

# O MUSEU DO QUAÍ BRANLY E SUAS EXPOSIÇÕES “OBJETOS ETNOGRÁFICOS”, “ARTE PRIMITIVA” E PROPOSTAS CURATORIAIS

Nina Vincent (UFRJ)

*O artigo aborda algumas exposições do Museu do Quai Branly, em Paris, um museu de arte etnográfica cercado por controvérsias desde sua criação. Partindo da perspectiva de que as classificações de objetos são culturalmente construídas, a visão atual que se têm das coleções dessa instituição é relacionada a dois contextos históricos: a história da antropologia e dos museus etnográficos europeus; e a apreciação da arte primitiva por artistas de vanguardas europeias. A análise de diferentes propostas curatoriais de exposições, temporárias e permanentes, aponta para a importância da contextualização, da forma de exhibir objetos. Por meio da estética expositiva, constrói-se sentido sobre os objetos e se estabelece a relação que o visitante terá com eles, com a exposição e, finalmente, com as culturas apresentadas.*

**MUSEU DO QUAÍ BRANLY; ARTE; EXPOSIÇÕES;  
CURADORIA.**

VINCENT, Nina. O Museu do Quai Branly e suas exposições: “objetos etnográficos”, “arte primitiva” e propostas curatoriais *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 143-163, mai. 2014.

# THE MUSÉE DU QUAI BRANLY AND ITS EXHIBITIONS

## “ETHNOGRAPHIC OBJECTS”, “PRIMITIVE ART” AND CURATORIAL PROPOSALS

Nina Vincent (UFRJ)

*The article approaches some exhibitions from the Quai Branly Museum, in Paris, an “Ethnographic Art” museum, surrounded by several controversies since its creation. Assuming that objects categorization is culturally constructed, the present vision of this institution’s collection is related to two historical contexts: the history of Anthropology and European ethnographic museums; and the appreciation of “Primitive Art” by European avant-garde artists. The analysis of different curatorial proposals for exhibitions, both temporary and permanent, points to the importance of contextualization in ways of displaying objects. Through the aesthetics of display meaning over objects is constructed, and the visitor’s relation with such objects, the exhibition itself and the cultures presented is established.*

**QUAI BRANLY MUSEUM; ART; EXHIBITIONS;  
CURATORSHIP.**

VINCENT, Nina. O Museu do Quai Branly e suas exposições: “objetos etnográficos”, “arte primitiva” e propostas curatoriais *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.11, n.1, p. 143-163, mai. 2014.

Inaugurado em 2006 em Paris, na França, o Museu do Quai Branly está localizado ao lado da Torre Eiffel, numa área extremamente prestigiosa da cidade e tem atraído um número impressionante de visitantes todos os anos,<sup>1</sup> entre turistas, estudantes e amantes da arte, predominantemente franceses. Seu acervo se compõe de mais de 300.000 objetos oriundos sobretudo de quatro continentes: América, África, Ásia e Oceania.<sup>2</sup> Trata-se de um museu moderno, em consonância com os mais recentes preceitos da nova museologia, que desenvolve atividades de entretenimento e de conhecimento, pesquisa científica e atividades culturais.

A instituição é fruto do desejo do então presidente francês Jacques Chirac, um amante da chamada arte primitiva, de fazer com que essas obras entrassem no Louvre, em meados dos anos 90. A decisão de construir um novo museu, inteiramente dedicado às “artes de povos não ocidentais” aparece com a evolução do projeto, com a intenção de ser “uma experiência estética incomparável e ao mesmo tempo uma lição humanista indispensável para nosso tempo”.<sup>3</sup> Sua criação mobilizou muitos atores, como antropólogos, museólogos, colecionadores e ativistas, envolvidos em sua concepção ou tornando-se críticos incansáveis do projeto.

Ao nome do museu agrega-se o *slogan* “Onde dialogam as culturas”,<sup>4</sup> que resume sua missão oficial: “legitimar culturas que permaneceram pouco conhecidas por muito tempo, tornando-as enfim acessíveis ao grande público” e ser “um fórum de pensamento aberto para o mundo, favorecendo o estabelecimento de diálogo entre culturas de todos os países (não ocidentais e ocidentais)”.<sup>5</sup>

Como testemunham vários textos críticos ao museu (CLIFFORD, 2007; PRICE, 2007; L’ESTOILE, 2007, LAGROU, 2008), muitas vezes foram ignoradas durante a formulação de seu projeto, e os diálogos possíveis nesse museu não coincidem com o discurso humanista presente em sua proposta. A falta de revisão do processo colonial que deu origem a suas coleções e o caráter “estetizante” do Museu do Quai Branly foram apontados por muitos como seus principais problemas. Hoje, após alguns anos de funcionamento, um olhar mais amplo sobre suas propostas expositivas faz-se necessário. A pesquisa de campo que realizei nesse museu permitiu a observação de diferentes propostas curatoriais desenvolvidas pela instituição, que tornam complexos os possíveis olhares sobre ele e abrem caminhos para uma reflexão acerca da continuidade da “vida” dos objetos de sua coleção.

Observar exposições variadas dentro um mesmo museu é interessante para ver concretamente o fenômeno da reclassificação e recategorização de objetos, tema que marcou a retomada dos estudos antropológicos sobre objetos e

arte a partir dos anos 80. Na vida cotidiana, os objetos assumem diferentes significados e sofrem drástica mudança ao ser musealizados. Mesmo dentro de um museu, entretanto, as formas de apresentá-los e as relações propostas entre eles variam bastante e oferecem a possibilidade de o público atribuir significados e ver esses objetos de diferentes maneiras.

