



Arte versus Cultura: a exibição dos objetos da Sala de África do Museo de Culturas del Mundo de Barcelona

Art versus Culture: exhibition of objects from Africa Room of Museum of World Cultures of Barcelona

Dra. Renata Montechiare

Como citar:

MONTECHIARE, R. *Arte versus Cultura: a exibição dos objetos da Sala de África do Museo de Culturas del Mundo de Barcelona*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.191-208, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4223>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4223>.

Imagem: Máscara africana, "Ejagham", início século XX. Fotos do acervo pessoal da autora, 2015. Referência da máscara. Disponível em: <<https://goo.gl/C0nybl>>. Acesso em: 12 out. 2016.

Arte versus Cultura: a exibição dos objetos da Sala de África do Museo de Culturas del Mundo de Barcelona

Art versus Culture: exhibition of objects from Africa Room of Museum of World Cultures of Barcelona

Dra. Renata Montechiare*

Resumo

Este trabalho considera o cenário museológico europeu contemporâneo como ponto de partida para o debate sobre como coleções etnográficas vêm sendo reinterpretadas e exibidas sob novas condições. A Sala de África do Museo de Culturas del Mundo de Barcelona (MCM) é aqui tomada como caso que aglutina percepções contrastantes sobre o que se considera que museus como este devem ser, como devem lidar com as coleções que possuem, a quem se dirigem e em que medida criam pontes com os campos de pesquisa que acionam. Arte, antropologia e museologia compõem o universo de disputas que envolveu a criação do MCM na Catalunha em 2015.

Palavras chave

Antropologia. Arte. Museu. Coleção. Objeto.

Abstract

This paper considers the contemporary European museological scene as the starting point for the debate about how ethnographic collections have been reinterpreted and exhibited under new conditions. The Africa Room of the World Cultures Museum of Barcelona (MCM) is taken here as a case study that brings together contrasting perceptions about what museums with this kind of collection are supposed to be like, how they should deal with their collections, to whom they are addressed and how they can create bridges with other fields of research. Art, anthropology and museology compose the universe of disputes that involved the creation of the MCM in Catalonia in 2015.

Keywords

Anthropology. Art. Museum. Collection. Object.

O mundo dos museus de antropologia na Europa vem enfrentando críticas e acusações originadas nos debates pós-coloniais (Ames, 1992; Clifford, 1991; Bennett, 1996; Price, 2007). Instituições que guardam objetos coletados de meados do século XIX até os anos 1960 e 1970, período em que as então colônias africanas e asiáticas conquistaram independência, têm sido instigadas a revisar suas práticas de colecionamento e exibição (Duarte, 2013).

Considerando que o museu oferece uma interpretação, ao invés de uma verdade inconteste (Gonçalves, 2005; Borges, 2013), os antropólogos retornam às instituições tomando-as como objeto de suas pesquisas depois de um longo afastamento, desde o interesse pela cultura material do início do século XX. Retornam investigando-as enquanto prática social que interage com a sociedade que os cerca, influencia e são influenciadas pelo entorno.

Este texto considera o cenário museológico europeu contemporâneo como ponto de partida para o debate sobre como coleções etnográficas vêm sendo reinterpretadas e exibidas sob novas condições. A Sala de África do *Museo de Culturas del Mundo* de Barcelona (MCM) é aqui tomada como caso que aglutina percepções contrastantes sobre o que se considera que museus como este devem ser, como devem lidar com as coleções que possuem, a quem se dirigem e em que medida criam pontes com os campos de pesquisa que acionam. Arte, Antropologia e Museologia compõem o universo de disputas que envolveu a criação do MCM na Catalunha em 2015.

Os debates em torno do mundo dos museus de antropologia em Barcelona trouxeram à ordem do dia questões sobre as opções de atualização de coleções reunidas por europeus nos territórios coloniais. A pesquisa de campo realizada na Espanha¹ revelou certa consonância com os resultados de encontros e debates² sobre a necessidade de rever os museus como “zonas de contato” (Clifford, 1991). Lá não parece incomum entre profissionais de museus o argumento de que as coleções devam ser apresentadas reconhecendo e valorizando o protagonismo de seus povos de origem, em detrimento da visão exótica do “museu do outro” (Duarte, 1998; L’Estoile, 2007) ou de sua formatação como instituição designada a moldar capacidades cívicas (Bennett, 2005). A variedade de enunciados e formas de compreensão desse novo paradigma, no entanto, instiga a investigação detalhada sobre as recentes experiências.

Dialogando com as escolhas do MCM, dedicamo-nos a revisar a literatura antropológica que vem discutindo a dimensão artística dos objetos produzidos em diferentes contextos socioculturais. Os questionamentos sobre a estética ser ou não uma categoria de uso universal, sobre as diferenças e aproximações entre arte e artefato, e as disputas que envolvem as disciplinas da história da arte e da antropologia em Barcelona subsidiam as análises sobre o material de campo coletado na cidade. A museologia, por sua vez, parece, neste contexto, mediar as contestações através de ferramentas que emolduram um ou outro discurso, dando suporte material às narrativas construídas.

Tratamos da disputa envolvendo a Coleção Folch³ exibida no MCM, que sofreu críticas e acusações por parte dos antropólogos locais quando classificada como “arte” (Montechiare, 2019), por considerarem seus objetos como “etnográficos”, “etnológicos” ou mesmo “antropológicos”. Já os historiadores da arte envolvidos em sua classificação defendem-se, requisitando as mesmas peças

como parte de uma coleção “artística”, o que desafia a reflexão sobre os limites e usos das categorias adotadas. Inspirados em James Clifford (2008), em relação a transformar etnógrafos modernos em “nativos”, tomamos personagens envolvidos nas disputas de classificações da coleção, especialmente antropólogos, museólogos e historiadores da arte, em seus pontos de vista divergentes⁴.

