

Hal Foster*

Mudança no MoMA**

Change at MoMA

Mudanza en el MoMA

Tradução

Sônia Salzstein

 [0000-0002-6524-7130](https://orcid.org/0000-0002-6524-7130)

**Publicado originalmente como "Change at MoMA" na *London Review of Books*, vol. 41, n. 21, 7 novembro 2019.

Published originally as "Change at MoMA" in *London Review of Books*, vol. 41, n. 21, November 7th, 2019.

Publicado originalmente cómo "Change at MoMA" en *London Review of Books*, vol. 41, n. 21, 7 noviembre 2019.

palavras-chave:
arte moderna; museus;
exposições; história da arte

Neste texto, Hal Foster examina a iniciativa do Museu de Arte Moderna de Nova York, historicamente reconhecido como bastião do modernismo, de confrontar as transformações no meio artístico global e as novas exigências de um ampliado público de arte. Foster comenta o que vê como os grandes acertos dessa iniciativa – dentre eles, a maior diversidade das obras em relação a gênero, raça e proveniência dos artistas –, mas também os seus problemas, como a desautorização de critérios baseados na história da arte em prol de arranjos meramente caprichosos ou fundados na semelhança morfológica das obras. Foster nota que mudanças semelhantes vêm ocorrendo em outros grandes museus nos Estados Unidos e assinala a premissa populista que subjaz a muitas delas.

keywords:
Modern art; Museums; Art
Exhibitions; History of Art

*Universidade de Princeton,
Estados Unidos

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2020.169115



In this essay, Hal Foster examines the initiative of The Museum of Modern Art in New York, an institution historically renowned as a Modernist bullwark, in confronting the deep changes in the global art world and the new claims emerging from its enlarged audiences. Foster approaches what he sees as the great accomplishments in this initiative – among them, greater diversity of artists' gender, race and region of provenience – while also pointing out its problems, such as the disallowance of art historical criteria in favor of arrangements of works based in pseudomorphisms and whimsical associations.

The author remarks that changes like these have been seen in other museums throughout United States and signals the populist tenets embedded in most of them.

316

Hal Foster

Mudança no MoMA

En este texto, Hal Foster examina la iniciativa del Museo del Arte Moderno de Nueva York, históricamente conocido como bastión del modernismo, de confrontar las transformaciones en el medio artístico global y las nuevas exigencias de su público ampliado. Foster comenta aquellos que ve cómo grandes aciertos de la iniciativa – cómo la diversidad de las obras con relación a género, raza y proveniencia de los artistas –, pero también sus problemas, cómo la desautorización de criterios basados en la historia del arte en favor de arreglos caprichosos o fundados en la semblanza morfológica de las obras. Foster observa que cambios semejantes ocurren en otros museos en los Estados Unidos y señala la premisa populista que basa a muchos de ellos.

palabras clave:

arte moderna; museos;
exposiciones; historia del arte

O Museu de Arte Moderna de Nova York é a Central do Modernismo, de sorte que quando se lança a uma iniciativa de porte, tal como a recente ampliação (suas portas se abriram em 21 de outubro de 2019), o campo inteiro se move junto com ele. Fundado principalmente com dinheiro dos Rockefeller, um MoMA incipiente surgiu em 1929, em salas alugadas na 5ª Avenida, no centro de Manhattan. Em 1939, o Museu recebeu edifício próprio, uma caixa no estilo internacional, revestida de mármore branco, desenhada por Philip Goodwin e Edward Durell Stone, na Rua 53. Extensões significativas seguiram-se, aproximadamente, a cada vinte anos, cada uma em estilo friamente modernista: totalmente abstrato, de alta tecnologia, belicosamente refinado, timbrado com elegância. A primeira foi concebida por Philip Johnson em 1964, a segunda, por Cesar Pelli em 1984, a terceira, por Yoshio Tanigushi em 2004, e a última, por Diller Scofidio + Renfro (DS+R), estúdio de vanguarda de Nova York, em cooperação com Gensler, uma firma global de design. Dessa maneira, em noventa anos, o MoMA passou de um discreto punhado de salas a um colosso institucional que ocupa uma quadra quase inteira. O Museu de Arte do Folclore Americano [*The American Folk Art Museum*] deteve-lhe a marcha na direção oeste da 6ª Avenida, e apenas a Igreja de Saint Thomas bloqueia seu acesso à 5ª, na direção leste.