## TRANSFORMANDO OBJETOS EM ARTE

Segundo Clifford (1994), é possível notar a existência de um sistema de circulação dos objetos que se divide em dois polos: o da arte e o da cultura. As ideias correntes apontam para uma distinção que seria feita com base no próprio objeto, ou seja, em suas *supostas* qualidades intrínsecas. Temos a impressão de que há algo no próprio objeto que permitiria distinguir se é uma obra de arte ou artesanato, um objeto relevante por sua beleza e complexidade formal, pela genialidade do seu criador ou se se trata de um objeto que “representa uma cultura”. Price (2000) também explora a transformação de objetos “etnográficos” em arte evidenciando o processo de singularização, descontextualização deliberada e legitimação por *connaisseurs*. A autora chama atenção para diferenças nas formas de apreciação de objetos produzidos dentro das grandes tradições europeias e objetos provenientes de outras culturas, que foram legitimados enquanto arte nesse continente.

As grandes obras de arte ocidentais são estudadas pela história da arte, situadas histórica e socialmente, relacionadas a determinados movimentos artísticos e com grande ênfase nos artistas que as produziram, considerados indivíduos geniais. No caso da arte produzida em outros contextos, costuma-se ver sua valorização enquanto arte apenas após passar pelo crivo de algum especialista europeu, ficando cercada por uma aura mística que acompanha a noção de “primitivo”. A peça, que geralmente não é datada com precisão, parece suspensa numa atemporalidade ancestral, e seu produtor quase nunca é creditado. A ideia de que o objeto é fruto de uma coletividade anônima, decorrente da concepção de que sociedades tradicionais não possuem espaço para criatividade e inovação, acaba por reforçar ainda mais a figura do *connaisseur* ou colecionador, o que é notável no fato de que o nome do proprietário de uma “obra de arte primitiva” costuma ser o único presente nas legendas dessas peças em museus.

Kopytoff (2008, p. 93) chama atenção para o fato de que “as reações culturais a tais detalhes biográficos revelam um emaranhado de julgamentos estéticos, históricos e mesmo políticos, e de convicções e valores que moldam as nossas atitudes quanto a objetos designados como ‘arte’”. No caso de objetos classificados como “artefatos” ou “objetos etnográficos”, também é possível perceber

“um emaranhado de julgamentos” atuando nessa forma de classificação. Os objetos situados no polo da “cultura”, segundo o sistema de Clifford, costumam ser vistos como objetos científicos, de estudo sobre determinada população, representantes de um “modo de vida” geralmente tradicional, popular, periférico ou de cultura de massa.

Essa divisão é aparente quando analisamos e procuramos entender os diferentes tipos de museus e as formas como eles apresentam seus objetos. Todo tipo de objeto pode ser musealizado, mas isso acontece de formas diferentes. Supor que essa divisão exista – entre objetos artísticos e objetos da cultura – e mais, entre arte e cultura, como se a arte fosse uma esfera independente da vida social e cultural – é na verdade uma característica do mundo institucional da arte ocidental, que pode ser contestada por inúmeros estudos sobre a produção material e imagética de outras culturas e mesmo da cultura ocidental. Como já apontava Geertz (1997), a sensibilidade empregada na criação e apreciação de manifestações artísticas é adquirida através da experiência total da vida em determinada cultura, materializada e constituída no processo relacional com essas artes.

O que nos interessa aqui, além de compreender como as formas de apreciação dos objetos e suas categorizações se constituem e se modificam, é observar quais são os critérios de classificação e distinção de objetos e como essas classificações são construídas por meio da forma como são apresentados maneira a como as pessoas os apreciam e se relacionam com eles quando expostos em um museu. Esse é um caminho para compreender como, culturalmente, são estabelecidas fronteiras no campo da arte.

## **A ANTROPOLOGIA E OS MUSEUS**

A antropologia nasce dentro dos museus do século XIX, quando os europeus colonizavam diversas partes do mundo e traziam consigo objetos os mais diversos, que compunham as coleções de museus. Como observa Gonçalves (2007), as formas de coletar, conservar, exibir e analisar objetos passaram por diversas mudanças, acompanhando transições paradigmáticas ocorridas na disciplina. No final do século XIX e início do XX esses objetos eram entendidos como produtos materiais que responderiam a necessidades universais do homem e serviam de ilustrações para teorias evolucionistas e difusionistas, o que afetava diretamente sua exibição nos museus, organizada de modo a apresentar a história da evolução humana, em ordem de complexidade técnica, elaborando uma espécie de “inventário” das culturas num modelo “enciclopédico”.

Com as mudanças ocorridas na própria antropologia e na interpretação dos objetos que ela estuda, os museus também sofrem mudanças na forma de

apresentá-los. A contextualização dos objetos, seu “uso original” e o conhecimento sobre a cultura na qual foram produzidos passam a ser mais valorizados, e a inserção dessas informações nos museus é feita de diversas maneiras. A reconstituição de cenas servindo-se de bonecos hoje pode parecer datada, mas revela o início de uma estratégia expositiva chamada por Kirshenblatt-Guimblett (1998) de *In situ*, quando se recorre à metonímia para mostrar que aquele objeto representa um todo, dando a impressão de transportar “fatias de vida” para o museu. Outra estratégia apontada pela autora, *In context*, refere-se à contextualização do objeto por meio de legendas, placas, mapas, diagramas, catálogos, guias e *performances* ou estabelecendo relações com outros objetos, classificando/ordenando com base em tipologias e relações históricas. Atualmente é comum ver a presença de vídeos que mostram a peça em uso ou imagens relacionadas à cultura de seus produtores.

