

**O comércio internacional de bens patrimoniais e a sua
recontextualização em museu: estudo de caso a partir do conjunto de
máscaras tradicionais Africanas da coleção de arte de José de
Guimarães, em exposição no CIAJG**

João Pedro Lourenço de Sousa

**Dissertação de Mestrado em Antropologia
Área de Especialização em Temas Contemporâneos**

Novembro de 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, Área de Especialização em Temas Contemporâneos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Filomena de Almeida Paiva Silvano

Agradecimentos

Gratidão à minha estimada orientadora, Professora Doutora Filomena Silvano, sempre disponível e apaziguadora, assim como à Professora Doutora Nélia Dias, que me acompanhou no estágio no CIAJG e me sugeriu imensas leituras. Agradeço ainda a Marta Mestre, João Terras, Inês Oliveira, Ricardo Freitas e Marta Silva d'A *Oficina*, pelo caloroso acolhimento e colaboração, a Elisabete Simões da *United Nations University* (EGOV), pelo excelente alojamento em Guimarães e a Salomé Duarte, da *Sociedade Martins Sarmento*.

E um muito especial obrigado ao Mestre José de Guimarães. Que a criação se perpetue.



Com o Mestre José de Guimarães

(Foto: Marta Mestre, 17.06.2021, no CIAJG - Guimarães)

João Sousa

Lisboa, 10 de novembro de 2021

O comércio internacional de bens patrimoniais e a sua recontextualização em museu: estudo de caso a partir do conjunto de máscaras tradicionais Africanas da coleção de arte de José de Guimarães, em exposição no CIAJG

João Pedro Lourenço de Sousa

Resumo

José de Guimarães é um dos artistas plásticos mais conceituados em Portugal. Com uma longa e multifacetada carreira nas artes, que se estende por várias décadas de atividade, é frequentemente exaltado pela procura de uma “síntese” cultural nas suas criações. Menos conhecido como colecionador, a sua eclética e vasta coleção de arte, reúne obras provenientes dos contextos Subsariano, Chinês e Sul-Americano (período pré-Colombiano), na qual se destaca uma coleção de 38 máscaras Subsarianas, em exposição desde 2012, na “Sala 3” do *Centro Internacional das Artes José de Guimarães* (CIAJG).

Propondo um diálogo entre as coleções permanentes e as suas obras, assim como com a produção de artistas contemporâneos convidados, o CIAJG afirma-se como um espaço de assumida vertente experimental e curatorial. A partir de uma genealogia do artista e do Centro e com o foco na sala das máscaras, questiona-se a circulação e receção de objetos exógenos num centro de arte contemporânea europeu, e propõe-se uma reflexão em torno de algumas das problemáticas mais atuais no campo da museologia e das exposições.

PALAVRAS-CHAVE: CIAJG; José de Guimarães; colecionismo; arte Africana; máscaras Africanas; museologia.

**The international trade of heritage goods, and recontextualization in museums:
case-study on the traditional African masks of the “José de Guimarães collection”,
on display in the CIAJG**

João Pedro Lourenço de Sousa

Abstract

José de Guimarães is one of the most highly regarded artists in Portugal. With a long and multifaceted career in the arts that runs through several decades of activity, is frequently praised for his search a cultural “osmosis” in his creations. Less known as a collector, his eclectic and vast collection of art, comprises works from the Sub-Saharan, Chinese and South American (pre-Colombian era) contexts, including 38 sub-Saharan masks, in permanent exhibition since 2012, in the “Room 3” of the *José de Guimarães International Centre for the Arts* (CIAJG).

Proposing a dialogue between its permanent collections and Guimarães’ artworks, as well as with invited contemporary artists, the CIAJG is a space of experimental and curatorial approaches. Establishing a genealogy of the artist and the center, with the focus on the masks’ room, I explore the circulation and reception of exogenous objects in a European center of contemporary art, shedding a light on some of the debates in the field of museology and exhibitions.

KEYWORDS: CIAJG; José de Guimarães; collections; African art; African masks; museology.

Índice

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - O COMÉRCIO INTERNACIONAL DE BENS CULTURAIS	8
1.1. DEFINIÇÃO ANTROPOLÓGICA DE ARTE	8
1.2. ARTE AFRICANA “TRADICIONAL”	10
1.3. A TEIA DE RELAÇÕES COMERCIAIS	13
1.3.1. Autenticidade e valor	16
1.4. CIRCULAÇÃO E RECEÇÃO	19
1.4.1. O primitivismo.....	19
1.4.2. O artista que coleciona	21
1.4.3. Uma questão de gosto	23
1.4.4. O artista e o museu.....	24
1.4.5. Em Portugal	28
CAPÍTULO 2 - JOSÉ DE GUIMARÃES, ARTISTA E COLECIONADOR.....	32
2.1. O ARTISTA	32
2.2 Angola	37
2.2.2. “O factor antropológico”	39
2.3. COLECIONADOR	42
2.3.1. Critérios da coleção	45
2.3.2. Narrativa da coleção.....	46
CAPÍTULO 3 – A COLEÇÃO DE MÁSCARAS DO CIAJG	49
3.1. O ESPAÇO.....	50
3.2. ESTRUTURA	51
3.3. INVENTÁRIO.....	53
3.4. OBJETOS EXÓGENOS EM EXPOSIÇÃO	54
3.4.1. Museografia	57
3.4.2. Comunicação.....	59
3.5. POR DETRÁS DOS DISPOSITIVOS.....	60
3.5.1. Nuno Faria.....	62
3.5.2. Marta Mestre.....	64
3.6. “FICÇÕES E MAGIAS”	66
CAPÍTULO 4 - PROBLEMÁTICAS ATUAIS.....	69
4.1. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	69
4.2. DIVERSIDADE CULTURAL E ALTERIDADE	73
4.3. O PARADIGMA “ONE TRIBE, ONE STYLE”	74
4.4. O MUSEU PÓS-COLONIAL.....	78
4.5. OS PÚBLICOS.....	82
4.6. INSERÇÃO	83
CONCLUSÃO.....	89
BIBLIOGRAFIA	92
APÊNDICES.....	102
APÊNDICE 1 TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTA A JOSÉ DE GUIMARÃES	103
APÊNDICE 2 LISTA INDICATIVA DAS MÁSCARAS DA "SALA 3"	113
APÊNDICE 3 PROPOSTAS DE REFORMULAÇÃO EXPOSITIVA APRESENTADAS AO CIAJG.....	114

INTRODUÇÃO

Com longa carreira nas artes plásticas, José de Guimarães é um colecionador de arte dedicado. Na sua vasta e eclética coleção, destaca-se um conjunto de máscaras subsarianas, que se encontram em exposição permanente no *Centro Internacional das Artes José de Guimarães* (CIAJG ao longo do texto), desde a sua inauguração a 24 de junho de 2012, no âmbito de “Guimarães Capital Europeia da Cultura” que distinguiu a cidade minhota. Acolhendo algumas das obras e coleções do artista, o Centro propõe, além do seu acervo permanente, colaborações com outros artistas contemporâneos:

“O CIAJG reúne peças oriundas de diferentes épocas, lugares e contextos em articulação com obras de artistas contemporâneos, propondo uma (re)montagem da história da arte, enquanto sucessão de ecos, e um novo desígnio para o museu, enquanto lugar para o espanto e a reflexão.” (CIAJG 2021)

A partir do reconhecimento da independência programática que o CIAJG tem tido desde a conceção museológica inicial de Nuno Faria (Peres 2018), e não estando em causa a validade da curadoria passada ou presente, importa hoje, em breve uma década volvida sobre o início desta aventura, pensar o percurso do Centro e apontar algumas possíveis direções nas abordagens à vasta e rica coleção do artista e colecionador José de Guimarães. A partir de uma análise da circulação de bens culturais, com destaque para a proveniente do continente africano, veremos que pontes podemos estabelecer entre a biografia do artista/coleccionador e a coleção por ele constituída.

Adquirida em espaço europeu, num período pós-colonial (a partir dos anos 1980), por um artista que dela ‘bebe’, se inspira e recria na sua própria obra, esta coleção privada de arte africana (mas também chinesa e pré-colombiana) não é única na sua tipologia, embora tendo características particulares que serão exploradas. Através de uma lógica subjetiva de necessidades, que assenta num sistema objetivo de produção e comércio, questiona-se o mito do ‘encontro fortuito’ com a arte africana, a partir de Kasfir (1992), Steiner (1994) e Fenton (2016), na desmistificação do processo de aquisição destes objetos, considerados a partir de uma série de encontros, ligados à biografia do colecionador, e que apesar de refletirem motivos, ambições e objetivos pessoais, se inserem num quadro maior de colecionismo, que define gostos e critérios de seleção

prévios que são largamente determinados por intermediários, curadores, colecionadores e críticos de arte no Ocidente.

Contrariando a ideia de uma representação global de todo o contexto artístico africano (geográfico, temporal, cultural, assim como material) nesta coleção, argumento que as peças foram selecionadas segundo um princípio de gosto (Bourdieu 1977) e anterioridade dentro do campo da arte ocidental, com destaque para o contexto parisiense do início do século XX, no interesse demonstrado pelos primitivistas por máscaras e estatuetas africanas, mas tendo, no entanto, uma legitimidade biográfica, que reflete o percurso e o pensamento do artista.

A presente dissertação é redigida conforme ao Acordo Ortográfico de 1990. E segue a norma de referência “Autor-Data” *The Chicago Manual of Style*, 16ª edição, de 2010. A Bolsa de Investigação, na qual se insere o estágio no CIAJG, que suporta este documento, conta com a referência: UIDP/04038/2020, foi obtida em concurso público, e financiada por fundos nacionais através da FCT/MCTES (PIDDAC). Estando inserida no plano estratégico do CRIA, Centro em Rede de Investigação em Antropologia (UIDB/ANT/04038/2020).

Justificação da pesquisa

O meu tema de tese insere-se no campo dos estudos de cultura material e coleções de teor etnográfico e é formulado da seguinte forma: através do estudo da aquisição e exposição das máscaras no CIAJG, explora-se a capacidade de objetos exógenos de transportar ideias de alteridade e exotismo, e como estes são fundamentais em estratégias de identidade, comércio e diálogo intercultural.

A partir da sua mercantilização e recontextualização em espaço museológico, o potencial destes “objetos emaranhados” (Thomas 1991) enquanto manifestações sociais e culturais, é ideal para questionar circuitos transnacionais de bens culturais. Tendo como tema de dissertação original um estudo-de-caso de um atelier lisboeta de produção de azulejos em moldes tradicionais e o seu comércio, decidi, pelas limitações de trabalho-de-campo presencial no atelier em questão, decorrentes da pandemia, e do fato de ter ganho uma bolsa de investigação para estudar a coleção de máscaras de José de Guimarães, adaptar o meu tema de tese, que passou a refletir a minha ocupação atual, não dispersando o foco. Esta escolha justifica-se ainda pelo meu percurso profissional,

nomeadamente na área de conservação e restauro de património imóvel, e também de uma experiência prévia com coleções africanas, entre outras, na Suíça.

Objetivos

Este trabalho propõe uma reflexão sobre a coleção de máscaras subsarianas de José de Guimarães, em exposição permanente no CIAJG, à luz da produção antropológica e dos grandes debates contemporâneos sobre a presença de objetos exógenos em museus no Norte global. Explorando a capacidade da arte de sustentar um questionamento antropológico (Gell 1998), o que espero do meu trabalho de investigação, é de trazer uma nova perspetiva sobre o objeto, a partir do terreno e de alcançar uma melhor compreensão do universo “José de Guimarães colecionador”.

Através de uma análise crítica do percurso do artista, a partir dos escritos de outros (Gaudibert 1993; Restany 2006; Cerqueira 2010; Sarró 2019; Faria 2019), das palavras do próprio e do estágio realizado, procuramos conhecer melhor o artista e o CIAJG, onde as coleções permanentes são postas em diálogo com criações contemporâneas. Não pretendo com este trabalho desenvolver uma investigação histórica das técnicas e evolução da arte, mas trazer o terreno para a teoria antropológica, nas abordagens a obras exógenas no contexto europeu.

Num trabalho de escalas, procuro estudar o fenómeno do colecionismo de arte africana no Ocidente, assim como a perceção destes objetos, nas suas várias viragens e segundas-vidas, com destaque para a segunda metade do século XX e a contemporaneidade, sem perder de vista a coleção de máscaras subsarianas do CIAJG. Espero perceber como sentidos são criados e atribuídos aos objetos na circulação e no trabalho curatorial, como estes influenciam a perceção dos mesmos junto dos públicos, nas suas diferentes recontextualizações, como foram sendo encarados, e qual é o seu propósito hoje.

Perguntas de partida e subtemas

Para uma maior especificidade e clareza de objetivos, um esforço de sistematização impõe-se para reduzir a complexidade do problema, que não tem de ser complicado sem necessidade. As questões de pesquisa que defini até à elaboração deste

projeto, surgiram do cruzamento dos autores e das potencialidades do objeto. No sentido de tornar o método etnográfico funcional e para chegar ao objetivo principal, o de perceber o fundamento da questão de pesquisa, o foco da minha tese divide-se em quatro sub-temas:

1 – Perceber como este gosto é criado, a partir da sua inserção num campo de significados, (Bourdieu 1979), e de um consumo tipificado e distintivo (Douglas & Isherwood 2002 [1979]). A autenticidade sendo um valor fundamental como critério na constituição desta coleção e outras;

2 - O impacto do mercado de arte na definição de critérios aquisitivos e de valor (estéticos como semióticos), explorando a distinção estrutural entre objeto etnográfico e objeto artístico (Vogel 1988);

3- A avaliação da capacidade do objeto, enquanto parcial, de representar um todo, visto como homogéneo, estereotipado e totalizante (essencialização da cultura);

4 - O impacto recente da pandemia Covid-19 na atividade museológica, já de si frágil, em Portugal, e as estratégias na sua resolução.

No terreno as perguntas que guiaram o meu estudo, permitindo desenvolver o tema de tese, foram as seguintes:

- Como se articulam as abordagens formalistas e contextualizadas, na exposição destes objetos?
- O que representa, para o colecionador, esta arte? (Perceções e critérios de seleção do colecionador)
- Como as máscaras Africanas (e estatuetas) ganharam lugar de destaque nas apropriações e aquisições dos colecionadores e/ou artistas, sobretudo desde o princípio do século XX?

- Como a procura turística de bens culturais “autênticos” estimula a inovação, e provoca questionamentos de valor e autenticidade na criação e consumo?
- Como os fatores definitivos de gosto se constroem em dinâmicas que cruzam o percurso biográfico e a constituição no seio do próprio grupo determinante?

Limitações e delimitações

Desenvolver um projeto concreto e viável implica antecipar alguns dos desafios que vamos encontrar na investigação e estratégias para a sua superação e gestão. Por limitações temporais, abordo as máscaras de origem africana do acervo “CIAJG/Coleção José de Guimarães”, atualmente expostas na “Sala 3” do CIAJG. Apesar de se privilegiar um tempo longo no enquadramento da coleção, concentro-me na aquisição feita pelo artista, sobretudo a partir da década de 1980, notavelmente em Paris. A unidade biográfica é José de Guimarães, que se tentou conhecer o melhor possível, dentro das limitações temporais e logísticas. Só podemos afirmar com certeza a ordem cronológica relativa ao artista. Em relação à proveniência das peças da coleção, na carência de marcadores informativos, procuraram-se estratégias de densificar a pesquisa, na imersão no objeto e nas estratégias de exposição dos mesmos no espaço público.