O MoMA agregou cerca de 4.366 metros quadrados de espaço de exposição, um acréscimo de trinta por cento para um novo total de 15.330 metros quadrados distribuídos em mais de 60 galerias, a um custo de 450 milhões de dólares. Cerca de metade dessa vultuosa soma proveio do falecido David Rockefeller, presidente do Conselho por um longo período (sua mãe, Abby, foi cofundadora do museu), a outra metade procedeu de apenas quatro pessoas: os bilionários de fundos *hedge* [literalmente: fundos de proteção] Leon Black, Kenneth Griffin e Steven Cohen, e o magnata da mídia David Geffen (um novo centro leva os nomes de Cohen e sua mulher e uma ala inteira, o de Geffen). Eles responderam ao chamamento do diretor do MoMA, Glenn Lowry, para que fosse resgatada a ideia proposta por Alfred Barr, o primeiro diretor da instituição, de que a arte do século XX fosse vista como um grande experimento ou um “trabalho em progresso”, que adentrasse o século XXI. Por certo, o MoMA também precisava de mais espaço para sua coleção permanente e exposições temporárias. Ele já conta com mais obras primas modernistas do que qualquer outra instituição, inúmeros

conselheiros seus são grandes colecionadores de arte contemporânea e o Museu, adicionalmente, aceita doações e faz novas aquisições o tempo todo, pois sob pressões políticas e estéticas busca diversificar seus domínios eurocêtricos em termos de gênero, raça e região. A nova apresentação inclui um número impressionante de peças de mulheres e, do mesmo modo, grandes mostras de artistas afro-americanos como Betye Saar e William Pope.L e de artistas indianos como Sheela Gowda e Dayanita Singh. Uma sequência de salas foi destinada à importante doação de arte latino-americana, e reservou-se uma espaçosa galeria a trabalhos de arte contemporânea chinesa.

O MoMA, igualmente, deve acomodar uma miríade de visitantes, cerca de três milhões por ano, repartidos em partes iguais entre suas origens – internacional e doméstica –, com muitos ainda a chegar (pelo menos até que o mercado – ou o mar – colapsem em Nova York, de uma vez por todas). Mesmo depois da ampliação de 2004, as galerias mostravam-se quase sempre tão cheias como cafés, e as escadas rolantes, tão congestionadas como trens de metrô. Tanto os trabalhos de arte como as pessoas podem respirar mais facilmente nas galerias ampliadas, que têm capacidade para absorver cerca de um milhar de novos objetos. No que concerne ao *front* da curadoria, mais importante é o fato de que o MoMA pretende usar o espaço para perseguir três objetivos. Em primeiro lugar, ele permite aos curadores, por muito tempo isolados em departamentos territoriais – pintura e escultura, desenhos e estampas, arquitetura e design, mídia e performance, fotografia e filme e vídeo –, colaborarem mais plenamente e, portanto, protagonizarem de modo mais efetivo a complexidade intermediática da arte dos séculos XX e XXI. Os departamentos ainda contam com galerias dedicadas à apresentação de questões específicas a cada disciplina, mas, às vezes, fotografias e filmes aparecem com pinturas, maquetes de arquitetura são mostradas quase como esculturas, livros são exibidos em vitrines e pôsteres nas paredes. Em segundo, mais espaço permite aos curadores complexificarem as histórias usuais da arte modernista e da arte contemporânea, com uma atenção aprofundada a diferentes tradições culturais, como também a transformações tecnológicas cruciais. Essa apresentação é, a um só tempo, mais acurada e atraente, especialmente para os jovens, de *backgrounds* e habilidades midiáticas diversas, possivelmente neófitos diante de grande parte dos trabalhos exibidos (tais mudanças atestam a influência de um *think tank* interno,