O Museu do Quai Branly é herdeiro de projetos coloniais, que viam no colecionamento de “objetos exóticos” uma forma de ordenar um mundo que, se considerava, iria fatalmente desaparecer. Mas há uma história paralela à da relação da antropologia com seus “objetos etnográficos” que nos permite compreender melhor as tensões presentes nesse museu.

## VANGUARDAS ARTÍSTICAS EUROPEIAS E “PRIMITIVISMO”

Na mesma época em que os cientistas começavam a estudar os objetos com intenção de conhecer as culturas, artistas e outros interessados em arte criavam suas próprias interpretações e formas de apreciar esses mesmos objetos. As vanguardas artísticas europeias do final do século XIX e início do XX desafiavam o mundo da arte europeia rompendo diversos dogmas renascentistas, como o da beleza e da representação realista do mundo. Os artistas modernos, frustrados com o racionalismo europeu que fizera o continente mergulhar em guerras, buscaram inspiração na produção artística de outros povos, especialmente da África e da Oceania. Traços, formas, cores e motivos das culturas materiais com as quais começavam a ter contato por meio de objetos trazidos por colonizadores associavam-se a idealização bastante genérica do “primitivo” como sendo aquele que não foi contaminado pela repressão ocidental.

Apesar de preconizarem uma abertura para o mundo, um desejo de “viagem” e de serem, muitos deles, anticolonialistas, a “viagem” realizada por esses artistas era mais uma viagem “às profundezas de si” do que propriamente um deslocamento físico.<sup>6</sup> Um dos mais notórios exemplos dessa apropriação da “arte primitiva”, Picasso (apud L’ESTOILE, 2007, p. 324) afirmava que “tudo que preciso saber sobre a África se encontra nesses objetos”, o que faz sua abordagem “radi-

calmente estrangeira à abordagem etnográfica” (L’ESTOILE, 2007, p. 324). Os traços encontrados em fase cubista revelam afinidades com certas máscaras africanas, mas a semelhança se encerra no plano formal. A crítica antropológica a esse tipo de apreciação aponta a contribuição desse “gosto pelo exótico” para noções que persistem até hoje. Ainda que muitos objetos fossem contemporâneos à produção artística europeia desse período, a ideia de atemporalidade e outras características delineadas por Price (2000) estavam marcadas no olhar desses artistas. O “primitivo” era visto como a “infância da humanidade”, alguém que produzia arte livre de cânones, mais perto dos instintos e da espontaneidade humana, aproximado das crianças, dos loucos e dos estados alterados de consciência (LAGROU, 2008; PRICE, 2000).

Paralela às idealizações do “primitivo”, a forma de apreciação de seus objetos seguia critérios próprios da arte europeia, buscando respostas para questões que, como sabemos, não são universais, não se colocavam para os artistas de outras culturas. Através de revoluções estéticas, e ao se deter nessa esfera, a arte vanguardista europeia paradoxalmente reafirma a autonomia da arte, mantendo o paradigma da autorreferenciação que a caracteriza e estabelece suas fronteiras enquanto domínio “puro” (BOURDIEU, 2006). Esse aspecto justifica a valorização da arte não ocidental calcada na apreciação “puramente estética”, característica que marca a definição modernista da “arte pela arte”. Muitos colecionadores se lançavam no universo das chamadas artes primitivas na tentativa de encontrar em meio à “quinquilharia” dos museus etnográficos as “verdadeiras obras de arte”. Esse critério excluía objetos de caráter funcional, um dos pilares da distinção ocidental entre o que é e o que não é arte. Assim, o objeto se torna “arte” apenas após passar pelo olhar dos europeus que os selecionam como tal, que “enxergam seu potencial estético”.

## **O MUSEU DO QUAI BRANLY: “ARTE PRIMITIVA” OU “MUSEU ETNOGRÁFICO”?**

O que vemos nos mais variados museus que exibem objetos produzidos fora das grandes tradições europeias é uma oscilação entre modelos identificados mais ou menos com alguma destas duas perspectivas –de sua valorização como obras de arte ou de sua valorização enquanto objetos culturais. Essa distinção, porém, não funciona assim, de forma tão dicotômica. A vida cotidiana e as práticas sociais têm fronteiras mais fluidas do que as teorias.

O Museu do Quai Branly se apresenta como museu de “arte etnográfica”. O que pode ser considerado um modelo híbrido, fruto justamente dessas disputas interpretativas, que são, também, disputas de poder. Essa superposição de



**Figura 1:** O Plateau des Collections: exposição permanente do Museu do Quai Branly. Pavillon des Sessions, Museu do Louvre, Paris. ©musee-duquaiبرانلي

categorias, e consequentemente de formas de expor os objetos, encontrada no museu permite entender melhor e ao mesmo tempo questionar a fixidez desses “rótulos”, confirmando, porém, a importância das formas de “dar a ver”. O papel do curador, daquele que orienta a visualidade de uma exposição – sua *estética* – é de extrema relevância por materializar as poéticas e políticas presentes nas exposições.

O projeto de criação do Museu do Quai Branly surge na França durante o governo do presidente Jaques Chirac, um grande admirador das artes chamadas primitivas e amigo de importantes colecionadores. A ideia de valorização desses objetos enquanto “obras de arte” estava sendo guiada por critérios não muito diferentes daqueles dos modernistas e focalizava a “excelência estética” de alguns deles como argumento dessa valorização. Os antropólogos, que por muitos anos foram os encarregados pelas coleções etnográficas francesas, não estavam, porém, dispostos a abrir mão delas e do conhecimento acumulado sobre a importância cultural desses objetos em favor do que chamam de “esteticismo” (PRICE, 2007).