A recente situação sanitária e de saúde pública decorrentes do Covid-19, implicou reformular e reconhecer limitações para a minha investigação, trazendo uma camada adicional de complexidade ao estudo. O impacto da pandemia e as estratégias de adaptação face a ela serão abordados, tendo tido a oportunidade de observar de perto como um espaço museológico reabre (16.04.2021), com novo ciclo expositivo, depois do confinamento longo.

Metodologia

A abordagem à coleção de máscaras de José de Guimarães foi feita a partir dos arquivos do CIAJG, da literatura considerada relevante, que serve de suporte à minha argumentação, assim como da própria coleção. Os textos que apoiam a minha reflexão passaram pelo crivo seletivo de se situarem num ou mais dos grandes campos teóricos definidos à partida pela sua relevância para o meu estudo (coleccionismo, cultura material,

património e museologia), privilegiando desta forma um quadro abrangente e multidisciplinar e procurando ligações que possam enriquecer o trabalho.

Central nesta pesquisa, o mestrando, no âmbito de uma bolsa de investigação CRIA, esteve em residência em Guimarães, com início a 23 de abril de 2021, num estágio que se prolongou por maio e junho do mesmo ano. O presente documento reflete as metodologias adotadas e os resultados da pesquisa efetuada na instituição. Pelo carácter aplicado da minha pesquisa e a centralidade do estágio no CIAJG, que constitui o período de trabalho de campo, considero o modelo proposto neste, como o mais adequado para a exposição dos resultados, refletindo ainda a imersão total no objeto de estudo a que me propus. A investigação culminou numa proposta de reformulação expositiva, julgada apropriada a estes objetos exógenos, apresentada ao CIAJG no final da Bolsa, e que reproduzo de forma abreviada neste documento (**Apêndice 3**). Da mesma forma, as fotografias que acompanham este documento, e que se encontram em anexo, foram registadas durante o estágio junto da instituição.

Foram conduzidas entrevistas a: Marta Mestre, João Terras, Inês Oliveira, Ricardo Freitas, Marta Silva e José de Guimarães, cujo primeiro encontro informal foi no dia 17.06.2021 no CIAJG, seguido de uma entrevista, no atelier do artista, em Lisboa, no dia 02.07.2021 em Lisboa. A transcrição das entrevistas foi parcial, com a exceção da última, que se encontra no (**Apêndice 1**), sendo que a procura de densidade na pesquisa passou por pensar além das entrevistas. Acompanhar as pessoas implicou a observação de ocasiões de sociabilidade, uma das prioridades do meu trabalho-de-campo e uma comparação foi estabelecida entre as coleções do artista, com outras, de colecionadores privados, artistas ou não, procurando perceber desta forma, como a apreciação destes objetos evoluiu nas suas diferentes recontextualizações, e qual é o seu propósito hoje.

Numa primeira fase do trabalho investigativo, feito pré-residência em Guimarães, procedeu-se a uma revisão de literatura e contextualização, tendo esta sido concluída durante o estágio, com informações suplementares recolhidas *in situ*. A partir do modelo cíclico de pesquisa antropológica, a análise dos dados etnográficos não esperou o fim do terreno para ser feita, o que levou a mais questões, permitindo focalizar progressivamente a pesquisa, na passagem do enquadramento genérico ao específico. As questões de natureza ética mereceram a minha redobrada atenção, devido à complexidade e implicações históricas do meu objeto de estudo, e não foram apontadas quaisquer reticências em relação a anonimato da parte dos colaboradores deste trabalho.

A gestão do tempo e a calendarização são aspetos fundamentais no sucesso de uma pesquisa. Este trabalho teve assim três fases: a primeira, consistiu na revisão de literatura e decorreu até abril; de abril a julho estive em residência em Guimarães, no CIAJG, o que coincide com o trabalho de terreno; e finalmente, dediquei-me em exclusivo à redação, ainda que o tratamento dos dados recolhidos foi sendo feito ao longo de todo o processo. Uma vez a tese escrita e revista, penso implementar as seguintes estratégias de validação: conto com o *feedback* valioso da tutoria, e de pares que versam sobre estes assuntos; assim como a participação em conferências temáticas e apresentações. A modalidade de retorno do trabalho ao terreno constituiu, em primeiro lugar, num relatório final que foi providenciado ao CRIA, como entidade empregadora, e ao CIAJG, como instituição de acolhimento, no âmbito da bolsa; a inclusão de propostas expositivas de acordo com o modelo reformulativo resultante; e apresentação dos resultados com um público mais largo, a partir da participação em conferências temáticas.

CAPÍTULO 1 - O comércio internacional de bens culturais

Perceber como objetos exógenos chegaram a coleções privadas e institucionais, passa por reconhecer a natureza flutuante da sua receção e estabelecer uma genealogia da circulação de arte africana em contexto europeu. Arte é uma categoria problemática e não consensual. Exacerbada pela distância cultural e geográfica, a denominação “arte primitiva” manteve-se ao longo do século XX, começando a ser contestada a partir de meados deste, reflexo de uma massa crítica acrescida e de uma maior transdisciplinaridade nas abordagens a objetos exógenos e complexos.

O mercado de arte é um negócio global, múltiplo nas abordagens, critérios de aquisição e perfil dos colecionadores, havendo desde a génese da circulação e receção desta classe de objetos, uma promiscuidade entre mercado, museu e galerias de arte, que se manifesta nas transações (empréstimos, dons ou vendas) entre colecionadores privados e museus públicos. Destacam-se neste comércio, os *marchands d’art* e outros intermediários que faziam e continuam a fazer chegar as obras à Europa e ao mercado norte-americano, e hoje, com a entrada em cena de nacionais de outros contextos com capital, estendendo-se ao mundo inteiro (Bosc-Tiessé and Peter Mark 2019).

1.1. Definição antropológica de arte

Disputados disciplinarmente, duas aproximações académicas têm-se destacado na abordagem a objetos extraocidentais nos meios académico e museológico, havendo uma tensão entre a perspetiva vanguardista, com a sua noção de arte autocontida e universal e a interpretação antropológica, que preconiza a necessidade de um quadro interpretativo, idealmente endógeno:

“Anthropological analysis must involve an understanding of how the parts contribute to the whole, and what makes an object an art object may only be determined by analysis across media and across contexts. Anthropology must also be open to classifications of the phenomenal world that do not correspond to Western categories.” (Morphy and Perkins 2006, 13)

A definição destes “objetos em circulação” é problemática, sendo um dado adquirido que entraram a certa altura e com rastreabilidade difícil, no estado de mercadorias (Appadurai 1986). No rescaldo da inauguração de exposições e de espaços museológicos, debates surgiram sobre como apresentar produção exógena, havendo na antropologia, uma reação a partir de meados do século XX, de crítica às abordagens modernistas aos objetos artísticos extraocidentais. No mundo da arte institucional, um processo paralelo ocorreu, que levou à reformulação expositiva de museus e galerias.

A inclusão de objetos exógenos na categoria artística, significa mais para o mundo da arte ocidental, do que para perceber os contextos de produção, numa perspetiva situada e local. Lembremo-nos da controvérsia em volta de “Primitivism in the 20th century”, exposição de 1984 no *MoMA (The Museum of Modern Art)* de Nova Iorque, que apresentou obras de artistas modernistas a par com esculturas africanas, num processo de seleção e exclusão ao gosto moderno, em que ‘primitivismo’ se referia, não tanto aos objetos expostos, mas à percecionada vitalidade das produções das culturas pré-modernas (Jaspers 2017).

O modernismo apropria-se do “Outro”, ou como nos diz James Clifford:

“The affinities shown at MoMA are all on modernist terms.” (Clifford 1988, 195)

Também no contexto europeu, o autor referindo-se ao slogan do *quai Branly*, “*là où dialoguent les cultures*”, afirma que as culturas não dialogam, ou que o fazem apenas no imaginário conceptual, numa dinâmica dificilmente existente fora do domínio de criação artística. De forma próxima, Nélia Dias diz-nos, na sua análise ao museu francês, inaugurado em 2006, e que reuniu várias coleções etnográficas nas suas instalações:

“Focused on non-Western objects, the Musée du quai Branly conveys a specific conception of cultural diversity equated mainly with the artistic dimension.” (Dias 2008, 302).

A aversão das abordagens antropológicas ao privilégio da forma na análise e apresentação dos processos artísticos, tem em parte génese na herança difícil das teorias evolucionistas do século XIX, aplicadas à cultura material de forma comparativa, estabelecendo uma gradual complexidade do ‘primitivo’ ao moderno, com o pináculo de sofisticação e mestria na *fine art* europeia e norte-americana. Alfred Gell defende que mais do que tecer considerações acerca da natureza destes objetos, estas sendo mais apropriadas para o crítico de arte, o antropólogo procura encontrar os sentidos no seu

aspecto relacional e atento ao que se reúne à sua volta. Trabalhando com escalas na análise, indo do estudo da forma, no nível *micro*, às construções artísticas enquanto processos culturais, informados por um corpo de conhecimento:

“In the contemporary world, much ‘ethnographic’ art is actually produced for the metropolitan market; in which case there is no possible way of dealing with it except in this specific framework. However, it also remains true that in the past, and still today, art was and is produced for much more limited circulation, independently of any reception which may be accorded to this art across cultural and institutional boundaries.” (Gell, 1998: 8)

Tanto a antropologia como a história de arte têm na cultura o seu objeto, na perspectiva das obras de arte como aqueles objetos especiais que circulam e que são ideais para perceber processos sociais e construções culturais. Relativamente aos artefactos hoje museológicos, os julgamentos estéticos atuam, de formas por vezes sub-reptícias e subjetivas. E pretendo explorar esta capacidade, a partir da coleção de máscaras do CIAJG.

1.2. Arte Africana “tradicional”

“Interest in African art spread across Europe following the First World War, fueled by a continual influx of objects from the colonies and the activities of savvy art dealers and collectors such as Paul Guillaume.” (Grossman, 2009, 127)

Desde a intensificação do contato intercontinental, sobretudo entre o século XVI e XVIII, em que se multiplicaram os gabinetes da aristocracia e realeza europeias, os objetos exógenos foram exaltados como curiosidades exóticas por colecionadores afluentes, que tinham acesso a estas peças de um comércio *sui generis*, paralelo à grande comercialização de mercadorias. Verdadeiros fragmentos descontextualizados de realidades outras e lugares desconhecidos, estes espécimes eram testemunhos materiais da descoberta (e poder sobre) ‘novas’ terras e da alteridade dos seus habitantes, invariavelmente descritos de forma fantasiosa, em narrativas marcadas pelo exotismo e marginalidade e que garantiam ‘acesso’ a um mundo obscuro, através da mediação da sua posse, numa relação imaginada, com repercussões de longa duração na percepção desta cultura material:

“(…) l’“art africain” s’est imposé en Occident comme tel, conformément au contenu que les Occidentaux donnent à cette notion, (...)” (Somé 1994, 131)

Fiona Mauchan afirma que os objetos de arte africana entraram na consciência europeia no século XVI (2009); já outros autores privilegiam o contexto de *fin de siècle* (Charpy 2014; Dapena-Tretter and Pelton 2018; Mark 2019), do primitivismo e da influência das coleções dos museus etnográficos nos trabalhos de artistas modernistas. Na sua entrada no “sistema de objetos” (Baudrillard 1968) do modernismo europeu, estes artefactos foram *“recategorized from ethnographic to art collections”* (Jaspers 2017, 299), através de processos de artifização (passagem a arte) e apropriação cultural, em que a arte tradicional africana se tornou um nicho do mercado de arte internacional. O artefacto, até então de teor etnográfico, entra num novo campo de significados enquanto obra de arte, e os colecionadores privados, assim como os museus de arte, passaram a acolher nas suas coleções obras que, até então, se restringiam aos museus de história natural e, mais tarde, de arqueologia e etnologia.

A forma como estes objetos chegaram aos museus e coleções privadas revela uma heterogeneidade de percursos que vão da expedição científica, sendo recolhidos de forma sistemática pelos etnógrafos no terreno, e em que o lado funcional era privilegiado, pelo seu valor de uso e relevância utilitária, à expropriação militarizada e à mercantilização sob moldes capitalistas. Aqui abordaremos sobretudo o último caso, pela sua pertinência para o nosso objeto de estudo, com a ressalva de que as fronteiras entre as modalidades de circulação são porosas.

A racionalização (e categorização) das obras sendo muitas vezes posterior à sua aquisição, em processos unilaterais de apropriação, constrói-se uma narrativa totalizante e estereotipada de África; em que se mistificam os objetos rituais/religiosos, como as máscaras. A documentação sobre as peças é escassa, no ‘mistério’ da proveniência, um tema recorrente na literatura em relação ao mercado de objetos exógenos no século XX:

All are sent to Europe with what shreds of information are known, and with the guesses of the sender as to their places of origin.” (Thomas Munro 1926, 61 cit. in Dapena-Tretter and Pelton 2018, 79)

A consciencialização mudou radicalmente no século XXI, com o questionamento sobre o suposto anonimato das obras e a reflexão crítica sobre as condições de entrada dos objetos nos museus, alimentando um mercado internacional, cujo eixo central de

destino e consumo é Paris-Nova Iorque, mas que se tornou global, com destaque para os mercados asiáticos emergentes. Por outro lado, a dicotomia não resolvida ‘arte/artefacto’ (Vogel 1988) manifesta-se sempre que estamos perante uma coleção desta natureza, que invoca a perspetiva universalista da criação artística, assim como a sua contestação:

“Stripped of its referential function, pure form (in other words abstraction) was believed to be a universal language capable of communicating across cultural and historical divides.” (Mauchan 2009, 15)

Reconhecer o carácter altamente assimétrico nas relações e circulações destes objetos, implica situar o objeto no contexto de origem, a partir do relativismo cultural, na produção, uso e circulação, explorando assim a densidade semântica, efeito estético, performativo, assim como significância histórica:

“Analysis of the object contributes to an understanding and definition of context, and this in turn provides relevant information about the object itself.” (Morphy and Perkins 2006, 15)

Por outro lado, a presença destes objetos num museu de arte, implica uma reflexão detalhada das suas implicações e das particularidades concetuais e práticas em que se estabelece, não havendo uma abordagem única à arte na teoria antropológica. Não sendo fatores exclusivistas, o estudo da forma pode elucidar sobre o sentido e campo de conhecimentos inerentes. Ao ver o que sobressai no objeto (e/ou coleção), nas suas associações mais ou menos visíveis ou inaferríveis para melhor compreender o seu aspeto ritual, importância para os participantes, aquisição ou exposição, privilegia-se o lado relacional destes processos culturais:

“As cultural constructions, some objects become symbolically dense-so dense with cultural meaning and value that others have difficulty prying these treasures away from their owners. Such density accrues through an object's association with its owner's fame, ancestral histories, secrecy, sacredness, and aesthetic and economic values. Thus objects that are especially dense circulate exceedingly slowly in comparison to less dense ones, which can be exchanged, sold, or traded with impunity.” (Weiner 1994, 394)

A pretensão de que esta arte é imediatamente perceptível é uma falácia que importa desconstruir, já que perpetua a capacidade elitista do mundo da arte contemporânea. Na exploração das qualidades formais e semânticas, alia-se a perspetiva contextual, que os

situa. Considera-se que a proveniência deve ser apresentada e estar presente de forma clara e acessível a vários públicos, no espaço expositivo e de divulgação. No reconhecimento analítico de que uma maior sensibilidade a realidades sociais localizadas, aos valores e gostos culturais em permanente negociação, não sendo estáticos, que se expressam nestes, e aos contextos políticos e históricos específicos (Hay 2017), levam-nos a questionar estes objetos com uma atenção redobrada à sua densidade.