Consideramos os posicionamentos de personagens e histórias narradas como argumentos de uma controvérsia, entendida como o recorte de um momento em que a realidade social é posta em questão (Latour, 2005). Estes argumentos são então empregados a seu modo de um ou outro lado da disputa. Adentrar nesse campo de pesquisa exigiu algum esforço de imparcialidade para ouvir atentamente as reivindicações dos atores sociais em suas perspectivas complexas.

O museu e a museografia

O Museo de Culturas del Mundo de Barcelona foi inaugurado no início de 2015 impondo-se frente a uma leva de acusações proferidas particularmente por antropólogos da Universitat de Barcelona (Montechiare, 2017). Exibindo em sua maioria objetos da Coleção Folch de “arte exótica”, foi denunciado como “etnocêntrico”; sua proposta expográfica considerada inaceitável por exibir objetos de ex-colônias espanholas e europeias como se fossem arte. Por parte dos críticos, o insulto estaria em ignorar o contexto original de produção daqueles objetos, concebidos em situações rituais, sagradas, familiares, íntimas, comunitárias ou de circulação restrita entre não iniciados. De acordo com este pensamento, o museu cometeu o erro de enfeitiçar-se pela narrativa do colonizador e tomar objetos belos como “arte à moda ocidental”, exibindo-os num ambiente construído para enfatizar seus atributos estéticos. Esta opção teria relegado ao segundo plano as explicações sobre seu contexto de origem e as circunstâncias de sua produção, além de encobrir as condições obscuras de sua aquisição.

Seguindo um modelo recorrente em museus de antropologia na Europa, o MCM está organizado através de divisão continental, destinando percursos específicos para África, Oceania, Ásia e América em seus três andares. As coleções europeias, observa-se, não integram a mostra. Todos os continentes seguem um padrão único de informações disponíveis, que varia de acordo com o caráter da coleção exibida e com a abordagem proposta pelos especialistas que se dedicaram àquela montagem.

Aqui tomamos o caso da Sala de África para descrever como todo o museu está organizado e observar como a museografia parece dar sentido às particulares interpretações sobre os objetos. As regiões são apresentadas em um vídeo de introdução, indicando ao visitante que este acaba de “entrar na África”. Ali são exibidas imagens sobre os diferentes ecossistemas do continente e, através delas, o museu flutua num tempo abstrato e de pouco conflito. Os embates são entendidos como o desafio humano de superar e conviver com a natureza selvagem, transformando-a em arte e relações sociais na proporção da criatividade individual ou coletiva.

No museu, os objetos de diferentes origens na África têm em comum a exuberância estética, e foram dispostos de modo a incentivar os visitantes a reconhecer essa virtude. Estão dispostos sobre cubos brancos, cercados por uma caixa de vidro, dentro de uma sala onde há indicações nas paredes sobre a região e o grupo cultural do qual são originários. Há ainda um mapa minimalista que aponta aproximadamente o local de coleta do objeto, ou a área ocupada pelo referido grupo. Denomino esta

abordagem como um primeiro nível de informação aos visitantes. Já as legendas indicativas básicas sobre o objeto, como local onde foi coletado, data aproximada e material do qual é feito, compõem o segundo nível de informação. Neste, algumas vitrines oferecem duas ou três frases que possibilitam conhecer mais dados sobre o que se vê, e que podem variar entre tratar diretamente do objeto até algo de sua função prática original.

O terceiro e mais profundo nível, estaria nos totens eletrônicos disponíveis nas salas. Estão dedicados a informar sobre aspectos da coleção que vão de informações sobre o colecionador e algo sobre as condições da coleta, ou ainda sobre o próprio objeto, grupo cultural ou região (aspectos sobre funcionalidade, gênero, ritual, etc.). Os totens são bastante variados. Alguns têm vídeos e fotografias do colecionista Albert Folch e seus colegas em campo, outros totens têm informações mais restritas sobre as peças. De um modo geral, funcionam como um suporte ao visitante não saciado pelos dois outros níveis de dados. Ou que desejam mais que a fruição “artística” das peças, acostumadas a serem exibidas com o mínimo de informação que possa interferir e prejudicar sua apreciação. Os totens parecem ter o propósito de oferecer conhecimento qualificado a todos os públicos, de leigos a especialistas. Concentram-se em fornecer dados corretos do ponto de vista das disciplinas relacionadas ao tema e também do ponto de vista nativo, de modo que um estudioso ou habitante da região reconheça coerência.

A Sala de África abre o MCM, elevando a experiência do foco na contemplação do objeto ao ápice. Apresenta esculturas produzidas em diferentes regiões do continente de modo que o visitante possa perceber detalhes em cada peça. Valorizando a unicidade dos objetos que exhibe, esta parte da exposição preza pela curadoria no sentido de transmitir o valor do comedimento e prudência quanto à quantidade do que se exhibe.

Elena Martínez⁵, especialista em arte africana e curadora responsável pela coleção, comentou sobre seu trabalho de reduzir as dezenas de peças disponíveis a cerca de 30 delas na montagem da exposição de longa duração. Entende que os objetos compõem o objetivo do museu, o que significa que as decisões sobre o que deve ocupar lugar nas salas e o que deve retornar à reserva técnica foram baseadas nos princípios que o museu queria transmitir. Partindo de perguntas como “o que o público será capaz de entender se não ler nada?”, reflete que os objetos cumprem a missão de falar sobre si mesmos e em nome do museu. E o MCM pretendia dialogar com especialistas do mundo da arte, além dos leigos turistas e visitantes:

Hicimos un museo evidentemente para Barcelona, pero no pasará nunca a un mapa internacional si cuando venga un conservador de cualquiera de los museos, y no te hablo del Quai Branly o del Metropolitan solo, pero de cualquier otro museo, reconozca en este museo códigos que comparten y manejan a diario. Se no, se va quedar en algo completamente provinciano⁶.