Após diversos embates,<sup>7</sup> o projeto de uma ala no Louvre se transformou no projeto de criação de um museu completamente novo para reunir as várias coleções etnográficas francesas, e as equipes de trabalho se reuniram em torno de sua concepção por cerca de 10 anos, durante os quais as disputas entre academia, antropólogos, historiadores da arte, colecionadores e mercado de arte foram acirradas. Observando os diferentes espaços expositivos do museu, podemos perceber a atuação desses campos de força. As duas “exposições permanentes” do museu<sup>8</sup> apresentam, de formas bastante diferentes, modelos de apreciação predominantemente estética dos objetos.

**Figuras 2 e 3: Vistas do Plateau des Collections, que abriga a exposição permanente do Museu do Quai Branly. ©muse-eduquaibranly. Figura 2 (a dir.), foto: Nicolas Borel; Figura 3 (em baixo), foto: Lois Lammerhuber**



## **O PAVILLON DES SESSIONS: A “ARTE PRIMITIVA” NO LOUVRE**

Mesmo com a decisão de construir um novo museu, o plano de colocar as “grandes obras-primas da arte primitiva” no Louvre não foi abandonado. Um pavilhão foi alugado pelo Museu do Quai Branly numa das alas do Museu do Louvre para exibir uma seleção de 200 objetos. O responsável pela escolha dessas peças foi o colecionador de arte africana, e amigo do ex-presidente, Jaques Kerchache. A curadoria desse espaço é dele, ainda que isso não fique muito claro durante a visita.

O espaço pode ser considerado uma legítima galeria de arte nos padrões modernos: cenografia minimalista, espaço branco e bem iluminado que singulariza e destaca aspectos formais das peças; seleção de objetos composta basicamente por esculturas antropomórficas; quase nenhuma informação sobre os objetos. As legendas estão afastadas e contam apenas com informações básicas, como material e data, região e tribo estimadas (o único nome que aparece é o do proprietário da obra). No final do percurso há uma “sala de interpretação”, em que se tem acesso a postos interativos com material audiovisual explorando literalmente aspectos formais dos objetos e algumas informações sumárias sobre seus contextos de proveniência (Figura 1 a 3).



**Figuras 4 e 5: Fachadas do Museu do Quai Branly**  
Fotos: Nicolas Borel ©museedu-quaiبرانلي



## **O PLATEAU DES COLLECTIONS: EXPOSIÇÃO PERMANENTE DO MUSEU DO QUAÍ BRANLY**

O novo museu conta com exposição permanente que exhibe cerca de 3.500 objetos – aproximadamente um décimo da coleção – num pavilhão de 5.300m<sup>2</sup>. A divisão do espaço é por área geográfica/cultural, mas não há paredes no ambiente, apenas a cor do chão é diferente para cada continente, o que parece sugerir fluidez e unidade entre “as culturas do mundo” (Figuras 2 e 3). A expografia do *Plateau* foi alvo de muitas críticas, especialmente a respeito da luz baixa que banha o ambiente, dotando os objetos de formas misteriosas. Essa crítica se soma a diversos elementos que sugerem uma “fantasia primitivista”, como as paredes laterais em vidro coberto por adesivo translúcido estampado de folhagens, as cores terrosas, revestimento em couro, nichos em forma de caverna no corredor que corta o espaço expositivo e o problema da pouca informação fornecida pelas legendas, que se encontram muito distantes dos objetos e são quase ilegíveis naquela luz.<sup>9</sup> James Clifford (2007, p.30, 31) o descreveu como um lugar em que “a dominação da arquitetura sobre o conteúdo é extrema. Entramos no alto de uma longa rampa de acesso encurvada que mergulha subitamente na obscuridade (semelhante à entrada de um parque temático) e emergimos num mundo incerto, povoado por formas impressionantes, às vezes mesmo misteriosas”.

É importante ressaltar que a exposição permanente, como costuma ser o caso em muitos museus, não é “assinada”. Buscando informações, é possível saber que ela é fruto da colaboração do arquiteto Jean Nouvel, que projetou o museu, e do então diretor museológico da instituição, Germain Viatte, especialista em história da arte moderna, que já trabalhou em outros museus, como o Pompidou, casa da arte moderna em Paris, e que tem profundo interesse no primitivismo.<sup>10</sup> Eles parecem compartilhar a ideia de provocar no público essa sensação de maravilhamento, perplexidade e mesmo terror que sentiam os artistas modernos diante de tais objetos “exóticos”. O arquiteto contribui para a criação dessa atmosfera em todo o projeto arquitetônico do museu, cercado por jardins selvagens com plantas exóticas, lagos e uma instalação de varetas luminosas que remetem a uma floresta fantástica (Figuras 4 e 5).

Um museu costuma ser entendido como sinônimo de sua exposição permanente. E as exposições permanentes são geralmente vistas como “neutras” – o que é altamente questionável; essa suposta neutralidade moral, como afirma Karp (1991, p.14), é “precisamente a qualidade que permite que se tornem instrumentos de poder, bem como instrumentos de educação e experiência”. É a crença na neutralidade que lhe confere autoridade. Certamente, a exposição permanente do Museu do Quai Branly é, no mínimo, uma afirmação da museografia geral proposta pela instituição. Mas é nas exposições temporárias, de curta e média duração, que se explicitam as relações mais cotidianas e dinâmicas do museu e o trabalho autoral dos curadores.