1.3. A teia de relações comerciais

“In the course of their careers, art objects can have many receptions.” (Gell 1998, 24)

O ‘exótico’ é comercializado, através de estratégias de *marketing*, desejo e narrativa, e estes objetos exportados inserem-se num comércio internacional de produtos culturais do Mundo inteiro, cuja receção teve várias fases históricas. Os colecionadores foram determinantes na criação do conceito de arte africana tradicional, permeado pela influência modernista europeia. Na capital francesa *marchands d’art* como o húngaro Ladislav Segy, Eugène Boban, Paul Guillaume, Ratton ou Helena Rubinstein, que tinham pouca ou nenhuma experiência em África ou treino académico específico (Mark 2019), definiram gostos e tendências, que marcaram o colecionismo, a par com as coleções etnográficas dos museus das metrópoles europeias, nomeadamente em Paris, de proveniência colonial, estas constituindo as duas principais fontes de contato dos artistas modernistas com esta arte.

Distintos dos artefactos recolhidos em missões científicas, segundo princípios etnográficos, estes objetos, com destino a colecionadores privados e instituições públicas, chegaram, na maior parte dos casos, sem informações sobre a peça, como no caso das máscaras que constituem esta coleção, numa lógica em que:

“(…) c’est leur étrangeté même d’avec le monde dans lequel ils sont exposés qui leur confère valeur documentaire, imaginaire et financière.” (Charpy 2014, 31).

No ‘comércio do Mundo’ e do passado, a história da chegada destes objetos aos museus e coleções do Norte global é indissociável do contexto mais largo do colonialismo e das assimetrias perenes na colonialidade. Este não é, no entanto, o único quadro

interpretativo, e tomaremos igualmente em conta, na nossa análise, a entrada fulgurante das novas nações africanas, saídas do processo colonial europeu, no Sistema-Mundo do capitalismo global, marcado pela circulação transnacional de mercadorias.

Christopher Steiner, na sua influente publicação *African Art in Transit*, propõe-se a mapear, a partir do seu trabalho-de-campo em Abidjan, na Costa do Marfim, as redes comerciais de circulação de esculturas e máscaras africanas, desde o atelier de produção, passando por vários intermediários, que manuseiam estes artefactos das aldeias às cidades da África Ocidental, até às grandes metrópoles do Mundo. Neste “*global business and trade of African art*” (Steiner 1994), percebemos como a história do comércio de arte africana não é tão somente encontrada na violência assimétrica do colonialismo e da colonialidade, mas também na penetração do capitalismo no continente africano, em processos que se interligam e sobrepõem, histórica e geograficamente. A forma como se criam mercadorias de ‘outro’ tempo e geografia, definidas em parte pela sua alteridade percebida e distância geográfica, com um valor acrescido de ‘exotismo’, fazem inquirir a história da circulação e colecionismo de artefactos culturais africanos no século XX e XXI, nas metrópoles do Norte global:

“All these studies suggest that as far as anthropologists were concerned—and, to a lesser extent, for art historians—the economics of cultural production has long been a crucial component of studies of African art.” (Fenton 2016, 131)

Podemos concluir que em dinâmicas de criatividade cultural, estão sempre subjacentes implicações económicas, este reconhecimento estando presente nos dois lados da transação, do criador e/ou intermediário, como no recetor destas obras e consumidor/coleccionadores no fim da linha de transação.

No continente Africano

Julien Bondaz (2015) abordou o tema do colecionismo na África Ocidental, fenómeno muitas vezes ignorado, mas cuja cena vibrante e crescente já não pode ser marginalizada, quando procuramos uma contextualização contemporânea do fenómeno. Na aceitação da tese de que o conceito de “arte africana” como o conhecemos surgiu no Ocidente, o mesmo não atuou só nesse espaço, e os colecionadores do continente apropriaram-se frequentemente das categorias ‘*one tribe-one style*’, tendo, no entanto, algumas particularidades que importa destacar.

Este é um consumo feito num modelo europeu, de valor artístico, mas a que se junta um lado identitário e militante, assim como uma inserção nas lógicas locais de produção, sendo central o estabelecimento de relações dos colecionadores com os artistas, antes mediadas pelos *dealers* e intermediários, que faziam a ponte com os contextos produtores, o que continua a ser o caso em grande parte dos países fora do continente africano. A prática colecionadora na África Ocidental e Central é permeada por considerações de repatriação e mecenato, assim como de comunidade e localidade, que admitindo especializações, abrangem tanto as artes tradicionais como as manifestações contemporâneas do continente. Destacam-se nesta, o falecido empresário congolês Sindika Dokolo, que constituiu uma das mais importantes coleções de arte contemporânea do continente, com cerca de 3000 obras. Ativo no país natal e em Angola, foi central na organização da “Trienal de Luanda”, que teve a sua primeira edição em 2007, assim como na criação da *Fundação Sindika Dokolo*, cujo objetivo seria de valorizar as artes do continente e de inaugurar um centro de arte contemporânea em Luanda, que não chegou a se concretizar.

Outra grande colecionadora é Janine Kacou Diagou, detentora daquela que será a mais importante coleção de arte da África Ocidental. A diretora de um grupo bancário na Costa do Marfim, nascida em 1973, começou a sua coleção a partir de peças herdadas do seu pai, depois adquirindo outras de arte tradicional africana:

“qu’elle aime toucher pour rester en contact avec cette part important de son passé” (Diagou cit. in Darras 2016).

Através das suas atividades de mecenato e exposição, tem feito um trabalho louvável de suporte aos artistas do continente, num esforço de valorização da arte criada em África, a nível local e global.

Um outro caso que se destaca na cena colecionadora de arte africana no continente, é o de Marie-Cécile Zinsou. Esta franco-beninense, nascida numa família colecionadora, fundou em 2005 *La Fondation Zinsou*, em Cotonou, local de exposições e promoção de artistas contemporâneos, dedicada à preservação do património artístico africano. Visando a descentralização do acesso à cultura, vista como direito e herança patrimonial, que viriam a culminar na criação de um museu de arte contemporânea em 2014 (o primeiro no continente africano), em Ouidah, no Benim (Ligner 2013) a presidente da fundação, a partir de uma coleção permanente, propõe-se a conservar a arte contemporânea em África, numa consciência das assimetrias que têm marcado este

mercado, e para fazer face a uma deslocalização de criadores, resultado de uma fraca presença e apoios governamentais, que caracteriza a cena colecionista do continente. A colecionadora e empresária diz a esse respeito:

“Il est primordial, aujourd’hui, de permettre aux enfants et aux adultes du Bénin d’avoir un accès à la culture. Le musée est une proposition ouverte à tous, qui va à la rencontre des populations.” (Zinsou cit. in Ngako, 28.01.2015).

Refiro ainda a profusão crescente de galerias-de-arte e eventos que se organizam no continente, como a *Dak’Art*, Bienal de Bamako; a já mencionada Trienal de Luanda; *Benin Regard Biennale*; mas também em Douala (Camarões), Lubumbashi (Congo) ou Kampala (Uganda), para referir algumas das mais proeminentes e consistentes na organização e que são fundamentais por serem espaços de debate e afirmação, e, sobretudo, de visibilidade para os jovens artistas do continente.

A partir destes exemplos mais visíveis, vemos como já não estamos num processo unilateral, em que África era só exportadora de bens culturais, mas agora também consumidora de arte dita “tradicional” como contemporânea, do continente e para além deste, que se afirma no competitivo mercado de arte internacional, na constituição de importantes coleções e promoção dos artistas nas exposições.

1.3.1. Autenticidade e valor

“En dépit de l’importance primordiale qu’elle revêt aux yeux des intéressés, la notion d’authenticité apparaît insaisissable, fluctuante, subjective. On peut considérer qu’elle est surtout, à sa manière, une production de l’imaginaire et du désir.” (Derlon and Jeudy-Ballini 2011, 93)

A autenticidade é uma qualificação fundamental quando falamos em obras de arte africanas. Vários autores teorizaram e abordaram o tema da autenticidade na circulação de objetos culturais. Entre eles, Brian Spooner, no seu estudo seminal (1988) sobre os tapetes orientais, argumenta que um dos seus aspetos mais publicitados aos colecionadores ocidentais é a distância cultural entre o criador e o colecionador. Sendo um valor em constante evolução, para a maior parte dos colecionadores, autêntico é um objeto autóctone, de fabrico e uso local. Através de *“objets d’autre époque, que ne le sont*

plus” (Baudrillard 1968), a obra é assignada a um tempo, espaço e grupo étnico, sem referência a um autor ou local concretos de produção e uso, num processo de autenticação, caracterizado por contextos flutuantes, o que faz dessa noção algo elusivo e subjetivo, mesmo tendo consequências bem reais e concretas:

“Beaucoup d'amateurs occidentaux associent authenticité et antiquité parce que cette dernière garantit censément l'appartenance des objets, et donc des hommes qui les ont produits, à un monde exotique, intouché par la civilisation ; un monde que les collectionneurs se plaisent à imaginer comme un reflet inversé de l'Occident, situé à ses antipodes temporels et mentaux, saturé de sacralité, dominé par le rituel, la magie et les croyances, ne connaissant ni l'individualisme ni l'argent, et où les hommes se posaient des questions essentielles sur le sens de la vie.” (Derlon and Jeudy-Ballini 2011, 90)

A partir de algo conhecido, faz-se uma apreciação positiva ou negativa em relação à autenticidade da peça. Esta análise tem sido feita sobretudo a partir da *expertise* visual, sem o recurso a trabalho etnográfico atual e específico na contextualização das peças. Esta é, no entanto, uma forma de negar agência aos criadores (Kasfir 1992), e obscurece que os criadores dos objetos não vêm problemas em replicar, através de técnicas documentadas, a ‘antiguidade’ tão desejada, nos objetos, e numa reação à procura de bens ‘autênticos’, os artesãos ganham uma consciência progressiva do novo mercado de exportação, das potencialidades de retorno deste e surgem as patines e outros embelezamentos para corresponder a este gosto estrangeiro.

O gosto pelas *patines* e outras marcas de uso e/ou antiguidade, que é precedente a um estudo aprofundado e sustentado no terreno, constituindo um corpo de conhecimento científico e fundamentado sobre as criações esculturais africanas, que só se iniciaram seriamente nos anos 1930 (Monroe 2012). Reconhecendo que os escultores são profissionais, e que vivem do seu ofício, é difícil de perceber o preconceito contra estes tentarem coisas diferente, incluindo técnicas que respondem às demandas do consumidor. Sendo apenas natural que continuem a fazer aquilo que sempre fizeram, oferecer o que os clientes pedem, seja para o mercado interno, ou para exportação:

“The value attributed to artworks is thus determined less by the intrinsic aesthetic quality of the object itself, and more by its known or supposed context of production.” (Forni and Steiner 2015, 23)

O objeto antigo remete para a nostalgia das origens (históricas ou míticas) e reveste-se de uma obsessão pela antiguidade, que pede sobretudo certeza. Nesta perspetiva, o gosto pela *patine*, real ou fabricada, perpetua uma cristalização da cultura num passado não especificado historicamente, mas que não esconde a marca recente da sua circulação, que é a sua sombra. O “gosto pelo antigo” (Lowenthal 1999 [1985]), adiciona valor aos artefactos e a inteiras paisagens culturais:

“Les traces qu'il laisse à sa surface — usure, patine, oxydation, couleur ou odeur particulière — équivalent ainsi à une signature⁵. Elles permettent aux amateurs occidentaux d'éprouver un rapport matérialisé au passé d'une altérité exotique et à l'humanité dont il s'est chargé.” (Derlon and Jeudy-Ballini 2011, 90)

Há, no entanto, um paradoxo inerente à circulação e receção destas peças. Ao mesmo tempo que é invocada uma autenticidade, idealmente pré-colonial, e não poluída pela influência externa, a sua proliferação nas capitais europeias do final do século XIX em diante está diretamente ligada à colonização francesa em África, assim como dos outros impérios, resultado da partição do continente, na sequência da *Conferência de Berlim* (1884-85), que dá início à fase imperial do colonialismo europeu, em que o continente africano foi dividido entre vários impérios europeus, e que é comumente referida como “The Scramble for Africa” (1881-1914). Esta estabelecia o princípio de “ocupação efetiva” dos territórios africanos pelas potências europeias, através da exerceção de influência e de relações com chefes locais, por meio de tratados políticos e comerciais, alguns coercivos, e a expansão dos colonizadores para o interior do continente, assim como o aumento exponencial de presença nos territórios. Em 1902, ano em que Joseph Conrad publica o célebre *Heart of Darkness*, romance baseado em fatos reais, que relata as atrocidades ocorridas no Congo belga de Leopoldo II, 90% do território africano estava sob dominação europeia, quando pouco antes, na década de 1870, era de cerca de 10% (David 2011).

Antiguidade e uso são difíceis de provar, sobretudo quando os próprios criadores têm noção do mercado em que operam, mais do que os seus clientes gostariam de crer. As máscaras da coleção de Guimarães são todas do século XX e, pela dificuldade de datação das peças em madeira, a autenticidade é revestida de uma narrativa que se vai construindo desde a origem ao consumo, com critérios muitas vezes ambíguos. Autenticidade e antiguidade sendo frequentemente encarados como características próximas; no caso das artes tradicionais africanas, esta vem envolta em ideias pouco

rigorosas ou sem apoio fatural, resultado de julgamentos de *expertise* marcadamente visual, e que são formadas ao longo da corrente de trocas (Steiner 1994). Aos objetos considerados, pela falta de uso ou outros indícios, como falsos, já que produzidos tendo em vista a exportação, diz-se que lhes falta ‘alma’, sendo que o uso humaniza os objetos e estabelece a sua pretensa situação fora de lógicas mercantis, ou de ser considerado “arte turística” ou *souvenirs* (Graburn 1976; Hume 2013). A datação sendo uma questão delicada. Tanto mais que as técnicas mais avançadas e correntes de datação laboratorial, como o ‘carbono-14’, são ainda custosas, em 2013 elevando-se ao valor de 1190 euros (Claessens 2013) o “medo do falso” nunca abandona completamente o comprador.

1.4. Circulação e receção

“Art objects lead very transactional lives; being ‘made by an artist’ is the only the first of these. Often an art object indexes, primarily, not the moment and agent of its manufacture, but some subsequent, purely transactional, ‘origin’.” (Gell 1998, 24)

Tendo sido privilegiadas a partir da sua influência formal e concetual na arte ocidental, a ponte entre as práticas artísticas do continente africano e as criações do artista modernista ocidental estabeleceu-se principalmente na alteridade. Referindo-se à entrada em cena da “arte primitiva” na criação modernista, com a sombra do colonialismo sempre presente e a inexistência de um modelo de referência, a mesma foi assim remetida para um “lugar mágico”, antes do tempo.