Os códigos mencionados por Martínez referem-se a um intrincado conjunto de sinais que o museu oferece aos especialistas do campo, que tratam desde o projeto museográfico, iluminação e vitrines, até objetos cuja referência circula entre galerias e coleções de arte não europeia. Este parece ser o caso das obras de Olowe de Ise (1873-1937), escultor nigeriano considerado o artista Yoruba mais

importante do século XX⁷. Ricard Bru, outro especialista colaborador do museu, relatou a descoberta de sua obra guardada na reserva técnica do Museo Etnológico de Barcelona (MEB) desde meados dos anos 1950. Como numa espécie de “salvamento” da obra de arte imersa em meio a artefatos etnográficos (Price, 2000), o trabalho da equipe de profissionais em catalogar as obras da Coleção Folch e do MEB reunidas nesta ocasião proporcionou o investimento de recursos necessários a revelações desta natureza. Destacava-se o mérito da descoberta de uma obra de grande valor no mercado de arte que sequer sabia-se que o patrimônio público da cidade possuía em seu acervo.

De volta ao percurso da Sala de África, através dos objetos o museu conta histórias, analisa perspectivas, modos de vida, diferenças e semelhanças culturais. Ao ingressar nesta primeira sala, o visitante recebe sugestões iniciais sobre que tipo de museu o MCM é. São informações estéticas induzidas pela museografia proposta, os desenhos de luzes e sombras, a disposição dos objetos em destaque ou formando pequenos conjuntos harmônicos.

Os *byeri* da Guiné Equatorial, Camarões e Gabão abrem a exposição [fig. 1]. Estas figuras antropomorfas originárias do povo Fang são muito conhecidas entre os colecionadores de “arte africana” e também pelos antropólogos, especialmente os espanhóis, sendo possível encontrar exemplares nas principais coleções e museus europeus. Originalmente, eram compostos por uma caixa cilíndrica onde eram depositados os crânios de ancestrais, sobre as quais dispunha-se a escultura que conquistou museus e colecionadores ocidentais (Martinez, 2010). De acordo com a autora, estas estátuas produzem um forte elo de coesão do grupo. E mais que representar os antepassados, os *byeri* operam o trânsito entre vivos e mortos quando ao seu redor reúnem descendentes expondo preocupações e pedindo orientação aos ancestrais (*Ibidem*).

A autora comenta sobre adaptações sofridas pelos objetos em sua chegada às coleções ocidentais, como a retirada do cocar de um *byeri* específico e outros que tiveram partes do corpo reparadas “to align the object with the prestige of 'art' rather than the science of 'ethnography'; a practice motivated in part by the Western aesthetic interest in the pristine wooden object”⁸ (Martinez, 2010: 28).

Este tipo de “correção” sofrida pelas obras de arte são em geral invisibilizadas pelos museus, seja de arte ou de antropologia. O visitante que percorre as exposições toma conhecimento dos objetos e das histórias que se contam sobre eles a partir da perspectiva dos especialistas, e as tomam como verdade. O lugar de fala, proposição e crítica dos produtores dos objetos, como se verá, tampouco recebeu espaço nas disputas entre os *experts* catalães.

No caso dos objetos Fang ali exibidos, este grupo manteve contato com os espanhóis durante o período em que a Guiné Espanhola era então colônia. Algumas peças expostas nesta sala indicam nas placas das vitrines serem provenientes da coleção Nuñez de Prado. Ao consultar os totens eletrônicos disponíveis, os visitantes têm acesso à informação mais qualificada, apontando que o General Nuñez de Prado foi Governador-Geral da Guiné Espanhola e permaneceu neste território entre os anos 1926 e 1931, quando formou um acervo de 165 peças, trasladado à Catalunha. Em meados dos anos 1930, a Generalitat⁹ adquiriu o acervo da viúva do general, e o depositou no Museo de Indústrias y Artes

Populares que, por sua vez, fundiu-se com o Museo Etnológico de Barcelona¹⁰ em duas ocasiões ao longo do século XX (Montechiare, 2017).



Fig. 1. Guardião de relicário, *byeri*. África, Guiné Equatorial, Fang, século XIX¹¹. Fotografia da autora, 2015.

As salas seguintes apresentam objetos majoritariamente da chamada “África Negra”, indicada por meus interlocutores no museu como a região de procedência dos objetos da coleção de Albert Folch. À exceção, a abordagem sobre a arte cristã etíope traz referências comuns aos visitantes locais, que se aproximam das vitrines curiosos por reconhecer imagens e símbolos semelhantes ao cristianismo europeu. Devido à peculiar tradição cristã pré-colonial desta região, imersa em um ambiente prioritariamente muçulmano, a dimensão religiosa do objeto aparece em destaque. Supõe-se que, neste ponto, o “contexto” explicado é mais evidente e não se torna barreira à apreciação da obra.

Já a última sala de objetos africanos tornou-se uma das mais populares. Trata-se de um espaço quadrangular onde se veem os arcos da construção original do século XIII da casa que abriga o museu, e os tijolos das paredes à mostra contrastam com o "cubo branco"¹² das salas que a antecedem (O'Doherty, 2002). Nela foram dispostas máscaras de diferentes povos africanos, e suas legendas trazem alguma breve informação sobre o contexto na qual são utilizadas, abrindo margem à interpretação sobre permanecerem em uso atualmente naquelas regiões.



Fig.2. Máscara africana, "Ejagham", início século XX¹³. Fotografia da autora, 2015.