## **OUTRAS CAMADAS DE DISCURSO: AS EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS DO MUSEU DO QUAI BRANLY**

É interessante notar que as exposições temporárias do museu apresentam outras leituras desses objetos, trazem propostas curatoriais diferentes entre si e diferentes daquelas da exposição permanente. Isso permite que se articulem de outras formas estas duas vertentes, da apreciação estética e do conhecimento, de modo que não seja necessário se encaixar apenas em um desses polos. A brochura que apresenta a instituição informa que:

As exposições temporárias, concebidas por personalidades de horizontes e formações diferentes – franceses ou estrangeiros –, exploram campos vastos e diversificados: grandes temáticas de civilização, problemáticas da atualidade, mestiçagem e alteridade, imaginários e representações, com níveis de discurso e graus de complexidade bastante diferentes de acordo com os assuntos.<sup>11</sup>



**Figura 6: Ilustrações míticas feitas por artistas da Papua Nova Guiné Exposição Vermelho Kwoma Foto: Antoine Schneck ©museeduquaibranly**

O Museu do Quai Branly já montou mais de 70 exposições temporárias, com temáticas e propostas curatoriais as mais variadas, divididas em três categorias, ocupando diferentes espaços. As “Exposições Internacionais” são produzidas em colaboração com outros museus e alternam “a descoberta de grandes civilizações, de produções artísticas e rituais comunitários, de tradições artísticas pouco conhecidas e de temáticas transversais”. As “Exposições Dossiê” permitem apresentar novos olhares sobre a coleção do museu, possibilidades de relações entre seus objetos, valorizando a riqueza de certas coleções – como o acervo histórico ou de tecidos, por exemplo – ou ainda apresentar o percurso de determinados exploradores e etnólogos responsáveis pela formação de uma coleção. Essas são as exposições mais frequentes e geralmente têm como curadores funcionários do museu, responsáveis por determinadas áreas geográficas/culturais, que oferecem recortes sobre a coleção da instituição, mas também têm na montagem das exposições uma ferramenta para a aquisição de novas peças a fim de compor as mostras. As “Exposições Antropológicas” são definidas pela escolha de seus curadores: antropólogos renomados convidados pelo museu para conceber exposições que abordem “fenômenos universais”. Elas têm em comum o fato de não apresentar uma cultura específica, mas sim objetos de diversas partes do mundo, organizados por uma temática transversal.

Entre elas, podemos encontrar exposições bastante lúdicas, que tratam das influências e da curiosidade pela cultura popular na própria cultura europeia, como, por exemplo, a exposição *Tarzan! Ou Rousseau entre os Waziris*,<sup>12</sup> que explorou as construções desse mito do imaginário popular. Ou ainda *O século do jazz*,<sup>13</sup> que traçou paralelos entre o desenvolvimento do gênero musical – considerado “híbrido” – e as artes visuais.

Há exposições claramente empenhadas em levar ao público mais conhecimento sobre certas manifestações artísticas e seu contexto cultural. Algumas têm um olhar crítico sobre a própria autoridade do curador e buscam compartilhar esse papel. É o caso da exposição *Vermelho Kwoma: pinturas míticas da Nova-Guiné* (2008), que engajou o Museu do Quai Branly em uma experiência colaborativa, tendo como mediadores os curadores da exposição, Magali Mélandri – responsável pela coleção Oceania do museu – e Maxime Rovere, filósofo (Figura 6). Rovere desenvolvia uma pesquisa entre os Kwoma, da Papua-Nova Guiné, sobre seus mitos e pretendia publicar um livro. As ilustrações desenvolvidas por três artistas locais – Kowspi Marek, Chiphowka Kowspi, and Agatoak Kowspi – para compor o livro foram adquiridas pelo museu, dando origem a uma missão colaborativa que resultou na exposição. Os curadores foram à Papua-Nova Guiné, trabalharam na coleta dos mitos, forneceram material para as pinturas, o que resultou na produção de objetos de arte inovadores – ilustrações narrativas em tinta acrílica sobre papel – financiaram a construção de uma casa cerimonial desejada pelos habitantes locais, que serviu ao mesmo tempo aos interesses internos tribais e ao estabelecimento de um laço entre a população e o museu francês, e recolheram e documentaram informações sobre os objetos da região que já compunham a coleção do museu.

A exposição foi concebida em diálogo com a população local, buscando “trabalhar com eles” e não “falar por eles” (ROVERE, MÉLANDRI, 2009, p.5). O curador afirma que “o objetivo era conceber uma exposição em completa colaboração com os artistas, torná-la fiel ao estado de espírito deles, à pedagogia kwoma e a sua própria maneira de apresentar as obras.” (p. 4-5). O percurso era guiado pelo mito de origem kwoma e apresentava os novos trabalhos dos artistas contemporâneos kwoma, bem como os antigos objetos do museu, dessa vez contextualizados pelas narrativas nativas sobre eles e com os nomes dos artistas que os produziram, a data, seu clã de origem, etc. Além disso, a exposição abordava explicitamente esse processo colaborativo.