1.4.1. O primitivismo

Numa passagem que ficou célebre, Pablo Picasso, quando inquirido acerca do seu contato com a “arte primitiva” através dos museus etnográfico (como o *Trocadéro*) e galerias de privados, acabando ele próprio por adquirir diversas esculturas africanas aos *marchands d’art* da capital francesa e que viriam a influenciar grandemente a sua criação artística, respondeu:

“‘L’art nègre ? Connais pas!’, répond-il, agacé, à l’enquête sur l’art nègre de la revue Action en avril 1920.” (Dupaigne 2012, 544)

Outros artistas de vanguarda e escritores que viviam na Paris do início do século XX, como Henri Matisse, André Derain ou Maurice Vlaminck, fascinados pela escultura das então colónias francesas e belgas, sobretudo das zonas oeste e central de África, e desencantados da rigidez figurativa e interessados na subversão de modelos anteriores, embarcaram na exaltação e apropriação de formas e conceitos exógenos. Frequentemente de forma generalista e pouco informada, estes eram retirados do seu contexto e reduzidos a uma expressão formal, desligada do seu significado simbólico e cultural originais, sendo investidos de um discurso alternativo:

“Questions of social function and meaning in the colonial context, meanwhile, were seen as circumstantial matters to be treated separately if at all.” (Hay 2017, 66)

O modernismo inventou no primitivismo o seu oposto, válvula de escape criativa ou *“catalisador para a arte moderna”* (Gikandi 2003, 456), para se libertar das amarras da tradição pictórica ocidental e, ao mesmo tempo, encontrar no “Outro” aquilo que precisa para a expressão artística pessoal. O “Outro” surge na arte do século XX como alteridade máxima, um potente recurso anticivilizacional redentor:

“Thus, the ‘primitive’ is a dialogical category, often explicitly a function of the ‘modern’ (...)” (Myers 2006: 268)

Se até aqui, as esculturas africanas eram vistas sob o prisma etnográfico, passaram a ser encarada, paralelamente, como obras de arte autónomas, o que causou desafios interpretativos, de catalogação e de preservação para o aparato museológico ocidental, com a entrada fulgurante dos artefactos africanos na cena artística europeia, na viragem do século XIX para o XX. Podemos afirmar que em grande parte das apropriações artísticas, a arte africana é apontada como um fascínio, mas não como influência formal. Uma *‘fantasia primitivista’* (Foster 2005 [1996]), em que estão subjacentes uma postura preconceituosa e uma atmosfera de a-temporalidade, que acompanha um turismo burguês que se massifica neste *fin-de-siècle*, e a profusão de *trouvailles* chegadas em permanência e abundância dos territórios sob ocupação e exploração colonial. Através destas peças, promete-se uma entrada na intimidade alheia, sem, no entanto, haver um contato real, o que convém presumivelmente ao colecionador burguês e ao artista metropolitano europeu

do princípio do século XX. Neste processo de valorização ou de reavaliação categorial, a preocupação histórica é posta de lado, considerada como irrelevante ou secundária, a favor da ideia de uma tradição escultural cristalizada, e numa autoria ‘coletiva’ tipificada e anónima:

“Esta cartografia do primitivo era manifestamente racista no imaginário branco ocidental, o seu local foi sempre associado a escuridão. Essa cartografia permanece, todavia, tenaz, pois é fundamental para as narrativas da história-como-desenvolvimento e da civilização-como-hierarquia. Estas narrativas do século XIX permanecem enquanto resíduos em discursos como o da psicanálise e em disciplinas como a história da arte que, frequentemente, ainda pressupõem uma ligação entre o desenvolvimento (ontogenético) do indivíduo e o desenvolvimento (filogenético) da espécie (...)” (Foster 2005 [1996], 267)

A importância do primitivismo na obra de José de Guimarães tem sido apontada (Pinharanda 1992, Cerqueira 2010), Mas no artista, ‘*Picasso vem depois da influência Africana*’ (Pernes 1984, 34) e como o próprio nos diz:

“Estes sete anos (do destacamento em Angola, nota do autor), foram anos fundamentais para eu perceber um pouco os objetos, sobretudo da zona de Angola. Tudo isto se passou em Angola, eu não conhecia praticamente nada de outras culturas, de outras zonas de África.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

1.4.2. O artista que coleciona

“(...) l’infinie disponibilité de l’esthète capable d’appliquer l’intention proprement esthétique à n’importe quel objet, qu’il ait été ou non produit selon une intention artistique.” (Bourdieu 1979, 30)

Convivendo diariamente com os objetos, o artista explora as suas potencialidades estéticas. Dos pioneiros Gauguin, Picasso, Matisse, Man Ray na fotografia, passando por Arman, um dos fundadores do *novo-realismo*, Eduardo Nery ou Guimarães; todos constituíram coleções de objetos de contextos extraocidentais e/ou encontraram inspiração na sua forma e conteúdo, na sua apropriação criativa. O valor é para o colecionador e artista *sui generis* e muito pessoal, e difere assim do colecionador que

segue a lógica do mercado e do valor comercial flutuante, adquirindo objetos a partir de preceitos maioritariamente especulativos. A coleção tem a sua própria lógica, e a sua interpretação e apreciação ocorre num ‘sistema de objetos’ que lhes confere um valor específico (Baudrillard 1968), que vem substituir o valor de uso original, para dar lugar a uma existência nova:

“Il est vécu autrement. C’est là où, ne servant à rien, il sert profondément à quelque chose.” (Baudrillard 1968, 91)

Objetos de conhecimento, proporcionadores de prazer estético, inspiradores de criação artística, investimentos na procura de lucro ou símbolos de prestígio junto dos pares. Entre depreciação e exaltação, penosamente se consegue achar um meio termo, uma objetividade em relação às construções extraocidentais, sendo que cada artista (e movimento) valoriza um determinado período e/ou contexto geográfico de criação.

Arman

Passemos em revista o percurso do artista Arman, pelos paralelismos que encontramos com a unidade biográfica deste estudo, José de Guimarães. Nascido em Nice, Arman (1928-2005) ficou sobretudo conhecido pelas suas “acumulações” e reciclagem de objetos quotidianos díspares e empilhados. A sua abordagem situa-o na corrente artística do *Novo Realismo*, que se inicia nos anos cinquenta, e do qual é um dos cofundadores, e mais célebres representantes, a par com o suíço Jean Tinguely, Yves Klein, ou Daniel Spoerri. Pela sua vasta coleção de arte africana, Arman destaca-se na apropriação artística de formas e conceitos exógenos, fazendo uma verdadeira reciclagem de partes da sua coleção, para criar obras assinadas por si, o que remete para o conceito de Marcel Duchamp dos *objets-trouvés*. Ao mesmo tempo que Arman anula a individualmente destas obras, para lhes conferir valor de conjunto, algo vindo, argumenta-se, da sua tendência colecionista e acumuladora. É a partir da década de 1950 que começa a colecionar arte africana (Ministère de Culture 1997), a partir de um “encontro fortuito” num mercado de rua em Nice:

“One day, walking around the market, I saw this Dan mask that I thought was quite beautiful. I bought it. At that time, we're talking about really ridiculous amounts. Small sums—minuscule!” (Arman a Nicolas 1995)

A sua coleção de arte africana, uma das mais visíveis do século XX, encontra-se hoje dispersa por vários colecionadores de arte, agora com o valor acrescentado da antiga propriedade recente, do célebre artista Arman, um dos artistas do século XX que uso mais extenso fez de artefactos africanos na sua criação. Nas suas *assemblages*, das quais a obra de 26 máscaras “Accumulation d’âmês”, datada de 1972, é a mais imediatamente reconhecível, apropriar-se-á de máscaras, estátuas, instrumentos musicais, e objetos de uso quotidiano, numa aparente trivialidade, produzindo cerca de cinquenta obras a partir de objetos africanos ao longo da sua carreira. Continuará esta prática artística ao longo da sua carreira, num espírito assumido de apropriação, e neste sentido, em Arman, as práticas artística e colecionadora são indissociáveis e solidárias, numa permeabilidade muito característica deste artista.

Reconhece-se uma interdependência entre a coleção e o seu proprietário, e que este modifica o valor e olhar sobre a mesma, em processos transculturais de apropriação. Como Arman, a coleção de arte africana de José de Guimarães é indissociável do seu estatuto como artista contemporâneo, na vanguarda da produção artística do século XX em Portugal.

1.4.3. Uma questão de gosto

“Le regard crée la collection qui crée à son tour le regard des futurs collectionneurs.” (Derlon and Jeudy-Ballini 2006, 365)

As qualidades distintivas do consumo foram exploradas pela antropóloga Mary Douglas e o economista Baron Isherwood, que afirmam que na sua comercialização o sentido original dos objetos de uso ritual, religioso ou popular é ‘semi-neutralizado’, para ser incorporado pelo novo proprietário (2002 [1979]). Na afirmação de que não existem categorias neutras e de que a univocidade avançada nos discursos museológicos acerca de objetos exógenos invoca um princípio de generalização, que não oferece uma contextualização justa, o reconhecimento de obras ‘legítimas’ e a sua entrada no aparato museológico, implicam situá-los na categoria de objetos a que pertencem. Na preocupação de um consumo legítimo de produtos culturais:

“(...)pieces of a stereotypical culture that can be marketed as ‘products of...’”
(Handler 1988, 195).

Evitando cair em teses simplistas, não se ambiciona descortinar o que representa o museu para o artista, mas analisar as relações que se estabelecem entre este, a sua coleção e a instituição, e a sua centralidade hoje, na apresentação das obras ao público, e na elaboração do discurso acerca destas:

“Les collectionneurs se plaisent à voir dans l’objet une sorte d’agent autonome qui se manifeste comme tel dès le moment de leur rencontre. Plutôt qu’élus par la personne, il s’impose à elle comme si, lui, l’avait élue.” (Derlon and Jeudy-Ballini 2006, 351)

A avaliação não se termina na aquisição nem na incorporação, uma vez que os valores e expectativas do público influenciam na hora da exposição, que é também este ator na apreensão e apreciação das obras expostas. Através do ato de inclusão também está implícito o que se exclui, sendo ambos alvo de constante negociação (Monroe 2012), e a coleção é pautada por valores de distinção e exclusividade, ou como diria o sociólogo francês Pierre Bourdieu, *“(…)les goûts sont sans doute avant tout des dégoûts (...)”* (1979, 60), sendo um universo fechado em si, num julgamento que contém em si a disposição estética, que é base de distinção, o gosto pré-definido e validado une e separa, mantendo à margem os que não são julgados conhecedores.

1.4.4. O artista e o museu

“Consacrée par l’institution muséale, l’effigie, cette « partie de lui-même », porte à la connaissance publique et médiatique la haute qualité de sa personne.” (Derlon and Jeudy-Ballini 2006, 366)

Krzysztof Pomian diz-nos que os museus são ‘uma coleção de coleções’ (1987), a relação do artista com o museu revelando uma cumplicidade que através de exposições, empréstimos de objetos e colaborações várias, se fortalece e solidifica. Colecionadores de arte dita ‘primitiva’ não só acumulam, como vivem com estes objetos, rodeando-se de ‘presenças’, o que no caso do artista/colecionador é ainda mais marcante. Objetificam-se nas máscaras forças e associações várias, que entram com formas de intensidade diferentes na obra e assim, estes objetos parecem ser antes de tudo, o discurso que faz sobre os mesmos.

O objeto que *‘ne sert à rien’* (Baudrillard 1968), adquire novas dimensões, estas da ordem da posse e de prestígio, diferentes de uma existência ‘funcional’. Fazer o conjunto museológico é central nas preocupações e prioridades da equipa curadora, já que nenhum objeto nasce museológico, torna-se ou é transformado em tal, e nesta ‘casa’ estes objetos tornam-se fragmentos estandardizados da cultura como ‘coisa’, objetificada, com propriedades, definição finita, e com um começo e um fim.:

“(...) removed from its cultural trajectory and begins another in which it is made to represent, to foreign or familiar audiences, the practice it was excised from – it stands in the museum as the fragmented presence of something absent, something situated elsewhere.” (Porto 2021, 189-190)

Esta escassez informativa tem uma função, que passa pelo ‘mistério’ da proveniência, mas não resisto a apontar a artificialidade deste processo, com uma citação de Roger Somé:

“Les oeuvres africaines ne sont pas des objets d’exposition; et lorsque, par un effet de mimétisme (...) elles accèdent à la catégorie d’objet muséographique, elles sont installées dans des salles souvent peu appropriées où elles ne sont plus objets de culte sans pour autant jouir pleinement du statut d’oeuvres d’art (...)” (Somé 1994, 129)

Entre mercadorias desconetadas e artefactos que contam histórias, a descontextualização e consequente recontextualização são factos a ter em conta nas propostas expositivas dos museus e centros culturais, como o CIAJG. Vejamos se são estas obras *‘importações domesticadas’* (Thomas 1991, 104), ou se algo mais se esconde por detrás da sua aquisição e exposição.

No processo de incorporação, que é também uma seleção (e exclusão), discursos de valor artístico são propostos e as fronteiras disciplinares são negociadas e definidas. Na exposição, é constituído e delimitado o sujeito e, desta forma:

“Dos museus reclama-se, portanto, o desafio de admitirem a sua aparente e incompleta neutralidade e de se assumirem enquanto instituições de mediação, redefinindo-se como espaços recetivos (...)” (Ribeiro 2012, 173)

Do conteúdo contextualizado por marcadores informativos, à forma autocontida, as possibilidades são múltiplas, sabendo de antemão que não há soluções perfeitas (Clifford 2007) e que cada instituição museal resolve à sua maneira a ultrapassagem da

dicotomia apresentação formal/contextual. Esta não é uma arte imediatamente percebida, pelas distâncias cultural, geográfica e histórica. Por outro lado, estes objetos não foram concebidos como obras de arte, mas com funções bem definidas culturalmente. Extremamente densos e complexos de interpretar, sobretudo por um ocidental, não familiarizado com os seus códigos culturais, esta estranheza fica evidente nas palavras do próprio colecionador:

“O meu confronto e os meus primeiros contactos, que duraram cerca de dois anos, com esta cultura tão diversa, foram extremamente difíceis, em virtude de não dispor de parâmetros comparativos, ou pontes que me permitissem transpor esta grande diferença cultural em termos de conceitos. O estudo da etnologia africana e da arte negra permitiu-me, então, um entendimento do conteúdo das manifestações artísticas africanas cujos arquétipos culturais, em que assentavam, eram apoiados em princípios e conceitos diversos e muitas vezes opostos aos meus.” (Guimarães 1994, 4-5)

A apropriação artística das formas culturais africanas no Norte global, nas quais as máscaras se destacaram, foi, desde o modernismo, marcada pela presunção de uma apreciação estética ou formalista, sob um olhar artístico, que obliterando o contexto social das obras, se concentrava sobre o objeto, na sua autonomia plástica (Sarró 2019). Esta é não só uma noção datada, mas contestada na produção académica. Há muitas formas de mostrar e perceber objetos, todas elas ideológicas e nenhuma tem o “monopólio da verdade” e a pretensa onisciência programática dos profissionais dos museus e a sua aparente neutralidade, implica refletir sobre autoridade representativa:

“Although the appreciation of objects as art can bring many insights, particularly into those objects created within the Western artistic tradition, it is a very specific viewpoint. As Gell (1998: p. 3) wrote, ‘I think that the desire to see the art of other cultures aesthetically tells us more about our own ideology and its quasi-religious veneration of art objects as aesthetic talismans, than it does about these other cultures’.” (Curtis 2006, 120)

O fenómeno dos museus privados.

“72% of private exhibition spaces were founded after 2000.” (Larry’s List 2015).

Altruísmo, benefícios fiscais ou filantropia; as razões para criar um museu privado ou fundação são múltiplas, não podendo ser resumidas a um “amor à arte” difuso, ou, por outro lado, a motivações puramente economicistas. Perceber que cada coleção tem o seu percurso particular, ao mesmo tempo que se insere numa escala maior de circulação, permite uma imagem mais completa do quadro do colecionismo de arte.