Por si só, as máscaras são muito atrativas, pela expressão dos rostos, dos traços dos olhos e bocas [fig.2]. Soma-se a isso a forma como estão expostas, em longas e individuais caixas de vidro, dispostas uma ao lado da outra, formando um enorme quadrado. Os visitantes do museu circundam cada uma das máscaras que as olham diretamente, como a espera de um possível diálogo ou enfrentamento, pois estão posicionadas à altura média do rosto de um adulto. O fascínio produzido é potencializado pela iluminação pontual sobre as peças, dando a impressão de que são caras vivas e assustadoras, e conduzindo o visitante a imaginá-las sob a cabeça de uma pessoa em movimento. Tornou-se talvez a sala mais fotografada de todo o museu¹⁴ [fig.3], inclusive porque os visitantes tiram fotos de seus acompanhantes posicionados atrás das caixas de vidro, dando a impressão de usarem as máscaras.



Fig.3. Arcos da sala de máscaras africanas e caixas de vidro onde os visitantes posicionam-se para fotos.
Fotografia da autora, 2015.

Ao fundo da sala estão outros tipos de máscaras rituais de maiores proporções. A “máscara-casco kponuygo”, Senufo, da Costa do Marfim¹⁵, tem indicado em sua cartela de informações que, em seu contexto ritual, seu acesso visual é restrito a não iniciados, a mulheres e crianças. A máscara está localizada ao lado de outras no museu, acessível a todos os visitantes, sem restrições e sem qualquer tipo de proteção que permita cumprir a determinação de seus primeiros donos. Da forma como está exposta, primeiro o visitante observa a máscara para em seguida ler a legenda que indica que, em alguns casos, não deveria ter sido vista.

Este objeto em particular parece traduzir a perspectiva do museu em adotar os valores do mundo da arte ocidental à revelia do posicionamento conhecido e explicitado de seu contexto de origem. É exemplar no que se refere às críticas dos antropólogos locais. Mais que calar a perspectiva dos produtores dos objetos, a curadoria proposta faz valer seu lugar de autoridade sobre as coleções que detém. O reconhecimento do valor artístico das obras e sua proposta de inserção no mundo da arte catalã em pé de igualdade aos museus mais importantes do Continente, sobrepõe-se, neste caso, declaradamente à dimensão sagrada/restritiva que possa ter localmente. Exibir a “máscara-casco kponuygo” foi uma opção que o Museo de Culturas del Mundo escolheu fazer.

A "aparência" do museu

Algo dessa aura proposta na museografia do Museo de Culturas del Mundo indica que aquele se trata de um espaço de "arte". Os profissionais atuantes na construção do MCM foram claros em afirmar suas referências a museus de arte, mais que compará-lo com outros museus de antropologia. E a julgar pela crítica dos antropólogos sobre terem produzido um museu "estético" (Montechiare, 2019), a percepção seria de que lograram o resultado esperado.

Brian O'Doherty (2002) expõe de maneira bastante clara sua percepção sobre o "cubo branco" constituído pelas instituições de arte no século XX, em contraste com as pinturas de Salão das galerias do século XIX. Estas formavam mosaicos de quadros pendurados nas paredes, cobrindo-as do chão ao teto. O autor enfatiza a importância destacada que o espaço por si mesmo conquistou no mundo da arte e entende que as convenções adotadas converteram a galeria em algo próximo da "santidade das igrejas", da "formalidade do tribunal" e da "mística do laboratório de experimentos" (O'Doherty, 2002: 03).

Ainda de acordo com o autor, o objeto, em meio a esse espaço produzido, transita entre revelar sua secularidade à revelia dos curadores e a suas tentativas de encobertá-la, e concentrar seu predomínio como arte, combinada à percepção sugerida pelo ambiente:

Sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes. A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos "períodos", não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá (O'Doherty, 2002: 04).

Parte das duras críticas recebidas pelo museu cruza-se com as expectativas de serem revelados os contextos de produção daqueles objetos por parte das sociedades que os produziram. As recentes experiências de novos e antigos museus de antropologia em convidar as populações indígenas a ocuparem o papel de curador e organizarem por sua conta exposições nos museus ocidentais (McMaster, 1992; Clifford, 1991; Vincent, 2015) corroboram a lógica de esperar que o MCM parta dos mesmos pilares comparativos. Nesse sentido, parece haver um conjunto atual de práticas em museus com coleções "coloniais" tomadas como parâmetros neste campo de pesquisas, que de certa maneira balizam o que esperar de um novo museu europeu com este tipo de acervo.

Estas novas proposições e modos de exibir as coleções vão desde experiências profundas de repatriação de objetos¹⁶; iniciativas radicais de expor as condições efetivas de sua coleta ou questionar os pressupostos da antropologia na produção de coleções e conhecimento sobre os outros¹⁷; até arranjos mais comedidos, que reorganizam os objetos desvinculando-os do modelo de exaltação do exotismo como no século XIX¹⁸. Portanto, encontrar peças dedicadas a entidades religiosas e a antepassados envoltas num ambiente que as emoldura como "arte não europeia" soou como a desqualificação da cultura dos povos "outros" para parte dos profissionais de museus e coleções na Catalunha. Assim, apesar das legítimas afirmações dos criadores do museu de terem se dedicado a oferecer "contexto" aos objetos, a primeira impressão parece ser de sua ausência.

O modo de exibição dos objetos tornou-se assim parte do argumento proferido em Barcelona, que questionava o projeto museográfico escolhido pelo MCM. Sally Price (2000) aponta questões importantes para a reflexão sobre a distinção entre a forma de apresentação dos objetos nos museus de arte e nos museus etnográficos. Enfatiza a prioridade dada à experiência “sensório-emocional” da fruição artística conforme experimentada pelo Ocidente, em que as explicações podem atrapalhar e destacar o significado no primeiro plano, que nesta perspectiva deveria ser ocupado pela obra em si. Por outro lado, os objetos chamados “etnográficos” são trabalhados na esfera “cognitivo-educacional”, contextualizados e repletos de informações técnicas, sociais e religiosas, a maioria das vezes elaborada por especialistas. Nesta linha, antes de tudo, a estética não fala por si mesma, ainda que estas qualidades possam ser também transmitidas.