Em 2012 foi exibida a exposição *Maori: seus tesouros têm alma* (2011), inteiramente concebida pelos próprios Maori, povo indígena da Nova Zelândia, na primeira experiência de autorrepresentação, ou curadoria nativa, realizada na



**Figuras 7 e 8: Papa de canoa. e “PW1(Tiki Remix)” de Saffron Te Rattana, exposição Maori: seus tesouros têm alma, Museu do Quai Branly © blissinthecity**

instituição (Figuras 7 e 8). A cultura e a arte maori foram apresentadas em um percurso baseado em conceitos centrais da cosmologia nativa: Whakapapa (genealogia, identidade e conexão), Mana (prestígio e autoridade) e Kaitiakitanga (proteção e preservação). Misturando objetos tradicionais, como as famosas proas de canoa e casas cerimoniais de madeira entalhada, com obras de arte contemporânea feitas por artistas maori, a mostra levou aos franceses uma imagem de continuidade de valores ancestrais que guiam uma cultura viva, moderna e tecnológica (VINCENT, 2013b). O caráter politicamente engajado característico dos Maori fez da exposição um evento inédito no museu francês.

O museu neozelandês Te Papa Tongarewa, responsável pela concepção da exposição, é conhecido por sua atuação em defesa dos direitos culturais dos Maori e por ter adotado seus costumes no tratamento dos objetos maori de sua coleção. Foi também esse museu que recebeu enquanto “guardião dos tesouros culturais maori”, ao final de uma longa disputa diplomática, vinte *mokomokai* (crânios tatuados mumificados maori) que pertenciam a coleções francesas. Esses crânios foram restituídos à Nova Zelândia após passar por mais um processo de recategorização, ao deixar de ser objetos científicos pertencentes à inalienável coleção pública dos museus da França e, não sem dificuldades, ser classifica-

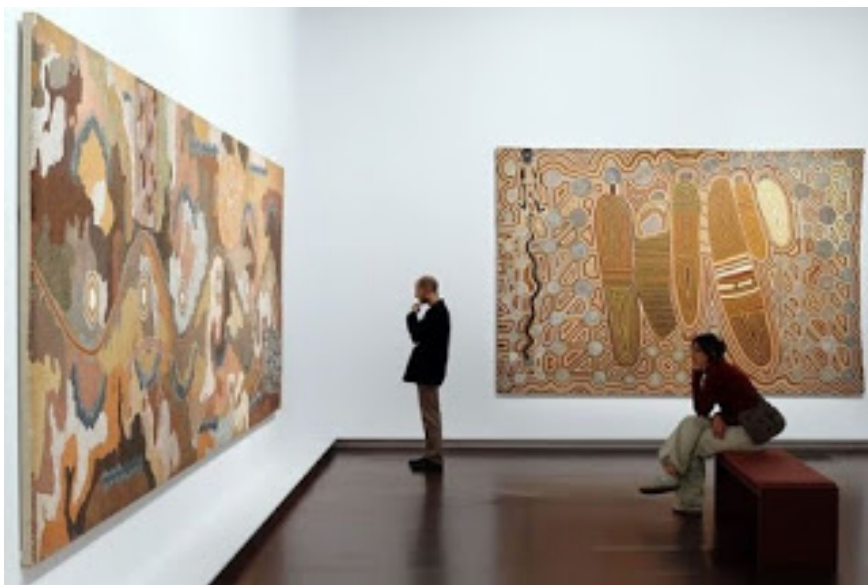
**Figura 9: Cartaz da exposição Planeta mestiço: misturar ou não misturar?**  
©museeduquaibranly



dos como “restos mortais”, que deveriam retornar a seus locais de origem (VINCENT, 2013b).

Uma das Exposições Antropológicas, Planeta mestiço: misturar ou não misturar (2008), trouxe para o museu os processos de mestiçagem, as influências e trocas de ideias, materiais e técnicas a partir do processo de expansão europeia nas colonizações e até hoje, com a globalização (Figura 9). Nela foram expostos objetos que denotam essa mistura, como uma escultura lorubá que representa a rainha Victória da Inglaterra ou objetos da religião vudu haitiana, sincretizada por excelência. Numa vitrina que parece sintetizar o fenômeno abordado, vemos uma gravura de temática religiosa que foi levada ao México, um adorno indígena de plumas e um mosaico feito por indígenas da região retomando a mesma referência iconográfica, porém composto de plumas, material local carregado de energia divina. O percurso se encerra com a influência da cultura asiática e das artes marciais no cinema hollywoodiano.

Concebida pelo historiador Serge Gruzinski, estudioso dos processos de mundialização da cultura, Planeta mestiço colocou obras de arte europeia junto aos objetos da coleção do Museu do Quai Branly com a intenção de combater essencialismos, mostrando que a mestiçagem está por toda parte, é um proces-



**Figura 10: Vista da exposição *Aux sources de la peinture aborigène*, Museu do Quai Branly ©museeduquaibranly**

so constante. A mensagem clara a ser transmitida é a da celebração das misturas, numa reação contra os racismos, intolerâncias e medidas anti-imigratórias que se vêm multiplicando no continente. “Esta exposição é seu trabalho, sua *obra de arte*, medeia seus pensamentos, incorpora objetos à agência dele sobre o mundo social, passa sua mensagem” (VINCENT, 2013a, p. 27).

Recentemente, foi montada a exposição *Fontes da pintura aborígene*,<sup>14</sup> composta predominantemente por telas em tinta acrílica que vêm sendo feitas por artistas aborígenes da Austrália desde os anos 70 e têm grande entrada no mercado de arte contemporânea atualmente, sendo vendidas a preços altíssimos e consagrando alguns de seus artistas internacionalmente (Figura 10).<sup>15</sup> Essas pinturas são uma forma inovadora das tradicionais pinturas em casca de árvore e dos desenhos feitos sobre a areia quando se contam as histórias do “tempo dos sonhos”, que representam os ancestrais clânicos e narram seus caminhos sobre a paisagem. Provavelmente por essa inserção no mercado de arte, intimamente ligada ao fato de serem essas telas as únicas peças de “arte contemporânea” presentes desde o início no Museu do Quai Branly, a estética expositiva empregada transformou o espaço em algo próximo a uma galeria de arte.