Alguns dos colecionadores mais visíveis no espaço Europeu a partir da segunda metade do século XX, como a família Barbier-Mueller, David Brolliet, Jean Pigozzi, Jean-Paul Blachère ou Marc Ladreit de Lacharrière; todos possuidores de importantes coleções particulares de arte africana tradicional e/ou contemporânea, fizeram frequentemente o salto para o museu público, como o último referido, no *Musée quai Branly*, em 2021. Os colecionadores não estão isolados na sua prática, e as tendências biográficas de coleção confundem-se frequentemente com o gosto coletivo e historicamente definido, no mundo da arte e do colecionismo. Estes objetos são marcadores culturais aprovados, de exotismo e alteridade e sobrevivem a partir de um mistério de proveniência que permite vastas apropriações. É interessante a observação de Zheng Hao, colecionador de arte em Shanghai:

“Posséder une collection privée est une joie personnelle, montrer une collection privée est une joie partagée.” (Art Media Agency 2015)

No comércio de arte, deu-se um processo de especialização, a par com um sistema de *connoisseurship*, ainda em uso hoje, assente sobretudo em avaliação ‘visual’, e de precedência histórica (similitude com peças ‘autenticadas’ anteriormente). Esta teia de relações e transações, em que atuam *marchands*, artistas e colecionadores, muitas vezes em colaboração, outras em competição pelos mesmos bens, foi fundamental na construção da categoria estética de ‘arte primitiva’, construindo o sistema de valores que permitiu o desenvolvimento deste nicho de mercado:

“Le fait que les amateurs d’art primitif soient rarement des solitaires et fassent preuve d’une mobilité les amenant à se rencontrer en maintes occasions et en des lieux divers (galeries, salles des ventes, marchés aux Puces, musées, librairies spécialisées, invitations entre confrères) témoigne d’une connaissance mutuelle, d’un langage et d’un imaginaire communément partagés et transmis (...)”
(Derlon and Jeudy-Ballini 2006, 350)

Não estamos perante um impulso somente estético, na origem desta coleção, mesmo que o conjunto seja constituído a partir de escolhas tipificadas, recorrentes na literatura comparada, e que ressurgem na nossa análise. Em José de Guimarães, não é tanto a dimensão especulativa ou estética que determina o ímpeto colecionador, algo que ficou evidente nas conversas que tivemos. Na linha de Jean Baudrillard (1968), considera-se que o objeto fornece um espelho, ao mesmo tempo que estabelece relação com o sujeito, e com uma terceira posição, a do olhar dos outros, nomeadamente ‘os que sabem’. Estes são os pares, artistas, críticos de arte e outros colecionadores, cuja avaliação é multifacetada, podendo ser de aprovação, admiração ou, por outro lado, de incompreensão e reprovação. Este *feedback* constitui o julgamento mesmo da coleção, e, por extensão, do colecionador, no seu gosto e sofisticação. Ou como dizia Arman:

“There's something of the need to dominate in me, to have better pieces than the others. That's a trait often seen among collectors.” (Arman interviewed by Nicolas 1995).

1.4.5. Em Portugal

Desde o século XV, quando os navegadores portugueses começaram a aventura ultramarina, objetos chegam a Lisboa, um fluxo que não iria ser mais interrompido, numa proto-globalização, e cujas modalidades de recolha foram sempre diversas:

“The first Europeans to collect and record ethnographic data about foreign peoples were Catholic missionaries and frontier merchants.” (Sluka and Robben 2011, 10)

Estes objetos eram vistos com desconfiança, desprezo e curiosidade, denominados de ‘ídolos, ‘feitiços’ (que depois se tornou ‘fetiche’ (Cerqueira 2010, 80)), enquanto outros eram privilegiados, sobretudo pela sua materialidade, com destaque para o ouro e o marfim, “ouro branco”. Peças de uma mestria impressionante, algumas hoje se encontrando em museus no Mundo inteiro, como o *British Museum* ou o *The Metropolitan Museum of Art*, e comumente designadas *Afro-Portuguesas* e documentadas (Blier 1993; Ross 2002), são esclarecedoras das trocas que foram estabelecidas já no século XVI e XVII, entre as culturas do antigo reino do Benim, mas

também Sapi e Congo com os portugueses, a mando da corte; a influência deste encontro intercultural é aparente nos motivos representados e esculpidos (Moerland 2012).

Na contemporaneidade e pela relevância para o estudo, passamos em revista três dos maiores colecionadores desta arte a partir da segunda metade do século XX (um que já não se encontra entre nós, mas importante na nossa análise), no contexto nacional: Eduardo Nery, José Berardo (que adquiriu em 2017 a coleção de Nery e a juntou ao seu acervo) e o arquiteto Pancho Guedes.

Pancho Guedes

Organizado pela *Câmara Municipal de Lisboa*, e patente 2010/2011 no *Mercado de Santa Clara*, “As Áfricas de Pancho Guedes” foi uma exposição comissariada por Alexandre Pomar e pelo antropólogo Rui Pereira (1957-2020), que reuniu obras da coleção de arte contemporânea africana de Pancho Guedes. Num reconhecimento do papel impulsionador que Guedes teve na aceitação da arte africana contemporânea, não só em Portugal, mas também no contexto europeu, nomeadamente nos anos 1960:

“É um grande acervo diferente das habituais colecções de arte africana voltadas para o passado dos “povos primitivos”, que se fazem no mercado europeu dos antiquários africanistas, e que, pelo contrário, nos aproxima da existência real e recente dos povos de África, da vida e das suas tradições e transformações culturais.” (Lança 2011).

A recolha das peças foi feita em meados do século XX, e inclui, o que a distingue de outras coleções nacionais, a tradição e a contemporaneidade das formas artísticas do continente africano.

Eduardo Nery (1938-2013)

O artista plástico e colecionador, constituiu uma das mais importantes coleções de artes tradicionais africanas no contexto nacional, a qual foi objeto de uma exposição, no *Pátio da Galé*, em 2009, no Terreiro do Paço, em Lisboa. Intitulada “Formas e Energias”, foi comissariada pelo Professor José A. B. Fernandes Dias, com produção reconhecida na área dos estudos artísticos.

Eduardo Nery começou a colecionar arte africana a partir de critérios pessoais, não tendo uma ligação especial ao contexto de produção, mas uma ligação indefinível, pautada pelo fascínio que lhe despertava. Constituindo assim uma coleção de cerca de 220 objetos, de arte tradicional dos povos subsarianos. Nesta foram incluídas máscaras, esculturas, cerâmicas, tecidos, peças de mobiliário e instrumentos de música, pertença do artista plástico Eduardo Nery, a mostra sendo complementada com fotografias da autoria do artista, nas quais recorreu a objetos da sua coleção, com o propósito de exprimir e de reforçar o seu valor mágico e poético. No mesmo ano, alguns exemplares da coleção africana de José de Guimarães estariam no mesmo espaço, no âmbito de “África. Diálogo Mestiço, Coleção de Arte Tribal de José de Guimarães”, exposição comissariada pelo antropólogo Rui Pereira (1957-2020), da qual resultou um catálogo.

José Berardo

O empresário e colecionador de arte José Berardo adquiriu em 2017, a coleção de cerca de um milhar de obras de arte africana do artista plástico Eduardo Nery (*Diário de Notícias*, 14 de julho, 2017), depois de longas negociações com os herdeiros do artista, não tendo sido avançados valores.

O acervo, onde estão representadas 153 etnias dos povos da África Subsaariana (Agência Lusa, 14/07/2017), junta-se assim a uma já vasta coleção de arte africana que está exposta nos museus privados de Berardo na Bacalhoa, em Azeitão, no *Underground Museum*, na Anadia, ligados ao enoturismo, e na terra que o viu nascer, a Madeira. Havendo ainda um projeto, entretanto chumbado por falta de fundos (Alves 2019), de criação de um “Museu de Arte Africana”, que José Berardo queria abrir em Estremoz, e que se iria juntar na cidade alentejana, ao outro, também do empresário e colecionador de arte, dedicado à arte azulejar portuguesa, inaugurado em 2020. Além das “habituais” máscaras e esculturas, também cerâmicas, tecidos, peças de mobiliário e instrumentos de música e outros objetos; na sua coleção destacam-se as máscaras e esculturas dos Camarões, Guiné-Bissau, República Democrática do Congo (antigo Zaire), Costa do Marfim ou Nigéria.

Estas exposições temporárias permitiram a coleções privadas ganhar visibilidade junto do grande público, antevendo o que viria a passar-se em breve, na sua passagem

para a esfera pública. O que coincide com o argumento de Bennett, apoiando-se em Foucault:

“Not, then, a history of confinement but one of the opening up of objects to more public contexts of inspection and visibility: this is the direction of movement embodied in the formation of the exhibitionary complex.” (Bennett 1988, 85)

CAPÍTULO 2 - José de Guimarães, artista e colecionador

Nascido José Maria Fernandes Marques, no dia 25 de novembro de 1939, José de Guimarães é um dos artistas plásticos mais conceituados em Portugal. Na escultura, gravura, pintura ou colecionismo, o reconhecimento da sua obra e vida em Portugal e no estrangeiro foi crescente, levando a condecorações, vastas encomendas, exposições e publicações.

O vimaranense é sensibilizado para as questões artísticas desde cedo, numa vivência familiar dada às artes. A mãe do artista tinha um talento nato para o desenho:

“Sabe, a minha mãe desenhava extraordinariamente bem.” (José de Guimarães a Letria 2015, 33).

Para prosseguir a sua formação, José de Guimarães parte primeiramente para Braga na juventude, e depois para Lisboa, onde ingressa na Academia Militar e debuta os estudos de engenharia no *Instituto Superior Técnico*, concluídos em 1965. Inicia ainda, no ano seguinte, os seus estudos de pintura e desenho, assim como de gravura, e, movido pela inquietação e curiosidade próprias da juventude, vai sozinho a Paris pela primeira vez, no princípio dos anos 1960, fascinado com a cidade das luzes. O artista (em formação) confronta-se com as principais tendências artísticas da capital francesa, como o *novo realismo* ou a *nova-figuração*, que o impressionam de sobeja; mas será sobretudo a *pop-art*, que então conhecia o seu *boom* internacional, que iria determinar de forma mais incisiva o início do percurso do jovem artista. Iria voltar mais tarde, adquirindo inclusivamente uma residência na capital francesa nos anos 1990.

As viagens prosseguem, assim como o reconhecimento internacional. Em 1989, José de Guimarães recebe a medalha de mérito artístico da cidade que o viu nascer, e em espírito de partilha, faz doações de várias das suas obras à ‘cidade-berço’. É condecorado com o “Grau de Comendador da Ordem do Infante D. Henrique” em 1990, e três anos depois, o Estado Português encomenda a Guimarães, Português e artista, o logótipo turístico de Portugal.

2.1. O artista

“Eu fui para África em 67, e só fui a Paris em 63, 64. E fui um bocado como turista para ver. Isto há uma linha lógica. O meu trabalho tem uma linha lógica. Eu estive em Africa. Em Africa, no fundo a grande obra, que fiz foi, que se pode chamar, foi o “Alfabeto Africano”, que eu produzi durante dois anos, e esse alfabeto africano deu-me um processo criativo. De resto, há uma entrevista do José Luís Porfírio, em que ele chama o “processo Guimarães”, e realmente eu comecei a criar alfabetos, eu depois vim para cá, estive no México, saiu uma série de obras, e depois na Ásia, a arte asiática arcaica, e, portanto, olhei para a escrita chinesa antiga, mas não parei, e continuei a desenvolver coisas que eu por exemplo estou neste momento a desenvolver, que é mais um novo alfabeto. Que me foi inspirado nos desenhos de areia da Lunda.”

(José de Guimarães, 02.07.2021)

Frequentemente exaltado pela sua procura de uma “síntese” cultural de vários contextos, José de Guimarães adotará cedo, como artista, o nome da cidade que lhe foi berço, no momento de assinar as suas primeiras obras. Uma âncora numa existência que se adivinha nómada (Restany 2006), demonstra uma maturidade e sentido identitários fortes e precoces, tendo colaborado com grande interesse em projetos arqueológicos com a *Sociedade Martins Sarmiento*. No Minho, na descoberta da herança patrimonial, da sua terra e das suas gentes (e por extensão, dele próprio), explora o terreno misterioso e projetável da pré-história, onde o mítico se mistura ao factual. Já engenheiro formado, os ofícios artesanais fascinam-no, na sua importância para a economia local (Restany 2006) e, tomado por uma urgência expressiva, comum aos grandes artistas, procura mensagens secretas nas formas das coisas, as quais tenta pôr em evidência. Começa então a sua procura de linguagens de comunicação, em que as formas são habitadas por mensagens, e em que o símbolo exerce a função comunicativa de base, princípios basilares da sua obra desde o princípio.

Em 1967, José de Guimarães é mobilizado para Angola, no primeiro de dois destacamentos no teatro de guerra colonial. Aqui nascerá a síntese entre a *pop art*, e a linguagem de signos, aprendida na cultura local. Será também nestes anos fatídicos que começará a expor gravuras, tornando-se querido da cena liberal local, ganhando inclusivamente, dois lugares primeiros: o do *Salão de Arte Moderna da Cidade de Luanda*, e o da *Universidade de Luanda*, ambas na categoria de “Gravura”. Em 1968, lança o seu “Manifesto de Arte Perturbadora”, um ponto de viragem na produção e

maturidade artística de José de Guimarães, aqui ainda marcada pelo expressionismo agressivo e irónico. Documento de arte subversiva, o seu grito de vontade de emancipação não deixou ninguém indiferente, tendo recebido críticas positivas e negativas, num contexto difícil, que alguns anos depois, iria mudar radicalmente e que José de Guimarães observou de perto.

Nasce o seu projeto artístico, um esforço de síntese e de transformação das culturas africana e europeia, do qual irá resultar, notavelmente, o seu “Alfabeto Africano”, que nestes anos fundadores se forma, e que irá estar presente durante toda a sua obra, nas suas várias iterações:

“(…) no caso da arte de José de Guimarães, desviando a resposta para o objectivo desta, poderia ser-lhes respondido que a finalidade desta arte era a aproximação dos povos.” (Cerqueira 2010, 47)

Terminada a guerra colonial, volta à Europa. Na segunda metade da década de 1970, o artista descobre-se e define-se como tal, na força da gama cromática em plena expansão, nas colagens e na intervenção política e social. Interessa-se por temas como o mar, os navegadores, as personagens históricas nacionais, os diálogos interculturais e a abertura do país ao espaço europeu, no século XX. Investe-se a fundo na cultura portuguesa, onde vai beber inspiração, na sua expansão para o Mundo nas décadas seguintes. Podemos dizer que o artista encara a era comumente referida como os “Descobrimentos”, mais como um encontro intercultural do que afirmação identitária, uma vez que contestou e procurou ir além da história oficial do Estado Novo e suas narrativas. O artista afirma acerca das culturas com que contactou:

“É esse encontro e esse respeito que me faz admirá-las e desejar vê-las de perto através das suas manifestações artísticas, e poder contemplá-las!” (José de Guimarães, cit. in Castro ed. 2018, 7).

Ao mesmo tempo, e num sentido crítico, há uma lógica que bebe de um imaginário luso-tropicalista, que enaltece a viagem e os temas constantes na história dos “Descobrimentos Portugueses”, sobretudo na sua época áurea do século XVI:

“A minha obra artística tem, de certo modo, seguido o trilho dos navegadores de outrora, buscando e alimentando-se nas culturas de outras regiões – das quais os portugueses de seiscentos foram precursores.” (Ibidem)

Visita o Brasil em 1981 e expõe na Bienal de São Paulo. Em 1982, começa as suas criações esculturais em papel (fabricado pelo artista desde 1976), e, no ano seguinte, expõe na galeria *Del Naviglio* em Milão, em Paris, e na *Juana Mordò* em Madrid, ganhando, em 1986, o “Grande Prémio” da Bienal de Barcelona. Em 1988, cria uma escultura para o parque olímpico de Seul, cidade sul-coreana que acolhe nesse verão, os Jogos Olímpicos. E, no seguimento do seu périplo asiático, experimenta com a tradição dos papagaios de papel japonesa, criando uma das suas obras mais emblemática, o seu “Rei D. Sebastião”, escultura em pasta de papel policromada, hoje exposta no centro da “Sala 9” do CIAJG.