chamado de *Perspectivas em arte moderna e contemporânea*, ou *C-MAP*. Em vez de firmar franquias internacionalmente, como outros museus fizeram, o MoMA decidiu globalizar no interior das próprias fronteiras). Em terceiro, a ampliação permite não apenas que os curadores tornem mais complexas as narrativas sobre o passado, mas que também as empurrem na direção do presente, com isso estabelecendo novos encontros entre a arte modernista e a arte contemporânea. Esse é um estratagema novo do MoMA, pelo menos nas galerias que abrigam a coleção permanente.

O design do escritório DS+R confere nova coerência a um edifício amalgamado: uma canópia central traz suas múltiplas fachadas unidas, e uma escadaria principal com janelas que dão para a Rua 53 orienta os visitantes em relação à cidade. Tanto quanto antes, podemos seguir em frente antes de entrar e virar à direita na direção do Jardim de Esculturas, até o amplo átrio, e adiante, para as galerias superiores, fruto da ampliação de 2004, onde a maior parte das mostras temporárias serão agora apresentadas. Ou podemos virar imediatamente à esquerda, com destino à nova ala Geffen, que inclui galerias no nível da rua, de livre acesso ao público; esta será a rota preferida, pois leva diretamente à coleção permanente. A coleção está espalhada pelo quinto, quarto e segundo pisos, com exposições especiais instaladas no terceiro e sexto pavimentos. Embora as divisões básicas na cronologia artística não tenham mudado muito desde 2004 – dos anos 1880 à década de 1940 no quinto, desta aos anos 1980 no quarto, e dos anos 1980 ao presente no segundo –, existem agora múltiplos circuitos a escolher e muitas atrações nas quais se demorar, algumas inesperadas: publicações russas da Primeira Grande Guerra, o modelo da “Cozinha Frankfurt” dos anos 1926-27, arte *outsider* e pintura *folk*, fotografia amadora, *mail art* da América Latina, um mergulho em arquivos sobre Frank O’Hara, poeta de Nova York e curador do MoMA, e assim por diante.

Termos da história da arte – fauvismo, cubismo e todo o resto – são quase sempre evitados em textos de parede em favor de rubricas gerais como “Abstração e utopia” e “Design para a vida moderna” e, junto a elas, de enunciados como “Paris nos anos 1920” e “Dentro e no entorno do Harlem” [*In and Around Harlem*]. Às vezes, as galerias são pontuadas por flashes de Nova York: um antigo filme de um trem do metrô aparece na segunda galeria e heróis locais como Louise Lawler, Cindy Sherman e Dara Birnbaum abrem a apresentação contemporânea. Em

meio à miscelânea do arranjo geral, isso ajuda a nos situar na cidade, embora pareça, às vezes, paroquial. (Uma abstração de Frank Stella de 1964 é uma articulação entre o quinto e o quarto piso, e, embora as “estruturas dedutivas” do artista fossem consideradas cruciais na velha narrativa Paris-Nova York sobre a arte do século XX, estão agora longe de ter a mesma função). Finalmente, a nova disposição também nos convida a pensar verticalmente: leva algum tempo para atinar com isso em termos espaciais, mas os imersivos *Nenúfares* (1914-26) de Monet flutuam a exatos três pisos acima de *Equal* (2015), de Richard Serra, quatro grandes elevações, cada uma formada por dois blocos de aço (por razões óbvias, nenhum dos trabalhos será deslocado tão cedo).