## CONCLUSÃO

Os exemplos de exposições no Museu do Quai Branly são muitos, e cada nova exposição traz mais elementos para a reflexão sobre a instituição. Gostaria de chamar atenção, a partir dos exemplos elencados, ainda que brevemente descritos, para a importância de se pensar nas práticas curatoriais como algo decisivo nesse processo de categorização de objetos. Como vimos, o rótulo modernista da “arte primitiva” pode permanecer vivo de muitas formas, mas certamente não é a única classificação possível para os objetos da coleção do Museu do Quai Branly. Já que não há nada intrínseco que permita uma classificação definitiva dos objetos, o contexto de sua exibição dentro do museu é o que medeia a interação entre público e objetos. E o criador desse contexto é o curador. O conjunto de elementos que formam uma exposição contextualiza os objetos exibidos, e, como afirma Kirshenblatt-Gimblett (1998, p. 21), “Há tantos contextos para um objeto quantas estratégias interpretativas existentes”.

Diferentes formas de exibição produzem efeitos distintos. Karp (1991) afirma que os estudos culturais vêm pensando exposições de duas formas: como um veículo para a exibição de objetos ou como um espaço para se contar uma história. Os dois modos, privilegiando o contexto ou o objeto, confirmam que exposições são um meio e um local para representação, e esta será sempre controlada por alguém e jamais neutra. Como aponta Baxandall (1991), os agentes envolvidos na exposição – produtores de objetos, expositores de objetos prontos e visitantes de objetos exibidos – entram em contato no “espaço entre o objeto e a legenda” (p. 37), e, eu diria, esse é um espaço de atuação, de relação, no qual a intencionalidade da curadoria interage com o mundo.

Kirshenblatt-Gimblett (1998) fala em *agência da exibição* (*agency of display*) para propor um estudo de exposições dentro de uma “economia política do *exibir*”. Afirmando que “exposições são fundamentalmente teatrais, pois são a forma como museus performatizam o conhecimento que criam” (p. 3) mostra que as classificações, hierarquias, convenções discursivas e práticas representacionais desenvolvidas em uma exposição não são apenas espelhamentos de uma imagem. A representação constitui os sujeitos e a própria imagem “e, no processo, estabelece os termos para a ação.” (p. 80). Essa reflexão é relevante para a discussão proposta neste artigo, uma vez que entende a exposição não somente como *discurso*, *mensagem*, mas como um objeto que age sobre o mundo: “a forma de exibição (*display*) não apenas mostra e fala, ela também *faz*.” (p. 6). Podemos ver o curador como alguém que desempenha um papel autoral, um agente que confere intencionalidade a um “objeto”, que seria a exposição – um objeto

composto por vários objetos e outros elementos visuais e que condensa relações e tem “agência”, no sentido proposto por Alfred Gell (2009).

Esse papel autoral do curador é uma característica recente, fruto de especialização e particularização da profissão que fez com que as práticas curatoriais se tornassem cada vez mais conceituais. Isso abre espaço para que sejam também mais criativas, permitindo recortes inusitados, contextualizações que fogem ao óbvio e diálogos entre objetos e imagens os mais variados. Nesse processo, surgem exposições que nos permitem ver, compreender e nos relacionar com expressões artísticas de formas múltiplas evitando rótulos antigos como o da “arte primitiva”, borrando fronteiras entre categorias e promovendo encontros mais relacionais com os objetos.

A necessidade de contextualização permanece em discussão, tanto nas chamadas “artes étnicas”, “artes populares”, quanto na “arte contemporânea”; é uma questão relacionada ao processo de exhibir, de modo geral. Mas hoje já se tem a certeza de que não existe exposição que não seja contextualizadora, já que mesmo o famoso “cubo branco” inventado pelo modernismo é espaço carregado de significação e valores atuando sobre o espectador de forma poderosa (O'DOHERTY, 1999).

Atualmente, os museus “de cultura”, como não deixa de ser o Museu do Quai Branly, contam com uma infinidade de recursos novos que permitem que se transmita conhecimento sem que seja puramente didático, enfadonho. Já não é necessário que se exclua o fator estético, o apelo visual exercido pelos objetos, pois essa é uma forma reconhecidamente poderosa de se estabelecer relação com o visitante, que permite que ele se interesse, se envolva, se emocione, sintase fascinado. Mas no caso de artistas populares, de objetos que vêm de culturas diferentes das nossas, existem questões éticas implicadas no processo de sua musealização e exibição, e não se deve perder a oportunidade de que eles sirvam como porta de entrada para outros universos, para a descoberta de outras formas de viver, ver o mundo e se expressar artisticamente sobre ele. O primeiro passo em direção a essa postura ética é sempre deixar claro que a curadoria é uma forma autoral de apresentar objetos. Não existe curadoria neutra, e isto deve estar sempre explicitado: que aquele é *um olhar* sobre aqueles objetos.

Em seguida, vêm as possibilidades de descentralização dessa autoridade, que vem sendo tensionada não apenas por curadores conscienciosos, mas pelo surgimento de museus comunitários, tribais, de território, pelas demandas de restituição de objetos musealizados, pelas experiências autorrepresentativas e por todas as formas de fazer irromper mais vozes nos discursos museológicos e mais agências nas experiências de relação com a arte.