Ao olharmos para objetos de arte com tipos de “identidades” perceptivelmente diferentes, detectamos uma tendência na qual o valor percebido (uma combinação de fama artística e avaliação financeira) é inversamente proporcional à quantidade de detalhes nos textos que os acompanham. Um “objeto etnográfico”, no caso de museus antropológicos, em regra abarrotados, é tipicamente explicado através de um texto extenso que objetiva iniciar o público no esoterismo de sua produção, uso, papel na sociedade e significado religioso (Price, 2000: 122).

Parece curioso o quanto há de diferença percebida ao entrar num museu de arte e num museu de antropologia. Ainda que neste ponto as definições da autora sejam bastante estritas quanto à experiência espacial que proporcionam, e que vem sendo sistematicamente transformada, nota-se a utilização de convenções (Becker, 1977) que situam os visitantes num ou noutro modo de desfrute do ambiente. Algo como uma tentativa de conduzi-los para um determinado tipo de aproveitamento do encontro com os objetos.

Em consonância com a perspectiva adotada pela curadoria do MCM, o modo de exibir seus objetos reflete o invólucro que os transforma em “arte”, e talvez a Sala de África seja emblemática neste sentido. Entrar no Museo de Culturas del Mundo, de fato, produz sensações diferentes de visitar um museu de antropologia como o Museo Etnológico de Barcelona ou o Museo Nacional de Antropología de Madri, talvez por acentuar a escolha “estética” do mundo dos museus de arte para exibir “objetos etnográficos”.

A polêmica interpretação dos objetos como arte

Nesse momento, faz-se necessário recuperar alguns dos pontos de vista contrários à forma como o MCM optou por tratar e exibir suas coleções. Os antropólogos locais, especialmente através de um manifesto publicado¹⁹ poucos meses antes da inauguração do museu, criticavam a abordagem a partir de dois pontos principais. Como vimos, um seria a questão do privilégio da interpretação artística em detrimento das explicações contextuais da produção do objeto. Neste prisma, entendiam ser dever do museu explicar o caráter sagrado conferido a estátuas como os *byeri* e seus usos rituais, uma vez que este parece ser o aspecto primordial da confecção destes objetos, e não seu sentido estético (Galán, 2015). O segundo ponto tratava do fato de que as coleções teriam sido reunidas em situações desproporcionais entre colonizadores e colonizados, desfavorecendo os últimos, e que, portanto, seguindo os debates contemporâneos dos museus antropológicos europeus (Rime, 2011), o tratamento

mais adequado seria uma revisão crítica do passado colonial dos objetos e dos povos a eles relacionados.

Os argumentos de Elena Martínez sobre acusações deste tipo nos instigam a refletir sobre as formas como as disciplinas da história da arte e da antropologia vêm abordando a temática recentemente. A especialista ressaltou a distinção entre um objeto produzido como arte dentro de seu contexto de origem, pressupondo ter sido este o caso em alguma cultura hipotética, e este mesmo objeto no marco da tradição da história da arte africana na Europa. Esta separação ajuda a compreender a importância da recepção da “arte tribal” pela Europa e como esse processo opera à margem do conhecimento local que originou o objeto, ainda que tenha tido também caráter prioritariamente estético em sua origem.

A curadora afirma como um fato a apropriação europeia das culturas “outras”, sem entrar no mérito da legitimidade ou questões éticas envolvidas no decurso de sua aquisição. E entende que esta fruição atribuiu outro valor ou um valor a mais ao objeto, que já não poderia ser desconsiderado em sua biografia. Neste cenário, os objetos, aparentemente assim como os museus, esperam legitimação não só da instituição que os recebe e exhibe, mas também dos demais que com ele dialogam. O Museo de Culturas del Mundo e sua coleção, portanto, estariam apenas iniciando essa trajetória de adotarem os códigos do mundo da arte para por ele tornarem-se apreciados.

Seguindo esta consideração, Ricard Bru²⁰, curador da exposição da Ásia no MCM, argumenta pela possibilidade de explorar esteticamente “objetos etnográficos” num museu de arte europeu, uma vez que os próprios produtores, em certos casos, fabricaram-nos sob esta perspectiva. Em torno desta questão, a crítica dos antropólogos locais se divide em dois argumentos: o primeiro de que determinados objetos, ainda que possam ser “julgados” esteticamente em seus locais de origem, foram produzidos para serem *usados* em rituais, cerimônias, etc., e não para serem *exibidos* e apreciados (Belting, 2011). O segundo argumento trata do enquadramento da “arte do outro”, se assim considerada, na filosofia do colonizador, o que significa criticar a apropriação ocidental de tradições extraeuropeias ao exibi-las num museu como o MCM.

O ponto em suspenso seria questionar de que modo o MCM utiliza-se da noção estética do “outro” na composição da exposição que oferece em Barcelona. Num exercício de repensar o museu através dessa afirmação, como seriam reorganizadas as classificações atribuídas aos conjuntos de objetos exibidos? Pois se a proposta fosse considerar a dimensão estética ao modo dos produtores dos objetos, e não ao modo europeu, cada agrupamento de peças traria interpretações e desdobramentos variados, que possivelmente manteriam pouco diálogo com o projeto museográfico apresentado atualmente. Articulando a sugestão de Sally Price (2000), antes de tudo seria necessário consultar os produtores destas obras sobre suas formas de conceber, avaliar e apropriar-se de seus objetos, seus modos de sentir e “julgar” esteticamente o que fabricam.

Os envolvidos no projeto do MCM com os quais conversei pareciam ter claro os riscos da abordagem que pretenderam, ainda que tenham sido surpreendidos pela dimensão que as críticas tomaram (Montechiare, 2019). Com isso, quero sugerir que, com maior ou menor profundidade e perspectivas diversas, eles conheciam o debate acerca dos objetos de coleções não europeias em sua dimensão artística, exibidas em museus.