Michael Kimmelman, o crítico de arquitetura do *The New York Times*, descreveu o novo design como “sagaz, cirúrgico, desimpedido [*sprawling*] e discretamente sem alma”. Eu consideraria “discretamente sem alma” como preferível a “agressivamente espetacular” e, dadas as controvérsias políticas encontradas em outros museus devido a seus problemáticos megadoadores (a opiácea Família Sackler, os anarco-libertários irmãos Koch, o magnata de armamentos de polícia, Warren Kandors e outros maus atores¹), a resenha acima parece um desvario. E, basicamente, o novo MoMA é um sucesso. Por certo, há alguns equívocos. As paredes escuras nas galerias do Surrealismo, como se para nos advertir, por meio do controle do humor, de que aqui o modernismo mergulha no inconsciente. O novo MoMA está mais aberto a artistas *campy*² como Florine Stettheimer, figuras da *art brut* como Jean Dubuffet e fantasistas eróticos como Hans Bellmer, mas continua a ser demasiado reservado a respeito de artistas abertamente políticos, de esquerda ou direita (os revolucionários russos aí estão em nome de inúmeros outros). E embora a apresentação intermediática de filme e vídeo [*film*, em inglês] e de fotografia seja um avanço, a história vívida dessas mídias, tal como registrada num projetor barulhento ou numa velha revista, vê-se quase sempre perdida – os rituais contemplativos da pintura ainda predominam, ainda que não tanto como antes. Com exceção de um magnífico conjunto de esculturas de Brancusi, que introduz ao quinto piso, de uma potente miscelânea de objetos pós-minimalistas, que abre o quarto piso, e das instalações de Serra, que emprestam a requerida circunspeção às galerias contemporâneas, a escultura é ainda tratada como algo secundário. Compreensivelmente, é também subordinada na estética moderna e, especialmente no período

1. A família Sackler é proprietária da companhia farmacêutica Purdue Pharma, fabricante do medicamento Oxycotin, produzido à base de derivados de ópio e alvo de rumoroso escândalo de saúde pública nos Estados Unidos; os Sackler contam entre os maiores mecenas da atualidade, com doações a museus norte-americanos e europeus, como o Louvre e o Museu Britânico. Os bilionários David e Charles Koch “doaram somas vultuosas a organizações como o Metropolitan Museum of Art de Nova York e a New York City Opera, entre muitas outras; com as Indústrias Koch (que envolvem grandes interesses em combustível fóssil) e outros grupos, os irmãos também patrocinaram especialistas e *think tanks* que contestam o consenso científico de que o aquecimento global é real e que é causado por ação humana”. Disponível em: <<https://www.pri.org/stories/2017-07-16/koch-brothers-open-their-wallets-arts-should-arts-groups-take-koch-money>>. Acesso em: 6 de abril de 2020. Tradução minha. Warren Kandors é proprietário da empresa Safariland, fabricante de equipamentos militares e policiais, como bombas de gás lacrimogênio e coletes à prova de bala e, igualmente, figura de proa no mecenato artístico. [N. T.]

2. Segundo a ensaísta Susan Sontag, em seu célebre texto *Notes on Camp* [Notas sobre o *camp*], de 1964: “O *camp* vê tudo entre aspas. Não uma luminária,

mas uma 'luminária'; não é uma mulher, mas uma 'mulher'. Perceber o *camp* em objetos e pessoas é compreender o Ser-enquanto-desempenhando-um-papel. É a metáfora mais extremada, em sensibilidade, da metáfora da vida como teatro." Disponível em: <http://bitmag.com.br/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf>. Acesso em: 3 de abril de 2020. Tradução minha. [N.T.].

do pós-guerra, mostra-se não raro algo de difícil trato para os museus, em razão de seu tamanho, peso ou fragilidade. Uma velha solução do MoMA foi abrigá-la no Jardim de Esculturas, mas ela é adequada apenas aos trabalhos que se prestam à instalação em jardins. Um arranjo recente consistiu em acolhê-la primordialmente nas galerias contemporâneas, mas esses espaços de pé direito demasiado alto produzem um problema de escala para os outros *media* – desenhos, fotografias, velhos vídeos e até mesmo as pinturas não raro se ressentem ali.