## NOTAS

- 1 Até 2012 foram registrados mais de 8 milhões de visitantes, segundo comunicados à imprensa feitos pelo museu.
- 2 O acervo europeu do museu é composto por peças que vêm de fora da Europa Ocidental ou documentos e fotografias.
- 3 Discurso inaugural do museu proferido por Jacques Chirac, então presidente da República da França, em junho de 2006.
- 4 “*Iá où dialoguent les cultures*”.
- 5 Essa é a “dupla missão” do museu, retirada do Dossiê de Presse – Le Musée du Quai Branly”.
- 6 Alguns artistas iam mais longe em sua identificação e pesquisa do universo indígena, como Gauguin, Max Ernst e do teatrólogo Artaud (para citar alguns), superando o primitivismo ingênuo da maioria dos modernistas (LAGROU, 2008).
- 7 O processo de concepção do Museu do Quai Branly é detalhadamente explorado por Price (2007). Um resumo baseado em diversas fontes pode ser encontrado em minha dissertação (VINCENT, 2013a).
- 8 Considero aqui seu pavilhão no Louvre como uma exposição permanente do Museu do Quai Branly, ainda que separada territorialmente, pois no início fazem parte de um mesmo projeto e têm administração conjunta.
- 9 Muito já foi dito sobre o projeto do *Plateau*, talvez por corroborar de forma pungente as críticas à concepção do museu, mas também por ser o espaço que pode ser observado desde a abertura, quando a maioria dos textos críticos foi publicada. Várias mudanças, ainda que sutis, foram feitas pela instituição desde então, como acrescentar mapas, etc.
- 10 O termo não denota apenas um sentido pejorativo; é entendido também como a corrente artística de vanguarda caracterizada pela apropriação da arte não europeia.
- 11 Publicação disponível impressa no museu e em [www.museeduquaibranly.fr](http://www.museeduquaibranly.fr), em Dossiê de Presse.
- 12 Curadoria de Roger Boulay, 2009.
- 13 Curadoria de Daniel Soutif, 2009.
- 14 Curadoria de Judith Ryan, Philipp Bathy e Philippe Peltier, 2012-2013.
- 15 Sobre o processo de inserção das pinturas aborígenes no mercado de arte e a presença dos trabalhos desses artistas na coleção e na arquitetura do Museu do Quai Branly, ver a tese de Ilana Goldstein (2012[incluir nas ref. bibliog.]).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAXANDALL, Michel. Exhibiting Intention: some preconditions of the visual display of culturally purposeful objects. In KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. *Exhibiting culture. The poetics and politics of museum display*. Washington; London: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 33-41.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouk; Edusp, [1979] 2006.
- CLIFFORD, James. Le Quai Branly en construction. *Le débat – Le moment du Quai Branly*. Paris, n. 147, p. 29-39, nov.-dez. 2007.
- \_\_\_\_\_. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, 1994.
- GEERTZ, Clifford. Arte como um sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GELL, Alfred. *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Paris: Les presses du réel, [1998] 2009.
- GOLDSTEIN, Ilana. *Do “tempo dos sonhos” à galeria: arte aborígine australiana como espaço de diálogos e tensões interculturais*. Tese de doutorado apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, 2012.
- GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. Teorias antropológicas e objetos materiais. In \_\_\_\_\_. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Iphan/Demu, 2007, p. 13-42. Col. Museu, Memória e Cidadania.
- KARP, Ivan. Culture and representation. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven. *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington; London: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 11-24.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Destination culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- KOPYTOFF, Igor A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In APPADURAI, Arjun (Org.). *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: Ed.UFF, 2008.
- L'ESTOILE, Benoît de. *Le goût des autres: de l'Exposition Coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion, 2007.
- LAGROU, Els. A arte do Outro no Surrealismo e hoje. FARIA, Caleb; AMARAL, Leila (Org.) Horizontes antropológicos. *Antropologia e arte*, ano 14, n. 29, 2008.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*. University of California Press, 1999 [1976].
- PRICE, Sally. *Paris primitive. Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: The University of Chicago Press. 2007.
- \_\_\_\_\_. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROVERE, Maxime; MELANDRIE, Magali. Entrevista realizada por Julie Arnoux para a *Revue des amis du Musée du Quai Branly Jokoo*, n. 2, p. 3-5, jan.-mar. 2009.

VINCENT, Nina. “Curadoria nativa” no “Museu do Outro”: um estudo sobre a exposição “Maori. Seus tesouros têm alma” e outros diálogos curatoriais no Museu do Quai Branly. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013a.

\_\_\_\_\_. Planète métisse: uma exposição antropológica no Museu do Quai Branly. *Enfoques – Revista dos alunos do PPGSA UFRJ*. V. 12, n. 1, p.114-141, jun. 2013b.. Disponível em: [http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12\\_1\\_06\\_planete\\_metisse](http://issuu.com/revistaenfoquesufrj/docs/vol12_1_06_planete_metisse). Acessado em 20.06.2013

---

**Nina Vincent** é antropóloga, mestre pelo PPGSA (IFCS/UFRJ), membro do Núcleo de Arte, Imagem e Pesquisa Etnológica (Naípe/UFRJ). Desenvolve pesquisas nas áreas de antropologia da arte e dos objetos, arte étnica, museus e curadoria. Atualmente é professora substituta de antropologia e arte na Escola de Belas Artes da UFRJ.

**Recebido em: 22/04/2014**

**Aceito em: 30/04/2014**