A museógrafa responsável pela exposição à época reconhece a complexidade das classificações atribuídas aos objetos, tomando-os como elementos reconhecíveis ao mundo da arte ocidental, ainda que estes nunca tenham sido concebidos a partir destes parâmetros:

(...) en algunos casos son objetos, en otros obras de arte, pero esta claro que la mayoría de lo que estamos exponiendo, la mayoría, no todas, no fueron creadas como obras arte, con esta intención artística. Sino que evidentemente tienen un resultado artístico, pero muchos de ellos fueron creados para cumplir con otros objetivos. Y quedaron lo mas bonitos posibles, esto esta claro.²¹

Justamente esta atribuição do belo aos objetos como eixo estruturante da exposição de longa permanência suscitou a indignação dos pesquisadores locais das “culturas” em exibição. Os antropólogos acusaram os historiadores da arte e demais profissionais envolvidos na criação do museu de “etnocêntricos” por atribuírem caráter estético, ao modo ocidental, às produções concebidas em contextos culturais complexos, envolvendo dimensões sociais ignoradas. Reconhecidos antropólogos locais, como Llorenç Prats, foram aos jornais denunciar o plano do MCM: “El Museu de les Cultures no será etnológico ni antropológico, sino artístico. Priorizará el valor estético de piezas. Es de un etnocentrismo total, una operación de colonialismo simbólico, una mirada occidental que no evaluará la importancia real de cada objeto”²².

Já os historiadores da arte acusaram os antropólogos de “etnocêntricos” por negarem a capacidade estética e artística dos outros povos do mundo. Entenderam que os antropólogos sobrepõem a cultura europeia às demais por excluir a possibilidade de um grupo cultural produzir arte. Defendem-se afirmando que o MCM, apesar de optar pela exibição de arte de outras culturas, não ignora seu significado contextual e oferece uma quantidade bastante grande de material de consulta disponível em várias linguagens aos visitantes em cada sala. Afirmaram ainda que o fato de olharem de forma artística para estes objetos significa tratá-los como arte assim como uma pintura renascentista ou outra obra de arte da tradição ocidental.

A estética dos “outros”

O caso observado em Barcelona parece emblemático no que se refere aos debates sobre arte e estética nos estudos antropológicos recentes: do reconhecimento deste como um dos assuntos-chave da antropologia contemporânea (Ingold, 1996) às disputas que defendem pontos de vista divergentes sobre a percepção estética dos povos desvinculados da tradição ocidental (Weiner, 1994; Gell, 1998). Ainda que o museu não seja o único espaço a abrigar esta discussão, ocupa posição singular para a análise, uma vez que suas proposições permitem observar na prática o funcionamento das categorias atribuídas.

Els Lagrou (2003; 2009) explora a dimensão conflitiva no campo da antropologia entre as considerações sobre a “estética dos outros”, evidenciando o esforço da disciplina em repensar seus próprios parâmetros de análise, frente à presença do campo das artes como interlocutor. A autora toma como premissa o paradoxo de tratar de um tema sobre o qual os “outros” não partilham das mesmas bases, e não possuem palavra ou conceito plenamente equivalentes (Lagrou, 2009). Nesse sentido, está em

jogo a aplicação da noção de estética como categoria transcultural. Em um lado, estão os que interpretam a eficácia e os resultados práticos da arte em seu local de produção, em vez de sua estrita contemplação (Gell, 1993, 1998, 2001; Overing; Gow, 1994). Em outro, os que se posicionam pela aplicação irrestrita do conceito de arte aos demais povos do mundo, tal qual aplicada ao Ocidente (Severi, 1992; Morphy; Coote, 1994).

O impasse entre as abordagens está longe de ser concluído, e casos como o ocorrido no Museo de Culturas del Mundo demonstram como os conflitos se reestruturam sob novas bases empíricas. Na pesquisa de campo, a variedade de abordagens de ambos os lados da disputa indica ainda os matizes dos argumentos, confundindo acusações e respostas. Os colaboradores do museu pareciam não aceitar que a antropologia local impusesse sua visão restritiva de estética, limitada à produção de arte ocidental. Parecia óbvio que os objetos expostos seriam arte, tanto na interpretação europeia e na intenção de Albert Folch ao colecioná-los, quanto na própria concepção local “não Ocidental”.

Retornando a Els Lagrou, a autora identifica um dos pontos cruciais da controvérsia:

Se a antropologia se define como disciplina não valorativa por excelência, desconfiando de qualquer juízo de valor com pretensões universalistas, a estética lida por definição com valores e distinção desde o momento em que define seu objeto: arte é aquele objeto que responde a determinados critérios mínimos que permitem que ele seja distinguido de outros objetos não produzidos com este fim. E esta foi a razão pela qual a abordagem estética na antropologia da arte foi atacada de forma tão veemente por defensores de uma nova antropologia da arte, como Gell (Lagrou, 2003: 108).

De todo modo, um dos maiores incômodos observados em Barcelona em relação ao novo museu refere-se ao silêncio quanto às idiosincrasias próprias dos objetos e “contextos” que expõem. Ao não tratar dos assuntos mais controversos embora reconhecendo o debate em torno da coleção que detém, o museu assumiu postura harmônica sobre todo o processo que o envolveu: da trajetória colonial da coleção até a linguagem adotada nas salas. O totem eletrônico sobre o “movimento Mingei” japonês, de finais dos anos 1920, é o único em todo o museu a reconhecer perspectivas diferentes sobre o mundo da arte, divergentes da tradição europeia, explicando que a diferenciação entre “belas artes” e “artes decorativas” como conhecida no ocidente não alcançou o Japão até o princípio do período Meiji (1868-1912)²³.