Em meados de 1990, José de Guimarães começa a viver entre Lisboa e Paris. É também neste momento, que se intensifica a sua obra pública, e, a partir de 1998, a síntese solidifica-se, com feitiços africanos, mulheres (ou partes de), caveiras da “Festa dos Mortos Mexicana”, e os “Descobrimentos Portugueses”, num manancial de criação e influência, em que:

“José de Guimarães transpõe máscaras, caveiras, entes mitológicos e caligrafia oriental para as telas mesclando-os com sua expressão plástica moderna.”
(Cerqueira 2010, 3).

A importância do fragmento é central na abordagem do artista, evidente nas obras de conteúdo narrativo, que contam uma história e partes da História. A interpretação vem envolta em teias de significados e relações, assim como preconceitos, e João Cerqueira, que estudou profundamente a obra e percurso do artista, diz-nos:

“Ou seja, só a visão pessoal do artista da realidade- ou sobre determinadas obras -, distorcendo-as, mesclando-as, colocando-as noutras dimensões, alterando-lhes o sentido e o alcance, pode fazer nascer um trabalho original. Este é, indubitavelmente, distinto daquele que lhe deu origem, sem que o nexo entre ambos deixe de existir.” (Cerqueira 2010, 58)

Frequentemente exaltado pela sua procura de uma “síntese” cultural de vários contextos, as culturas são submetidas ao impulso criativo do artista, que retira e adapta a configuração original do objeto para servir os seus propósitos expressivos, sendo um aspeto central da obra do artista, desde a sua génese, é a procura de uma síntese das matrizes culturais europeia e africana, às quais se juntam (mais tarde) outras; e esse leque de possibilidades foi-lhe sugerido pelo primeiro contato com o continente africano, que

veio a se tornar incontornável na produção do artista. Tendo sido destacado para o teatro de guerra angolano nas décadas de 1960 e 1970 do século XX, África nunca o deixou no seu imaginário criativo, surgindo em fragmentos e morfemas, que dialogam nas suas obras, servindo o propósito da sua expressão plástica moderna (Cerqueira 2010). Bernardo Pinto de Almeida escreveu, de forma muito aguda, que o universo de José de Guimarães é ‘*espaço de fragmentação*’ (Almeida 1991, 42, cit. in Cerqueira 2010, 18). Na influência das leituras e do terreno na obra e atitude colecionadora do artista, é nos útil introduzir a figura do *bricoleur* (Lévi-Strauss 1966 [1962]), aqui entendido na sua capacidade mediadora, em processo fluidos de transformação, e que, a partir deste, Fred Myers explica:

“The curator/bricoleur takes his or her elements from the world’s material culture and recontextualizes their sensible or material properties by placing them within an exhibition or installation as a larger whole, itself standing indexically and iconically for the world outside it.” (Myers 2006, 270)

Em modos transitórios de expressão, ou por metamorfose, as obras ditas de ‘arte tradicionais’ entraram no discurso do artista e José de Guimarães submete através da sua apropriação artística, três culturas distintas ao seu modelo plástico e estas transformam-se em algo distinto do original, servindo os objetivos expressivos do artista:

“‘(...) comecei a pintar e a realizar uma arte que não era mais a arte dum pintor europeu nem a arte dum pintor africano, mas uma arte miscigenada das duas culturas.’” (José de Guimarães cit. em Cerqueira 2010, 67)

Assumimos com João Cerqueira, três grandes fases de produção Guimarães:

- A “Fase Africana” compreende as obras criadas entre 1971 e 73, e coincide com o segundo destacamento de José de Guimarães em Angola, na guerra colonial então em curso. Nestas, é, pelo espaço temporal que abarca e a diversidade criativa e plástica que compreende, é a base de toda a produção que virá:

“‘(...) a Fase Africana está presente em todas as demais fases ou períodos (...)” (Cerqueira 2010, 49)

- A “Fase Mexicana”, iniciada em 1994, na influência do México que o artista descobre em 1993, e que se caracteriza tecnicamente, pela mistura da tinta com materiais arenosos, pelo *dripping*, e introdução da ‘caveira’ como morfema novo na obra do artista.

- A “Fase Asiática”, que começa em 1997, a partir das viagens de José de Guimarães (Japão, China, Macau e Hong Kong) e das intervenções de arte pública e exposições que fez nesses países, com grande sucesso e visibilidade.

Considera-se ainda, uma quarta fase de criação, onde confluem todas as influências prévias, a ‘Arte Pública’, das grandes encomendas, no reconhecimento internacional do artista. Este sendo o capítulo mais atual da sua obra, que permeia todas as outras e onde confluem e se estabelece uma conexão entre África, México e Ásia com as obras de José de Guimarães, aos quais se junta o contexto português. Destacam-se dois painéis de azulejos para a estação de metro “Chabacano” na Cidade do México em 96; o “Adamastor” no Festival dos Oceanos em Lisboa, em 1999. A decoração da Estação de Metro de Carnide, em Lisboa (1992-1997), projeto interior grandioso; introduz o suporte do néon, jogo da energia e luz, em que:

“(...) os próprios signos do artista libertam-se da tela e, sob a forma dessa energia luminosa, aurática, expandem-se no espaço e atingem o próprio público.” (Cerqueira 2010, 28)

Também na cidade de Guimarães, a arte de José de Guimarães está presente no espaço público, destacando-se o “Devorador de Automóveis”, escultura de 1991, situada no pólo de Guimarães da *Universidade do Minho*, e o “Monumento ao Nicolino”, encomendado em 2000, e inaugurado em 2007. As encomendas de obras públicas multiplicam-se na transição para o novo milénio pelo globo, assim como exposições dedicadas ao artista. Em 2012 abre o CIAJG em Guimarães, acolhendo e partilhando as suas obras, coleções e pensamento.

África não o deixou, portanto, sendo a sua mais recente série de obras, de 2021, inspirada nos desenhos na areia da Lunda (Angola).

2.2 Angola

“L’altérité s’est longuement limitée dans l’oeuvre de Guimarães à la référence angolaise.” (Restany 2006, 148)

Na obra de José de Guimarães, a arte africana é incontornável como influência maior na génese da sua criação artística e universo conceptuais (Restany 2006; Cerqueira

2010), assim como na narrativa da coleção. Em 1967, José de Guimarães é mobilizado para o teatro de guerra em Angola, que tinha deflagrado em 1961. Vai como oficial de comunicações do exército português em dois destacamentos, e permanecerá até à Revolução de 1974 e consequente desmantelamento da empresa colonial portuguesa, que se iria dar no ano seguinte. Vivendo estes anos em Angola, José de Guimarães contata com uma rica e aberta cena cultural na capital e faz viagens frequentes ao interior do país.

Ramon Sarró diz-nos que Guimarães vai para África como engenheiro e volta artista (Sarró 2019, 30) e de facto, Angola foi um verdadeiro choque cultural, que iria determinar profundamente o percurso artístico de José de Guimarães. O leque de possibilidades sugerido pelo primeiro contato com o continente, mostra uma influência da cultura material africana (sobretudo angolana, e depois mais tarde de outros contextos), na obra de Guimarães. Na influência, tanto a nível formal como conceptual, o artista desenvolve o seu projeto de fusão intercultural, em que o encontro de culturas é por vezes, tão ‘somente’, fragmentos que dialogam, através do seu prisma intelectual e artístico, criando algo novo, como o é o seu alfabeto sintático e estrutura semântica (Restany 2006), a sua linguagem pessoal. Diz-nos o artista, a respeito do processo criativo:

“Eu não vou copiar, não passei a africano por fazer o que faço.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

Em território angolano, a produção do artista torna-se distinta do que era nos anos anteriores à experiência africana, constituindo um ponto de viragem na pintura de José de Guimarães, que, como o próprio afirma, se deu mais no conteúdo, que na forma, mas não excluindo esta últimas (Restany 2006, 37). Com uma capacidade admirável de absorver e sintetizar no seu trabalho influências várias, expressas no seu estilo pessoal e vocabulário, surge o primeiro alfabeto do artista, o “Alfabeto Africano”. Constituído de *‘morphèmes-fétiches’* (Restany 2006, 139) é uma nova abordagem linguística, que marca a entrada no universo conceptual e material africano que foi, no entanto, gradual e refletida e as estratégias que o artista vimaranense adotou para estreitar esta distância abissal, nas formas e na linguagem, implica que olhemos com atenção para o seu percurso biográfico e artístico, que o destacam de outros artistas que vieram antes dele, e que viam África à distância, através dos museus metropolitanos europeus, onde chegavam peças das colónias, sem interesse por um contato real. José de Guimarães conheceu *de facto* África, em Angola, no decurso de sete anos de convivência com as suas gentes e a sua riquíssima cultura material e imaterial, mesmo que em circunstâncias específicas, e assim,

esta apropriação é distinta, e para referir exemplos célebres, de artistas como Arman, que faz uso real das obras da sua coleção nas suas instalações, ou de Man Ray, *idem* nas suas composições fotográficas:

«(...) quando lá cheguei (a Angola), fui colocado perante um mundo que me era totalmente desconhecido. Eu tinha formação e culturas europeias, e África apresentou-se-me como um continente misterioso. De um povo com uma cultura própria e hábitos de vida que não são os nossos. Uma cultura mágico-religiosa. As próprias manifestações artísticas do povo africano são diferentes das nossas. Tentei penetrar nesse mistério mas foi-me muito difícil fazê-lo porque os meus códigos, as minhas coordenadas não jogavam com o mundo à minha volta. Tentei, então debruçar-me sobre a etnografia, compreender a Arte Negra [...]»
(Guimarães cit. in Cerqueira 2010, 74)

O caráter comunicativo destas formas impressionou-o, e cedo na sua estadia africana, José de Guimarães irá começar a desenvolver o seu alfabeto de morfemas. Sete anos passados em Angola, no contexto da guerra colonial, que o marcou pela experiência bélica e pela rica cultura local (nomeadamente dos de Cabinda); e pelas suas primeiras exposições. No “Alfabeto Africano”, realizado entre 1970 até 74, a experiência angolana é consumida, e surge na obra e pensamento do artista, em forma de cerca de 140 morfemas, expostos hoje na “Sala 1” do CIAJG (**Figura 1**).

A entrada no universo conceptual e material africano foi gradual e as estratégias que o artista adotou para estreitar esta distância abissal, nas formas e na linguagem, implica que olhemos com atenção para o seu percurso, biográfico e artístico, que o destacam de outros artistas que vieram antes dele, e que viam África à distância, através dos museus metropolitanos Europeus, e das peças que chegavam das colónias, sem interesse por um contato real.

2.2.2. “O factor antropológico”

“O factor antropológico começou a ser muito importante no meu trabalho. (...) Depois, li tudo o que havia para ler do Lévi- Strauss, tenho amigos em Paris que são antropólogos.” (José de Guimarães, cit. in Letria 2015, 80)

No reconhecimento da importância das leituras antropológicas para o processo artístico de José de Guimarães, estas foram um meio de ultrapassar a alteridade e barreiras culturais que impossibilitavam a “*descodificação do imaginário africano*” (Cerqueira 2010). Autodidata assumido e leitor ávido, José de Guimarães vai ‘beber’ de inspirações múltiplas, nunca parando de questionar o mundo que o envolve e a si mesmo:

“A minha biblioteca é muito compartimentada. Tenho as coisas que falam de África, as que falam da Ásia e da cultura chinesa, e a América Latina. Quer sejam romancistas, antropólogos ou arqueólogos.” (José de Guimarães em entrevista a Notícias Magazine 2016)

Intrigado pelo universo da comunicação dos grupos locais, procurou antropólogos, “*que o ajudassem a compreender os mistérios de África*” (Cerqueira 2010, 66). Em Angola, o artista conhece e explora a cultura, num interesse antropológico, que é saciado a partir das leituras e conversas com autores que versavam sobre esse contexto, com destaque para José Redinha e Mesquitela Lima.

Não se ficando por uma exploração intelectual ‘distanciada’, o projeto de Guimarães de conhecer e compreender o outro é artístico e etnográfico, ou como nos diz Pierre Restany:

“Il met en place et en oeuvre sa méthode d’approche anthropologique d’un terroir précisément délimité.” (Restany 2006, 21).

Contata com os povos do interior de Angola, onde estuda a etnografia, conhece a cultura e testemunha eventos públicos locais, começando ainda, uma pequena atividade colecionadora. O vimaranense, trazendo a sua herança cultural, alia-a à influência africana, no seu projeto de síntese e explora e deixa-se envolver pela riqueza cultural do contexto angolano:

“(…) é exacto que a minha vivência angolana foi de extrema importância para o que a seguir eu viria a realizar. (...) Por outro lado, vivi de perto os usos e costumes locais, assisti a cerimónias de circuncisão e de iniciação, a julgamentos nativos, a funerais. Numa palavra apercebi-me, por dentro e tanto quanto me foi possível, das grandes diferenças de actuação cultural dum povo com uma cultura própria e cujas raízes mergulham profundamente num processo gerador muito divergente daquele em que eu me tinha formado.” (José de Guimarães cit. in Pernes 1984, 32)

Os Ngoios de Cabinda

No enclave de Cabinda, no noroeste de Angola, Guimarães descobre as tampas de panela dos Ngoios, uma das mais reconhecíveis expressões da cultura material desta região, e que se destaca pelo seu caráter comunicativo e iconográfico. A cultura material do quotidiano cabindês, nomeadamente na tradição dos testos de panelas que materializam provérbios, contam histórias e medeiam conflitos e outras situações sociais, e sobre estas o missionário Joaquim Martins percorreu (1961), assim como José Martins Vaz (1969). Destacadas na “Sala 1” do CIAJG, no atual ciclo expositivo, numa colaboração com o *Museu Nacional de Etnologia*, que possui na sua coleção permanente, alguns destes objetos.

Os Ngoios têm sido apontados como a grande influência africana na obra de José de Guimarães (Restany 2006; Cerqueira 2010). Apesar dos contatos com vários grupos em Angola, foram os estes, que habitavam o enclave de Cabinda, que mais iriam marcar o percurso artístico de Guimarães, fornecendo uma ponte intercultural (a sua primeira), a par com a literatura antropológica produzida na era colonial portuguesa tardia, no contexto angolano, a grande base informativa da sua compreensão da produção e modos de pensar e fazer ‘africanos’:

“A estadia em África leva-o a se interessar pela cultura dos povos locais, desenvolvendo um estudo aprofundado sobre várias etnias angolanas. É então que se opera uma transformação decisiva na arte de José de Guimarães quando, imerso na magia e no mistério das novas culturas que encontra, perdidos há muito na Europa, descobre junto da tribo Ngoio de Cabinda - tal como Joaquim Rodrigo com os Luenos - a importância do símbolo como elemento mediador entre a arte e todas as outras dimensões da existência humana, compreendendo o seu papel na transposição de obstáculos inamovíveis por outras linguagens.” (Cerqueira 2010, 11)

No contato com as particularidades culturais do território histórico Ngoio, e a sua comunicação simbólica e de apreensão imediata, terá impressionado e influenciado fortemente o artista e a linguagem pictórica de José de Guimarães nunca mais seria a mesma. Desenvolve o seu primeiro alfabeto pessoal, o “Africano”, formado por cerca de 140 morfemas e que é central como referente temático global na obra do artista (Cerqueira

2010). Surgido do encontro e descoberta, na procura de uma linguagem imediata e universal, é uma nova ferramenta de expressão artística. Irá sendo reformulado no contato com outras culturas, com novas adições, ao longo de toda a sua obra, para fazer passar a sua mensagem, e exprimir esse universo que em si fervilha.

José de Guimarães irá sublimar, na sua obra e nos seus morfemas, os resultados da experiência africana, e esta influência inicial irá manter-se ao longo de toda a sua obra:

“É a partir da descoberta da linguagem simbólica dos Ngoyo que José de Guimarães, procedendo a uma espécie de síntese desses símbolos com a sua linguagem plástica, fundindo a escultura e as tatuagens africanas com a estética do modernismo europeu(...)” (Cerqueira 2010, 95).