O novo MoMA concede salas adicionais a trabalhos de grandes dimensões, e um efeito me surpreendeu. Na ampliação de 2004, o sublime norte-americano do expressionismo abstrato mostrou-se chapado; parecia uma coisa do passado. Não agora: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko e Barnett Newman retornam à vida uma vez mais, e tal reanimação é enervada pela companhia feminina que agora os ladeia – seus pares até então negligenciados, como Lee Krasner e Joan Mitchel. Ao mesmo tempo, nesses espaços mais amplos, as instalações minimalistas de Donald Judd, Dan Flavin e outros falham em pressionar a arquitetura ambiente como faziam antes. Tais trabalhos parecem clássicos no bom sentido – a realização é inequívoca –, mas também no mau; eles já não servem como ativas pedras de toque para a prática contemporânea. Assim, novamente, as desconexões entre todos os três níveis com seus respectivos períodos, desconexões que surgiam agudas na ampliação de 2004, parecem menos severas na nova. No velho MoMA, a ruptura produzida pela Segunda Grande Guerra, o Holocausto e a bomba havia sido omitida em tons esmaecidos; no novo MoMA, o quinto piso culmina em trabalhos que evocam uma Europa em chamas e o quarto, em imagens de protesto contra a guerra do Vietnã. Isto posto, embora o MoMA agora evoque mais os enredamentos da arte do século XX com males sociais como o racismo e regimes econômicos como o taylorismo, sua história sociopolítica ainda se põe do lado mais frágil. Exemplos extraordinários do mobiliário de Marcel Breuer na Bauhaus e pôsteres soviéticos de Gustav Klutis, ao lado de outros trabalhos, são agrupados todos juntos como “design moderno”, e estão ausentes as palavras “capitalismo” e “comunismo”.

O plano é que a coleção seja apresentada em exposições rotativas: cerca de um terço das galerias em cada piso irá mudar a cada seis meses, o ciclo completo perfazendo-se em 18 meses. Isso se dá, a um só tempo, em consonância com a velha ideia do MoMA como um

trabalho em progresso e com o novo imperativo de acolher diversidade, e quem poderia ser contra ambos, exceto os nostálgicos dos velhos tempos que desejariam ver *A noite estrelada* para sempre fixada no firmamento artístico? Todavia, queixas como esta têm sua razão de ser: um museu é tanto um palácio da memória quanto um teatro pedagógico que nos relata não só histórias convincentes sobre arte como também sobre história. Desejar que seja dessa maneira não é simplesmente nostalgia ou elitismo; historicamente, o MoMA transformou toda uma multidão de jovens de diferentes tipos em autodidatas do modernismo (eu já fui um deles). Isso significa dizer simplesmente que toda mudança é boa, mas não se perdermos completamente o fio da meada; não há necessidade de o MoMA misturar ao ponto em que a Tate Modern o faz. Assim, do mesmo modo, toda colaboração é boa, mas não se as vozes dos vários curadores se abafarem mutuamente. Um arranjo proteico em constante circulação poderia ser também uma profilaxia contra a crítica – no final das contas, o deus Proteu em sua forma modificada, de modo a não ter de responder às dúvidas. Pode haver uma outra consequência, inesperada: se trabalhos icônicos como *Les Femmes d'Alger* estão quase sempre em exibição, o fluxo [de público] alhures deve torná-los mais monumental, não menos. Então, há esse pensamento desagradável: a incerteza e a disrupção são também valores capitalistas; são princípios normativos daquilo que hoje é considerado como pós-modernismo. O não-tão-novo espírito do capitalismo viceja no “experimento artístico”, e os doadores se perfilaram para fundar novos espaços no MoMA, chamados “Estúdio” e “Laboratório de criatividade” [*Creativity Lab*] (também conhecido como o “Estúdio do povo: imaginação coletiva”).