Considerações finais

A separação entre arte e artefato e as consequentes acusações entre o mundo da arte e da antropologia já percorreram um longo caminho, e experimentaram em Barcelona mais um episódio da disputa por fazer valer perspectivas distintas.

Seguindo a cultura como invenção, e a antropologia sendo o estudo do homem como se existisse cultura (Wagner, 2010), Gonçalves (2007) destaca o trabalho do antropólogo em “objetificar” a experiência humana, dando a inteligibilidade necessária à compreensão ocidental. Os debates que se seguiram à antropologia interpretativa (Geertz, 1989) deslocam a pergunta sobre a natureza da cultura em si, e se focam nos seus usos e efeitos:

A sugestão é de que a cultura é menos um objeto dado empiricamente ou construído teoricamente do que um vazio diversamente e obsessivamente preenchido por diversas metáforas. E as concepções de cultura, menos uma descoberta do que férteis pontos de vista (Gonçalves, 2007: 247).

Esta reflexão inspira as considerações acerca das divergências entre historiadores da arte e antropólogos na Catalunha no que se refere aos usos e apropriações de coleções de objetos “extraeuropeus”. Os primeiros encontram-se numa encruzilhada por terem levado ao museu de arte produções externas à tradição ocidental, tendo-as ainda analisado sob este viés interpretativo. Posicionaram-se, portanto, entre antropólogos contrários à apropriação estética de um universo alheio à filosofia da arte europeia – e que exigiam prioridade a seu lugar de fala como representantes legítimos de um mundo pós-colonial –, e entre seus próprios colegas historiadores da arte, renunciando à admissão de um “artefato” como “arte” (Volgel, 1989; Danto, 1989; Gell, 2001).

Mais que chegar a uma conclusão sobre o valor intrínseco das peças, se “arte” ou “antropologia”, a controvérsia oferece boa oportunidade para pensarmos categorias e concepções que estão em jogo no processo de atualização do papel dos museus e coleções concebidos em contextos coloniais. Seguindo a sugestão de Wagner (2010) e Gonçalves (2007), talvez a disputa tenha trazido à luz a necessidade de repensar as oposições fora de uma busca obsessiva por sua definição estrita. Como a antropologia passou parte do século XIX e todo o século XX dedicada a identificar e compreender a cultura, e encerrou o século repensando seu papel criativo de inventor, o mundo da arte parece ter dado sua contribuição ao preenchimento deste conceito com mais um ponto de vista.

Exibir objetos “etnográficos” como obras de arte tem se tornado uma das opções adotadas por museus com acervos “coloniais”. Quando disposto a refletir sobre suas contradições, o museu se abre a novas perspectivas trazidas pelos questionamentos de sua proposta, revalidando sua função social de “zona de contato” (Clifford, 1991) na medida em que toma para si a tarefa de acolher pontos de vista variados, contra e a favor, seja de pesquisadores e colecionadores, seja das populações produtoras dos objetos. Revisando a história à contrapelo, o museu, assim, expõe suas contradições, constrói junto com seus interlocutores um novo lugar interpretativo e recupera sua missão de produção e difusão do conhecimento.

Quando a cultura é interpretada a partir dos preceitos da estética, na perspectiva de ser uma dimensão presente em toda e qualquer sociedade humana, torna-se tema bastante polêmico entre antropólogos, passível de contestação (Weiner, 1994; Ingold, 1996; Gell, 2001). No entanto, se a antropologia da qual se parte for aquela que busca revisar suas próprias bases a partir do marco comum da descolonização (Clifford, 2008; Sperber, 1981), talvez não seja tão estranho considerar outros campos analíticos como parte da rede de inventores que segue a interminável conversa da construção do conhecimento (Gonçalves, 2007).

Referências

- AMES, M. M. *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*. Vancouver, Toronto: The University of British Columbia Press, 1992.
- BECKER, H. *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BELTING, H. A exposição de culturas. *Ymago*, Projeto Imago, tradução A. Morão. Dezembro de 2011, p. 1-11. Disponível em: <<http://cargocollective.com/ymago/Belting-Txt-4>>. Acesso em 25 nov. 2016.
- BENNETT, T. The exhibitionary complex. In: GREENBERG, Reesa *et al. Thinking about exhibitions*. London, New York: Routledge, Hoboken, 1996, p. 58-80.
- _____. Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social. *Cultural Studies*, 19 (5), p. 521-547, 2005.
- BORGES, L. C. Relações político-culturais entre Brasil e Europa: o manto tupinambá e a questão da repatriação. *Revista das Americas*, v. 15, p.1-14, 2013.
- CLIFFORD, J. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1991.
- _____. Sobre a autoridade etnográfica. In: Idem. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p. 132-178.
- DANTO, A. Artifact and Art. In: *Art/Artefact*. New York: The Center of African Art, 1989. p.18-32.
- DUARTE, A. O museu como lugar de representação do outro. *Antropológicas*, Porto, n. 2, p. 121-140, 1998.
- DUARTE, A. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*. PPGA-PMUS Unirio; MAST, v. 6, n. 1, 2013.
- GALÁN, N. *Fundamentos de la cultura Fang, su tradición y su estética*. València, 2015. Dissertação (Mestrado em Producción Artística). Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Universitat Politècnica de València, València, Espanha, 2015.
- GEERTZ, C. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- GELL, A. *Wrapping in Images: tattooing in Polinesia*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- _____. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ*, ano VIII, n. 8, p.174-191, 2001.
- GONÇALVES, J. R. S. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.
- _____. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: Idem. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Brasília: Ministério da Cultura/Iphan, 2007, p. 13-42.
- INGOLD, T. Aesthetics is a cross-cultural category. In: Idem (ed.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996, p. 201-236.
- LAGROU, E. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. *Revista Ilha*, Florianópolis, v.5, n. 2, p. 93-113, dez. 2003.
- _____. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. In: Idem. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p.11-38.
- LATOUR, B. *Ressembling the Social: an introduction to actor-network-theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- L'ESTOILE, B. de. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.
- MARTINEZ, J. Ephemeral Fang reliquaries: a post-history. *African Arts*, primavera, v. 43, n. 1, p.28-43, 2010.
- MCMASTER, G. R. Indígena: a native curator's perspective. *Art Journal*, v. 51, n.3, p.66-73, 1992.
- MONTECHIARE, R. *Museus em transformação: antropologia e descolonização nos museus de*

Madrid e Barcelona. Rio de Janeiro, 2017. Tese (Doutorado em Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

_____. Colecionando arte e antropologia: controvérsias nos museus de Barcelona. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 107-132, jan.-abr. 2019.