Regressado a Portugal em 1974, com o fim da guerra e a euforia de liberdade e abertura ao Mundo, num momento mágico da história nacional, as obras desta altura refletem a experiência africana (com destaque para a série de máscaras e fétiches), trazendo consigo uma mestria recém-adquirida do seu método linguístico.

2.3. Colecionador

“José de Guimarães colecciona para compreender o outro (a qualidade de ser) e os outros – aquilo que é diverso, que tem herança e hábitos radicalmente diferentes dos seus.” (Faria 2012b, 7)

Menos conhecido como colecionador, a sua eclética coleção de arte reúne obras vindas do Mundo inteiro, destacando-se nesta, as provenientes dos contextos africano, chinês e sul-americano (período pré-colombiano) que constituem o núcleo da coleção. Apontando os objetos de arte africana, colocados na primeira sala do seu atelier, o artista diz-me:

“Há uma osmose. Eu quando compro uma peça africana, eu vejo o que dali eu posso retirar para o meu uso artístico, mas eu só vou buscar coisas que tenham diretamente a ver com o objeto criativo que eu utilizo.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

No entanto, a sua particularidade é de ser permeada por uma experiência efetiva, afetiva e prolongada no continente africano e uma real vontade de conhecer intimamente

o seu sujeito, que o distinguem, por sua vez, de outros colecionadores e artistas. A ‘nossa’ coleção é também indissociável da lógica do sistema internacional de arte que encontra mercado, sobretudo (mas não somente), nas grandes metrópoles europeias e estadunidense. Posto isto, a minha análise privilegia a história da própria coleção, o estabelecimento da influência na obra e pensamento de José de Guimarães, e a sua importância para problemáticas atuais no CIAJG

A atitude colecionadora do artista destaca-se na influência das peças adquiridas, na obra como no imaginário de Guimarães, sendo esse o seu critério de seleção. Já a temporalidade da sua aquisição e o contexto da mesma são importantes, porque situam a coleção. Façamos então, um périplo pelo percurso colecionador do artista.

Não sendo o único colecionador de arte africana em Portugal na contemporaneidade, a coleção de José de Guimarães é sem dúvida, uma das mais significativas e exploradas pelo proprietário. Outros colecionadores destacam-se a partir da segunda metade do século XX: Eduardo Nery, José Berardo, que adquiriu em 2017 a coleção de Nery, e a juntou ao seu acervo (Agência Lusa 2017), o arquiteto Pancho Guedes, entre outros; mas nenhum explorou tanto a natureza das suas peças como Guimarães.

José de Guimarães fala sobre o primeiro contato com a escultura africana, em Angola:

“Eu quando fui para África em 67, não conhecia absolutamente nada da cultura africana. Nada. E praticamente, eu nunca tinha visto peças africanas ao natural. E vi as primeiras peças africanas ao natural, quando eu cheguei a Angola, no museu. No museu de Luanda. E foi aí que eu vi a primeira vez as peças de arte africana, nomeadamente os Tchokwé, que são um povo de Angola, um povo da Lunda.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

Uma das primeiras coisas que o artista fez, chegado a África, em 1967, foi visitar o Museu de Angola, em Luanda, onde teve os primeiros contatos com a cultura material africana, com destaque para as criações dos Tchokwé. Os escultores deste contexto são de grande estima, considerados pelo artista como os grandes escultores desta região de África (Letria 2015). José de Guimarães voltaria frequentemente ao *Museu de Luanda*, que tinha artefactos etnográficos do território e a atividade colecionadora de José de Guimarães inicia-se em Angola, segundo o próprio:

“Devo dizer que quando eu estive em Angola, esses sete anos, não havia mercado de peças africanas etnológicas digamos, havia sim um mercado de artesanato, algumas que ofereci inclusivamente à sociedade Martins Sarmento que comprei nesses primeiros sete anos. Eu aí fiz uma coleção, não me recordo uma centena de peças talvez, que ofereci na totalidade à Sociedade Martins Sarmento, de Guimarães.” (José de Guimarães 02.07.2021)

O colecionador estabelece uma distinção estrutural entre o ‘autêntico’ artefacto, antigo e de uso original, e o objeto feito com o olhar e o gosto mercantil na intenção pressuposta do criador. Em suma, a diferença entre um objeto para uso interno e outro de exportação. Estas últimas, a que o artista refere como ‘artesanato’, foram doadas à *Sociedade Martins Sarmento*, e encontram-se nas reservas do museu arqueológico na vizinhança do Centro, à exceção de alguns exemplares em exposição.

“Je me souviens que, à l’époque de mon premier séjour en Angola, j’ai constitué une petite collection d’art tribal (...)” (José de Guimarães, cit. in Marie-France Bertrand and C. Sylvia Weber 2019, 18).

De pequeno porte e distintas, ainda segundo o colecionador, das que viriam a ocupar os dispositivos do CIAJG, na sua dimensão artística e sobretudo, valor de uso. A atividade colecionadora de José de Guimarães, confunde-se com a própria biografia do artista, iniciando-se em Angola, em 1967, e acompanhando-o ao longo de mais de meio século. Mas será a partir da década de 1980, que José de Guimarães irá começar uma aquisição sistemática de peças africanas. Indissociável do processo de descoberta e de apropriação artística, começa essoutro de colecionar:

“Uma vez que essas raízes se encontram reificadas em objectos, começou a juntar e possuir artefactos pertencentes à cultura material dos diversos povos estudados, isto é, tornou-se colecionador.” (Ribeiro 2018, 29).

Numa nova (mais uma) dimensão da personagem Guimarães, eterno viajante, movido pela curiosidade, a descoberta, e o diálogo e no conhecimento de si e do outro, José de Guimarães, agora em Paris, estabelece-se como artista, e circula nos meios artísticos da capital francesa (muitos também colecionadores de arte), constituindo a coleção que conhecemos no CIAJG. Na mesma Paris, que foi o centro deste comércio internacional de arte, contando com *marchands* de renome como Paul Guillaume, Charles

Ratton, ou Segy; e em que atualmente se continua a transacionar, sendo que o artista continua a colecionar e a aumentar a sua vasta coleção.

Com a inauguração do CIAJG em 2012, a coleção de arte africana de José de Guimarães instala-se no espaço público, depois de décadas de convívio quotidiano com ela, no espaço doméstico do artista. Abdicando da sua presença permanente no espaço doméstico, para partilhar o ‘desassossego’ e ‘assombro’ das peças a um público mais vasto, com a inauguração do CIAJG em 2012, a coleção de arte africana de José de Guimarães instala-se no espaço público, depois de décadas de convívio quotidiano com ela. O artista, continua hoje a adquirir peças, aumentando a sua vasta coleção, que é de:

“Muitas centenas. E ainda compro. Continuam a aparecer peças interessantes, sobretudo de coleções que se desfazem.” (Guimarães a Notícias Magazine 2016).

2.3.1. Critérios da coleção

“Até porque quem só não viaja é que não percebe essas coisas, a arte africana não é uma arte decorativa, nem coisa que se pareça. Todos estes objetos que vê aqui, não são para pôr em cima de uma mesinha qualquer, com efeitos decorativos. (...) Isto é como nas igrejas, não são objetos decorativos, eu não vou a nossa senhora de Fátima, só pelo aspeto formal da santa. E, portanto, é por isso que a magia, as práticas mágico-religiosas, estão muito ligadas à cultura africana.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

Não sendo o único colecionador de arte africana em Portugal, na contemporaneidade, a coleção de José de Guimarães é, inquestionavelmente, umas das mais significativas. Outros colecionadores destacam-se a partir da segunda metade do século XX: Eduardo Nery, José Berardo, que adquiriu em 2017 a coleção de Nery, e a juntou ao seu acervo (Agência Lusa 2017), o arquiteto Pancho Guedes, entre outros; mas nenhum explorou tanto a natureza das suas peças como Guimarães. A ‘nossa’ coleção sendo também ela, indissociável da lógica do sistema internacional de arte que encontra mercado, sobretudo (mas não somente), nas metrópoles do Norte global, é no entanto, mais do que acumulação aleatória ou generalista, ou como investimento especulativo, tendo os objetos sido adquiridos pelo artista, pela sua relação direta com a sua criação e processo artísticos e como nos diz Eglantina Monteiro:

“Um dos seus critérios de selecção é o de já terem sido cultuados (...)” (Monteiro 2012, 58).

Em José de Guimarães, não é a dimensão especulativa ou estética que mais importa, algo que ficou evidente nas conversas que tivemos. Numa abordagem que não negligencia o aspeto formal das máscaras, mas cuja lógica aquisitiva vai no sentido de uma valorização “etnográfica”, segundo princípios de significação, contexto e utilização, estas máscaras são objetos de contemplação e inspiração, complexos e que vão muito além do primeiro impacto visual. Permitem ainda fazer uma reflexão sobre a receção de obras exógenas nos museus e coleções ocidentais, e a multiplicidade das abordagens sobre estas.

2.3.2. Narrativa da coleção

“On voit que ce qui est consommé, ce ne sont jamais les objets, mais la relation elle-même - signifiée et absente, incluse et exclue à la fois, - c’est l’idée de la relation qui se consomme dans la série d’objets qui la donne à voir.” (Baudrillard 1968, 234)

A coleção africana do artista, tendo começado a ser constituída em 1967 (Monteiro 2012), é testemunho do fascínio que estas produções despertaram no artista desde o primeiro contato, assim como das viagens e contatos posteriores, nomeadamente com o mercado de arte em Paris. Mas será a partir da década de 1980, que José de Guimarães irá começar uma aquisição sistemática de peças africanas, adquirindo a maior parte das peças hoje expostas ao público no CIAJG. Pelo fato de não haver na coleção de máscaras subsarianas, nenhum exemplar da cultura material de Cabinda, onde esteve destacado, considera-se a Paris, a partir da década de 1980, onde chegavam em grande quantidade artefactos das antigas coloniais francesas em África, o contexto privilegiado na minha análise.

Na capital francesa (onde o artista inclusive estabelece residência na década de 1990), José de Guimarães regressado de Angola, continua a aprofundar o conhecimento da arte africana, nomeadamente nos museus da capital, como o *Musée de l’Homme* ou, o entretanto extinto *Musée Dapper*; assim como a adquirir as suas peças junto de galerias e intermediários, no mercado de arte europeu. Será assim, nos anos 1980, marcados pelo

excesso e confiança consumista, que o são também da popularidade rampante do mercado da arte mundial, que a sua voracidade colecionadora se acentuará, num paralelo interessante com outros colecionadores de arte:

“(...) collecting African art, which took off in the late '80s, has become a phenomenon among a wide cross section of people. No longer are pieces being purchased by just a handful of wealthy celebrities or athletes. Increasingly, middle-class people are buying these works, driving up their price and value.”
(Oringer 1997)

Sob os princípios criteriosos de significação, contexto e utilização, José de Guimarães faz parte dos artistas que foram *‘séduits par les statuettes’* (Somé 1994). De uso ritual ou religioso, e maioritariamente originárias da África Ocidental e Central, o encontro com a arte africana é mais ou menos fortuito e arrebatador e, apesar da razão biográfica e do seu contato com África, em Guimarães o ímpeto colecionador está diretamente ligado à inspiração e criação artísticas, como outros artistas antes dele, que colecionaram também, dos quais Picasso é o exemplo mais célebre, mas não de todo único. Podemos estabelecer paralelos com outros artistas contemporâneos, nesta relação entre coleção e criação individual. outros artistas antes dele, Gauguin, Matisse, Picasso, Man Ray Arman, ou Eduardo Nery; todos constituíram, encontraram inspiração e se apropriaram nas suas criações, de obras de contextos extraocidentais.

No processo de conhecer o “Outro”, as coleções tornam-se importantes. A narrativa oficial é de que o contato de José de Guimarães com África, despoletou todo o processo de fascínio pela sua cultura material e universo concetual e semiótico. O continente abriu para o jovem artista em formação, um universo de possibilidades expressivas e intelectuais, começando o processo de aquisição de peças. No entanto, e se o ímpeto colecionador nasce em Angola, será na Europa, sobretudo em Paris, a partir de 1980, que o artista começará uma aquisição sistemática:

“E depois, só mais tarde, quando eu enfim, viajava frequentemente, já estava na Europa, sobretudo para Paris, onde aliás, a partir de certa altura, instalei-me lá, comprei uma casa. Eu aí comecei a ver (nos museus da capital francesa, nomeadamente o Musée de L’Homme) a olhar para as peças do Gabão, da Nigéria, do Mali, da Guiné-Bissau, dos Bijagós, portanto foi aí que eu comecei a alargar o campo de visão.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

Estamos perante uma coleção privada de arte africana, adquirida em espaço europeu, num período pós-colonial (a partir dos anos 1980), por um artista, que dela ‘bebe’, se inspira e transforma, na sua própria criação. Na sua coleção, Guimarães seguiu padrões de gosto, acessibilidade e critérios previsíveis, quando comparamos a sua coleção com outras, permeada por uma experiência efetiva, afetiva e prolongada no continente africano e uma real vontade de conhecer intimamente o seu sujeito, que o distingue, por sua vez, de outros colecionadores e artistas. Se juntarmos a este fator, um outro, que é o da vivência em duas instâncias do artista em contexto africano (Angola 1967-74), temos a sua narrativa fundadora e legitimadora, que a distingue, estando diretamente ligada à biografia do artista:

“For the art collectors, it is necessary to obscure the relationship between the art aesthetic and the commercial aesthetic in order to certify their capacity to recognize an object’s ‘pure’ artistic value, as it were, by the inelegance of economic speculation.” (Steiner 1994, 158-59)

A familiarização de José de Guimarães com a produção escultural africana, foi gradual, e, tendo tido o primeiro contato em Angola, continuou na Europa, a familiarização com a sua grande heterogeneidade estilística e geográfica, a partir das coleções etnográficas e da aquisição junto de mercado de arte e intermediários. São estas as máscaras que estão hoje em exposição no CIAJG. Tendo sido esclarecidos os princípios constitutivos da coleção das máscaras e da lógica criteriosa, passamos à sua exposição no CIAJG, questionando estratégias expositivas atuais, contrariando a ideia de uma representação global de todo o contexto artístico africano (geográfico, temporal, cultural, assim como material) na sala.

CAPÍTULO 3 – A coleção de máscaras do CIAJG

Em 2012, no ano em que a cidade de Guimarães foi nomeada “Capital Europeia da Cultura”, é inaugurado o *Centro Internacional das Artes José de Guimarães* (CIAJG), para acolher parte do espólio de José de Guimarães. Ficamos a conhecer no sítio em linha do CIAJG, a sua missão:

“Ser diverso, inclusivo e plural. Construir públicos, criar sensibilidades e sentidos críticos. Participar no desenvolvimento cultural e social do território. Ser um lugar de experiências transformadoras. Preservar, pesquisar e difundir seu acervo. Acolher os olhares e discursos dos que o visitam e ocupam. Observar as narrativas da arte, produtos do pensar e do fazer artístico. Refundar o museu como lugar de fala e escuta, topografia redesenhada de ficções e histórias por contar.” (CIAJG 2021)

Um ‘atlas’ que pede para ser viajado e descoberto, num espírito de curiosidade e de alguma irreverência, que procura romper com a tradição do museu clássico canónico, procurando novos olhares sobre as coleções; em que o artista, que dá o nome ao Centro, aparece discretamente, e não influencia diretamente na programação, embora tendo estado presente na sua génese (**Figura 2**), encontrando-se frequentemente com Nuno Faria, para discutir programa, título, pensamento e escolhas do projeto, então em estado embrionário. Sobre este processo, o artista diz-nos:

“Para além da História é todo o trabalho de investigação que tenho vindo a desenvolver e que se traduz depois nas obras.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

Uma parte considerável das suas obras, assim como as suas coleções, entraram neste momento no espaço público, sendo objeto de curadoria, interpretação e estratégias expositivas, num processo que continua e é reformulado atualmente. O CIAJG alberga, além das exposições permanentes, outras de carácter temporário e assume-se como espaço de experimentação e curadoria e tem características particulares enquanto instituição, que importa destacar. Identificam-se, no entanto, alguns paralelismos com outras coleções e instituições contemporâneas, mesmo que parcialmente, que são explorados no sentido de identificar potencialidades, assim como desafios, na otimização das abordagens aos acervos.