A apresentação atual mobiliza duas grandes maldições da história da arte tradicional: anacronismo – a confusão de trabalhos de diferentes períodos – e pseudomorfismo – a presunção de que coisas parecidas umas às outras também se assemelham de outras maneiras (trata-se de uma versão visual dos *faux amis* [falsos cognatos] entre os idiomas). Agora que a história social da arte, a estipular que o significado de um trabalho está vinculado de modo estrito ao meio em que é produzido, já não é mais tão dominante, alguns especialistas experimentaram esses “equivocos”, e também os curadores do MoMA o fizeram. Dessa maneira, eles se comportaram como artistas se permitiriam fazê-lo, e os resultados parecem tão embaralhados como os métodos: as conexões variam do inspirado ao caprichoso. Um exemplo

de pseudomorfismo autoconsciente é uma galeria que teve a curadoria da pintora norte-americana Amy Sillman; intitulada *A forma da forma* [*The Shape of Shape*], é uma miscelânea de 71 trabalhos, alguns antigos, outros novos, de 71 artistas, alguns familiares, outros não, que apresentam principalmente formas abstratas, sugestivas de partes do corpo. Um exemplo de anacronismo efetivo é a inclusão de Aleksandr Rodchenko, o revolucionário construtivista russo, entre artistas latino-americanos neoconcretos do pós-guerra, como Lygia Clark, ou a inserção das cerâmicas *outsider* de George Ohr, o “Ceramista louco de Biloxi”, próximo de pinturas consagradas de simbolistas como Gauguin (suponho que com base num compartilhado “primitivismo”). Ainda mais sugestivo é o ambíguo emparelhamento de *Fiery Sunset* [*Pôr do sol incandescente*] (1973), prodígio da pintora afro-americana Alma Woodsey Thomas, com *O ateliê vermelho* (1911), de Matisse, uma experiência da cor igualmente alucinante. Todavia, o debate sobre tais intervenções curatoriais já focou seu exemplo mais audacioso: a montagem de *American People Series #20: Die* [*Série Povo americano nº 20: Morra – ou morrer*] (1967), uma pintura recém adquirida da artista afro-americana Faith Ringgold numa ampla galeria antes devotada a Picasso e dominada pela tela *Les Demoiselles d'Avignon*. Ringgold estudara Picasso no MoMA, quando jovem artista, e esse emparelhamento foi sugerido pela violência racial e sexual figurada em ambas as telas: *Les Demoiselles* é uma superposição fantasmática de dois encontros; um, num bordel de Barcelona, o outro, num museu de arte africana e da Oceania, ao passo que *Die* é a sobrecarregada imaginação de um tiroteio inter-racial precipitado nas sublevações urbanas de meados da década de 1960. O emparelhamento é uma provocação a visitantes habituais e um chamamento a outros, novos, mas a associação revela-se excessiva – não se sustenta, e de qualquer maneira, Ringgold se firma por si só.

Onde uma associação referida à história da arte não se vê bem amparada, a explicação frequentemente resvala para o compartilhamento vago de um cenário, uma sensibilidade ou um *zeitgeist*, que estão absolutamente longe de constituir alguma explicação. Algumas salas reencenam ambientes que eram hirtos, tal como *Dentro e no entorno do Harlem*, exemplificados pela grande *Série Migrações* [*Migration Series*] (1941), de Jacob Lawrence, ao passo que outras, na melhor das hipóteses, são rascunhadas, como *Downtown New York* (depois de

visitá-la, sei menos do que antes sobre esta galeria). Tal tentativa de usar o vernáculo é uma opção arrojada que os especialistas curadores do MoMA fazem. A curadora chefe Ann Temkin disse ao *The New York Times* que a maior parte dos visitantes do museu “não subscreveram a um curso de história da arte”; daí a razão de se evitar a linguagem da história da arte, que em parte é terceirizada à internet. Contudo, talvez aqui se precise de mais história da arte, não de menos, e às vezes o populismo tem um grão inconsciente de condescendência elitista, como se sugerisse que as pessoas nem se importam o bastante ou nem se beneficiariam do acesso, caso tal história lhes fosse acessível.