MORPHY, H.; COOTE, J. For the motion. In: WEINER, J. *Aesthetics is a cross-cultural category*. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, University of Manchester, 1994, p. 03-09; p. 16-21.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OVERING, J.; GOW, P. Against the motion. In: WEINER, J. *Aesthetics is a cross-cultural category*. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, University of Manchester, 1994, p. 09-16; p. 21-26.

PRICE, S. Objetos de arte e artefatos etnográficos. In: *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000, p. 120-142.

SEVERI, C. Anthropologie de l'art. In: BONTE, Pierre; IZARD, Michel. (eds.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Quadriège; Presses Universitaires de France, 1992, p. 81-85.

SPERBER, D. L'Interprétation en anthropologie. *L'Homme*, tome 21, n. 1, p. 69-92, 1981.

VINCENT, N. *Paris, Maori: o museu e seus outros - curadoria nativa no Quai Branly*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2015.

VOGEL, S. Introduction. In: *Art/Artefact*. New York: The Center of African Art, 1989, p. 11-17.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEINER, J. (ed.). *Aesthetics is a cross-cultural category*. Manchester: Group for Debates in Anthropological Theory, 1994.

Notas

* Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisadora da Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais - Flacso Brasil. E-mail: rmontechiare@gmail.com. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2466-5843>>.

¹ A pesquisa de campo na Espanha foi realizada entre os anos 2010 e 2016, com o apoio da CAPES e Bercas Endesa de Patrimônio Cultural, para a tese de doutorado *Museus em transformação: antropologia e descolonização nos museus de Madrid e Barcelona*, defendida em 2017 no PPGSA/IFCS/UFRJ.

² Ver Red Internacional de Museos Etnográficos (RIME)/Sharing a World of Inclusion, Creativity and Heritage (SWICH); International Committee for Museums and Collections of Ethnography (ICME)/ Conselho Internacional de Museus (ICOM).

³ Conhecida coleção privada de objetos "extraeuropeus", coletados pelo empresário e expedicionista catalão Albert Folch entre os anos 1952 e 1976 na África, Ásia, América e Oceania.

⁴ É importante destacar que, ao tratar de categorias profissionais como antropólogos, museólogos e historiadores da arte, pretendemos considerar os personagens envolvidos nesta pesquisa. Não se trata, portanto, de uma generalização sobre como, supostamente, pensa e age todo e qualquer antropólogo, museólogo ou historiador da arte, ou mesmo estas disciplinas.

⁵ Elena Martínez recebeu-me para uma entrevista no escritório da Fundación La Fontana onde trabalha no dia 26 de novembro de 2015.

⁶ Elena Martínez, em entrevista concedida a autora em 26 nov. 2015.

⁷ Smithsonian National Museum of African Art. Disponível em: <<https://africa.si.edu/exhibits/olowe/anon/anon2.htm>>. Acesso em: 12 out. 2016.

⁸ "Alinhar o objeto ao prestígio da "arte" e não à ciência "etnográfica"; prática motivada em parte pelo interesse estético ocidental no objeto de madeira imaculado" (tradução da autora).

⁹ Governo central da Comunidade Autônoma da Catalunha.

¹⁰ Para compor o MCM foram reunidas coleções de Albert Folch e do Museo Etnológico de Barcelona. Ver MONTECHIARE, 2017.

¹¹ Número de registro: MEB CF 180. Disponível em: <<http://cataleg.museuculturesmon.bcn.cat/detall/africa/H498824/?lang=es>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

¹² Modo como denomina-se a sala da galeria que expõe as obras de arte, onde paredes e tetos brancos criam um cenário de isolamento da obra com o mundo exterior.

¹³ Fotos do acervo pessoal da autora, 2015. Referência da máscara. Disponível em: <<https://goo.gl/C0nybl>>. Acesso em: 12 out. 2016.

¹⁴ Ao buscar fotografias etiquetadas como Museo de Culturas del Mundo nas redes sociais, imagens resultantes da descrição acima na Sala de África são as encontradas em maior quantidade.

¹⁵ Número inventário: MEB CF 150, Sala 06.

¹⁶ Ver exposição *Maori: leurs trésors ont une âme*, Musée du quai Branly, de outubro de 2011 a janeiro de 2012.

¹⁷ Ver exposição *Le Musée Cannibale*, Musée d'Ethnographie Neuchâtel, de março de 2002 a março de 2003.

¹⁸ Ver sobre o Museo Nacional de Antropología de Madrid em (Montechiare, 2017).

¹⁹ Manifesto "Barcelona i el museus com a pessebres", publicado em dez. 2014. Disponível em: <<http://www.ub.edu/grecs/wp-content/uploads/2014/12/Barcelona-i-els-museus-com-a-pessebres.pdf>>. Acesso em 10 maio 2019.

²⁰ Em entrevista a autora em 30 nov. 2015.

²¹ Carme Clusellas, em entrevista concedida a autora em 11 fev. 2016.

²² Declaração do antropólogo Llorenç Prats ao jornal *El Periódico*, 2 dez. 2014

²³ Museo de las Culturas del Mundo, totem eletrônico, Sala 23.

Artigo recebido em maio de 2019. Aprovado em agosto de 2019.