Daí se chega ao tema mais perturbador no que concerne ao novo MoMA e a muitos outros museus hoje: a contradição entre missão pública e interesse privado ou, mais cruamente, entre democracia e plutocracia. Um *éthos* democrático percorre o discurso do novo MoMA, tanto em suas operações internas – colaboração entre departamentos, diversidade de modos de apresentação, dissolução de velhas hierarquias entre grande arte e arte ordinária [*high and low art*] e mídia – quanto em sua visada externa: “A límpida fachada de vidro, novas galerias no nível da rua, um piso térreo de acesso livre e aberto a todos oferecem mais transparência e trazem a arte mais próxima das pessoas nas ruas do centro de Manhattan”, diz um *press release*. Tal associação entre transparência arquitetônica e sociedade igualitária foi uma senha para os designers progressistas no período do entreguerras, mas não se sustentou nas décadas subsequentes. Afinal, uma vez que adentramos a coleção permanente, é num espaço à parte que nos encontramos; absorvidos em arte, talvez não notemos que passamos aos pisos inferiores da torre do edifício corporativo 53W53, desenhado por Jean Nouvel para a Hines, uma incorporadora global à qual o MoMA havia vendido o terreno muitos anos antes. Finalmente, nos deparamos com os nomes de todos os fundadores afixados aos espaços, novos e antigos: David Geffen, Jerry Speyer, Ronald Lauder, Kenneth Griffin, Donald Marron etc. Aventuras ambiciosas por certo exigem suporte colossal, dizem os realistas; para que então questionar? Preferiríamos que o dinheiro fosse gasto em iates maiores ou ilhas melhores? E não teria sido sempre assim? Por que fingir que a fortuna em combustível fóssil de Rockefeller é mais limpa do que estas, financeiras? É só o mais velho dinheiro novo. De todo modo, qual é a alternativa, com o fim do suporte federal e a ninharia do que provém do governo local? Há que considerar,

igualmente, a competição, na qual eles [os museus] estão, também, integralmente envolvidos (durante a campanha do MoMA, cinco outros grandes museus, apenas em Nova York, estavam, do mesmo modo, em processo de expansão: a Frick Collection, o Metropolitan Museum, o New Museum, o Studio Museum no Harlem e o Whitney Museum).

Ouvem-se essas conversas por toda parte, e o que me impressiona a esse respeito é a naturalidade com que a justificativa passou a soar – não apenas a lógica corporativa do “expandir ou morrer”, mas também a ordem neoliberal que subjaz a isso tudo: mais que natural, surge como algo necessário. Normalmente, esse é um sinal seguro de que uma ideologia venceu. Contudo, principiaram a surgir rachaduras na alta era Trump, pós-*Occupy*. Sabemos que padrões de financiamento seguem a distribuição da riqueza, e que cada vez menos pessoas doam cada vez mais. Mas por que se prosternar diante deles em face dos benéficos fiscais e da adulação jornalística que recebem em retorno? Por que não os taxar até o pescoço, por que não promover a redistribuição correspondente e disseminar alguma felicidade também entre as instituições culturais? Ou, simplesmente, por que não franquear a admissão aos museus, como ocorre em outros países que são, de longe, muito mais pobres? O MoMA, por exemplo, talvez não se ressentisse tanto. De todo modo, a trégua tácita que firmamos com tais museus – se vocês nos entregarem exposições impactantes em belas galerias não lhes dirigiremos questões embaraçosas sobre financiamento – está sob pressão.

A roda da fortuna apontou na direção da filantropia tóxica, e muitos pretendem apelar à retirada de provedores. “Larry Fink, membro do Conselho do MoMA e executivo da BlackRock, é o segundo maior acionista das companhias GEO Group e Core Civic, de estabelecimentos prisionais”, afirma uma carta aberta. “Com mais de dois bilhões de dólares em contratos com a Immigration and Customs Enforcement (ICE) [Controle de Imigração e Alfândega], essas companhias foram responsáveis por 70% de todas as detenções relacionadas à imigração”. Fico imaginando qual dentre os grandes modernistas da coleção do MoMA, trazido de volta ao mundo dos vivos, se retiraria do museu em protesto. Não muitos, eu suponho – mas alguns. A maior parte dos russos, muitos dadaístas, talvez Diego Rivera, Fernand Léger, e até mesmo Picasso (pelo menos no que concerne ao gesto), alguns latino americanos, pouquíssimos outros.

O MoMA merece aplausos por internacionalizar sua coleo modernista e globalizar sua apresentao contemporânea, por incluir artistas mulheres à primeira e artistas negros  última. Em certa medida, o museu também diversificou o seu estafe, ainda que não o seu Conselho. Mas o que seria, verdadeiramente, descolonizar o MoMA? Por certo, significaria maior escrutínio de seus patronos, e mais estudos sobre a formao da coleo e o desenvolvimento da instituio. Parte desse trabalho comeou nas décadas de 1960 e 1970, mas prosseguir com a tarefa requer artistas mobilizados, ativistas e acadmicos – mais “pescadores do absurdo social”. É assim que William Pope.L³ é descrito no comentário dedicado a seu trabalho, atualmente exibido no MoMA. *ATM Piece*⁴ (1997) mostra o artista de botas, vestido apenas com uma saia feita de cédulas de dólar, o punho amarrado por uma corda de linguas italianas de cerca de dois metros e meio atando-o  porta de vidro de uma filial do banco Chase Manhattan, próximo  Estao Grand Central. Tal ao realizada por Pope.L logo depois de pedir esmolas foi declarada ilegal pelo ‘Prefeito da América’, Rudy Giuliani. A ideia do artista era distribuir os dólares e dessa maneira converter em pedintes tantos pedestres quanto fosse possível. Um vídeo da pea se encerra quando um policial se aproxima de Pope.L, pede sua identidade e o declara uma ‘PEP’ [pessoa emocionalmente perturbada]⁵.

3. O artista Pope.L teve suas obras exibidas na mostra de reabertura do MoMA, depois da recente ampliao do Museu, em outubro de 2019. O site do MoMA traz o seguinte comentário sobre o artista: “Referindo-se a si mesmo como um ‘pescador do absurdo social’, Pope.L desenvolveu um corpo de trabalhos que apresenta questões provocativas sobre uma cultura exitosamente consumida, contudo dilacerada por conflitos sociais, raciais e econmicos. Resistindo a categorizaes fáceis, sua carreira abrange performances cnicas, aes de rua, linguagem, pintura, vídeo, desenho, instalaes e escultura. O trabalho de Pope.L explora a conexão carregada entre prosperidade e o que ele nomeia a ‘condio dos sem-nada’ [‘have-not-ness’]. Essa tensão é intensificada pela apresentao desses trabalhos de arte subversivos num grande museu de arte”. Traduo minha. Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5059>>. Acesso em: 7 de abril de 2020. [N.T.].

4. O site do MoMA informa: “Em 19 de fevereiro de 1997, vestindo apenas botas Timberland e uma saia feita de cédulas de dólar, Pope.L acorrentou-se com uma tira de linguas à entrada de um banco na Rua 42, próximo  Estao Grand Central. Pretendendo distribuir dinheiro aos clientes do banco, o artista atraiu uma multidão atnita e foi rapidamente confrontado por um policial que o identificou

como “PEP” (código para ‘Pessoa emocionalmente perturbada’).

Tradução minha. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/287696>>.

Acesso em: 7 de abril de 2020.

[N.T.]

5. No original: “EDP”, ou “emotionally disturbed person”.

[N.T.]

Hal Foster é crítico e historiador de arte. Autor de livros como *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha* (Princeton University Press, 2011), *O retorno do real* (Ubu, 2017), *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (Verso, 2015), *Complexo arte-arquitetura* (Ubu, 2017) e organizador de coletâneas como *Vision and Visuality* (The New Press, 1998). Tem artigos publicados em periódicos como *October* (da qual também é editor desde 1991), *Artforum* e *New Left Review*, entre outros. É professor nas faculdades de Arte e Arqueologia e de Arquitetura da Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, desde 1997 e 2011, respectivamente.