3.1. O espaço

“O Centro Internacional das Artes José de Guimarães, não é o ‘Museu José de Guimarães’, aquilo é um local de convivência de culturas.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

Projeto arquitetónico e museográfico galardoado a várias instâncias, destacando-se o “*Detail Prize 2012*”, prémio internacional de arquitetura da revista alemã com o mesmo nome; o “Prémio Nacional de Reabilitação Urbana”, na categoria de “Impacto Social”, em 2013; no mesmo ano, o prémio “*Red Dot Design Award 2013*”, como “*Best of the Best*”; em 2015, “*The Plan Award 2015*”, na categoria de “Cultura”; assim como o “Prémio APOM 2015”, como “Melhor Trabalho de Museografia” (Quintas 2015); o CIAJG foi criado a partir das ruínas do antigo mercado de Guimarães, que passou a estar não muito longe dali, a agora “Plataforma das Artes” (**Figura 3**), onde se insere o CIAJG, é testemunho das transformações que a denominação de “Capital Europeia da Cultura” trouxe à cidade em 2012, e que marca também a inauguração do Centro.

A centralidade dos museus nos espaços urbanos europeus vai de par com o declínio industrial (Baniotopoulou 2001). Símbolos de sofisticação, cosmopolitismo e poder, os centros de produção cultural são focos de construção social e política local, e recursos ao serviço das comunidades. A passagem da sociedade industrial para uma pós-industrial, centrada no setor terciário, implicou uma reconfiguração da malha urbana, mais evidente nos centros das cidades. Estratégias de efetuar esta atualização, que raramente são consensuais, passam por: soluções arquitetónicas, criação de emprego, turistificação e patrimonialização, aumento da qualidade de vida das pessoas para níveis de referência internacionais ou o aumento da oferta cultural.

Resultado da transformação/reabilitação do antigo mercado de Guimarães, que foi deslocalizado, o CIAJG foi desde o início um projeto controverso. Da autoria do atelier *Pitágoras Arquitetos*, impõe-se pela sua linguagem arquitetural, no número 175 da Avenida Conde Margaride, no coração da malha urbana da cidade minhota. Com três entradas, megalómano, imponente, moderno; como quer que o caracterizemos, a sua criação não foi consensual, como acontece frequentemente com projetos arquitetónicos desta envergadura e situação. Marta Silva, monitora da unidade de Educação e Mediação

Cultural d'*A Oficina*, observou de perto a transformação do antigo Mercado Municipal de Guimarães, para dar lugar ao CIAJG:

“A relação com este edifício no início foi muito difícil. Não foi um edifício de imediata aceitação.” (17.06.2021)

Esta seria uma impressão recorrente e unanime nas entrevistas que foram conduzidas. É importante destacar também a obtenção do selo UNESCO do centro histórico, que tem como epicentro a muralha, como património da Humanidade, e todas as implicações arquitetónicas e sociais (pouco exploradas) deste reconhecimento e distinção.

3.2. Estrutura

O CIAJG foi:

“Projetado como um “museu dos museus”, no sentido de instaurar uma permanente atenção à ética de expor e de dar a ver, escrutinando práticas museológicas mais ou menos antigas, o programa do CIAJG foi construído a partir de conceitos, modos e dispositivos que procuram desconstruir e corroer o primado da história e a conceção linear do tempo.” (Faria 2020, 2)

No âmbito de um programa de colaboração entre o município de Guimarães e *A Oficina*, foram delegadas a esta última várias funções, entre elas a gestão do acervo do CIAJG, solução que continua atualmente. Apesar de cada unidade ser autónomo, todos os colaboradores do CIAJG estão vinculados à estrutura *A Oficina*, organismo público-privado sem fins lucrativos e com fundos maioritariamente municipais, que emprega atualmente 84 colaboradores (sítio em linha d'*A Oficina*, 2021), distribuídos pelos seus vários departamentos e equipamentos culturais.

No funcionamento da estrutura, uma mudança significativa é o facto de agora *A Oficina* ter uma diretora artística geral, que pensa no programa e todo o conjunto. É sublinhado pela direção que a autonomia artística não é comprometida, havendo reuniões semanais em que se discute programação e cada equipamento cultural tem uma curadoria própria, sendo a do CIAJG a cargo de Marta Mestre.

A Oficina

Não possuindo personalidade jurídica, O CIAJG é parte integrante d'*A Oficina*, cooperativa criada em 1989, que gere e programa cinco equipamentos culturais: o CIAJG; o *Centro Cultural Vila Flor* (CCVF), junto com o Palácio do século XVIII; a *Casa da Memória de Guimarães* (CDMG); o *Centro de Criação de Cadoso* (CCC), *black box* da Fábrica ASA e residências artísticas; e a *Loja Oficina*. Além destes espaços físicos, compreende ainda a *Educação e Mediação Cultural*, que é transversal a toda a estrutura, e que serve todos os espaços. Além da programação regular destes espaços, *A Oficina* é responsável pela organização de ‘eventos-âncora’ na cidade de Guimarães (o GUIDance, Westway Lab, Festivais Gil Vicente, o Manta e o Guimarães Jazz), assim como a Feira de Artesanato e as Festas da Cidade e Gualterianas. Uma das grandes áreas de atuação da cooperativa é com as escolas do município, onde desenvolve programas com os mais jovens, como nos relata o diretor executivo:

“Por isso, este trabalho todo, nós sabemos que o resultado não vai ser visto daqui a cinco, ou daqui a dez anos, mas estes miúdos é completamente diferente a forma como eles encaram a entrada num espaço, como por exemplo o CIAJG, porque para eles, passa a ser natural, porque eles vêm para cá desde os três anos.”

(Ricardo Freitas, 18.06.2021)

Outro foco da cooperativa é na salvaguarda do património e artesanato local, centralizado na *Loja Oficina*, e que é manifesto no seu nome social: *A Oficina - Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães*, CIPRL, sendo definitivamente um dos pilares de atuação desde o início.

A fraca afluência do CIAJG, constatada nos baixos números de público, sugere que a instituição é vista como elitista e ameaçadora, pela sua arquitetura difícil e não consensual, e pela abstração programática do Centro. Estudos quantitativos poderiam esclarecer e prosseguir esta linha de pensamento. Este não é exclusivo do Centro, nem ao contexto português, mas uma tendência, que a pandemia só veio acentuar. (Press 2020). No início da residência em Guimarães (última semana de abril de 2021), ainda se faziam sentir as contingências da gestão da situação pandémica Covid-19, que se foram diluindo, alcançado a normalidade de funcionamento.

Sendo que cerca de 80% do orçamento do CIAJG é de origem municipal, são propostas vantagem para os habitantes do município de Guimarães. O preço do ingresso

(que em 2021, é de 4 euros, e de 3 euros, com: Cartão Jovem, Menores de 30 anos, Estudantes, Cartão Municipal de Idoso, Reformados, Maiores de 65 anos, Cartão Municipal das Pessoas com Deficiência, Deficientes e Acompanhante / Cartão Quadrilátero Cultural desconto 50%. As crianças, até os 12 anos têm entrada gratuita, assim como aos domingos de manhã (10h00 às 12h30), para todos.

3.3. Inventário

No âmbito do contrato de comodato a dez anos renováveis, acordado entre José de Guimarães e o município de Guimarães, a incorporação de grande parte do acervo “CIAJG/Coleção José de Guimarães”, foi feita no ano da inauguração do Centro, com adições pontuais nos anos seguintes. As peças vieram diretamente do atelier de José de Guimarães, em Lisboa, sendo o transporte das peças feito pela *Feirexpo*, uma das poucas empresas certificadas de transporte de obras de arte em Portugal, e aquela em que o artista mais confia e se mantém fiel.

Tendo *A Oficina* adquirido o programa de inventariação de património cultural “inpatrimonium” da empresa nacional *Sistemas do Futuro*, o inventário de “Arte Africana” do CIAJG contem 384 entradas. Do dossier inicial, 198 (contabilizadas as que estão em exposição e em reserva) vieram de facto para o CIAJG e foram incorporadas, com número próprio atribuído à chegada. Entre estas, 38 máscaras encontram-se atualmente em exposição na “Sala 3” (**Apêndice 2**). Refira-se ainda a presença de uma das máscaras se encontra no *Meeting Point*, também situado no número 175 da Avenida Conde Margaride, em Guimarães. O restante acervo encontra-se no atelier do artista, em Lisboa (**Figura 4**).

As obras chegaram com a denominação de “Arte Tribal Africana”, como consta no inventário original (**Figura 5**). Na incorporação, a denominação ‘tribal’ seria revista e abandonada, mas as fichas de inventário foram feitas de acordo com as informações vindas do atelier de José de Guimarães e o número de inventário do atelier permanece na base da peça, mesmo se, no CIAJG, seja dada a cada peça, um número, no momento de incorporação e uma legenda, que não vão além dos marcadores facultados pelo colecionador (**Figuras 6 e 7**).

José de Guimarães diz-me que quando recebe as peças, as inventaria, limpa e faz um restauro preventivo, caso se aplique. No CIAJG este processo de receção é reproduzido, algumas das tarefas de tratamento sendo delegadas à empresa *20/21 Conservação e Restauro de Arte Contemporânea, Lda.*, sediada no Porto, com vasta e comprovada experiência no ramo e que visita o Centro com frequência.

Christian Feest chama-nos a atenção para as dimensões polimaterias e policulturais que estes objetos exógenos assumem nas coleções dos museus do Norte global (2014). Estes são desafios práticos adicionados que foram confirmados juntos de Inês Oliveira, nas reservas do CIAJG, que me diz:

“O inventário é um processo que nunca acaba. Não acredito nisso como um sistema fechado.” (Inês Oliveira, 28.04.2021)

Uma das mais antigas colaboradoras do Centro, a gestora do património mostra-me as reservas, localizadas no subterrâneo, e com ela também, começo a perceber a lógica da inventariação e incorporação das peças expostas nos níveis superiores:

“Elas têm todas associado um número que vem do atelier, tem uma fotografia e uma ficha técnica. Isto é normalmente feito no atelier de José de Guimarães, dessa mesma forma, todas as peças do acervo, quando vieram para cá, tinham exatamente esse mesmo sistema, um número associado a uma ficha técnica, com a fotografia. É o inventário do atelier.” (Inês Oliveira, 28.04.2021)

3.4. Objetos exógenos em exposição

“No CIAJG os objetos atravessam o tempo e cruzam fronteiras para estabelecerem encontros cujos sentidos é mais ou menos evidente, mais ou menos visível.” (Faria 2015, 11)

Nas treze salas expositivas do CIAJG, descobrimos além das coleções de José de Guimarães, organizada em três campos (arte africana, pré-colombiana, e chinesa antiga), as suas obras, assim como intervenções de outros artistas contemporâneos convidados, que aí expõem de forma temporária e inserida nos ciclos expositivos. Possui ainda uma livraria/loja, uma sala de conferências, onde se prepara à data, um centro de documentação e um auditório (*black box*); e propõe ao visitante um roteiro *sui generis*,

de iniciação à obra de José de Guimarães, e das influências várias manifestas nela, assim como uma reflexão sobre a diversidade cultural e identitária, a partir do acervo, conceitos invocados e pluralidade de expressões artísticas.

O fragmento é frequentemente usado na obra de José de Guimarães e o CIAJG convoca a fragmentação nas suas abordagens expositivas. A “Mulher com tesoura”, serigrafia de José de Guimarães, datada de 1979 (**Figura 8**) abre o programa. Metáfora perfeita, já que as máscaras, como recortadas a tesoura, são recontextualizadas e ‘coladas’ no dispositivo de exposição, sem referências concretas à sua origem, numa apropriação total, que é de significativa violência simbólica para a sua importância ritual e cultural.

De modos de aquisição diversos, indo da recolha em expedições científicas coloniais, à expropriação violenta, à aquisição sob moldes comerciais, existe uma segunda violência, na recontextualização do objeto exógeno no espaço privado ou público, como nos lembra Rui Pereira:

“(...) deveremos ainda considerar a operação de descontextualização que acompanhou a incorporação de peças etnográficas numa colecção privada ou num museu, perdendo a sua identidade, o seu enquadramento étnico, o apontamento da sua função.” (Pereira 2009, 29)

Toda a forma de expor, longe de ser neutra, implica um foco e uma ideologia, que têm repercussões políticas e éticas. Ao se propor uma ideia de conjunto e de autonomia plástica, está-se por negação a retirar poder cultural a estes objetos, e a máscara, despida do contexto, do corpo e da terra, e depois da sua passagem pelo espaço doméstico do colecionador, vem para o habitáculo ambientado do Centro, onde adquire um idioma modernista, como forma pura (Kasfir 1992, 46). Novos sentidos são impostos, na recontextualização do objeto, que assim apaga particularidades anteriores, adicionando outras, como camadas interpretativas, numa lógica de ‘cortar/colar’, que numa linguagem antropológicamente informada podemos caracterizar como um processo de descontextualização e recontextualização, abordado por muitos autores, e que é lugar-comum nos campos patrimoniais e usos da cultura.

Se o “museu é espaço de ficção”, a primeira ficção (e ideologia) desta exposição é o valor intrínseco destas máscaras, o seu estatuto de arte:

“By becoming part of a museum collection, these artifacts are transformed into objects answering to values of our own society, while at the same time potentially

coming into conflict with values and notions prevalent in their source communities, such as the traditional protocols of dealing with animate objects (or rather, subjects).” (Feest 2014, 193)

Este é um percurso iniciático, que nas salas de paredes alvas, nos leva pelas “Margens da ficção”, que dá o mote a este ciclo expositivo (**Figura 9**) e que se descobre nas treze salas do CIAJG. Ao subirmos as escadas, para o primeiro piso, entramos na primeira sala, o “Alfabeto Africano”, onde encontramos os morfemas de José de Guimarães, produzidos no segundo destacamento em Angola e que constitui a “base de todo o seu trabalho” (Faria 2013, 22). A linguagem do artista abre assim as portas deste da descoberta da sua obra e coleção por ele reunida ao longo de cinco décadas, e que se manifesta no CIAJG em três grandes grupos: Arte Africana (antes intitulada de Arte tribal Africana) nas salas 2 e 3, e arte pré-colombiana, assim como chinesa antiga, ambas na sala 7 do Centro.

Passamos à “Sala 2”, intitulada “Mistérios do Fogo”, e onde, desde 2012 e até este novo ciclo expositivo, estiveram os “Feitiços” e “Transformismos”, peças que passaram, entretanto, para as reservas do Centro (**Figura 10**). Somos aqui recebidos pelas estatuetas de “maternidade”, dispostas num dispositivo de plataformas, que se manteve inalterado desde o começo do Centro. Novas peças vindas do atelier do artista para este ciclo, 38 ao todo, em vários níveis de elevação, dão-se a ver na ‘ilha’ que se mantém estruturalmente inalterada desde a conceção original. No meio destas, em *papier mâché* policromado, obras do artista destacam-se e insere-se no conjunto. Enquanto na parede à esquerda é projetado, “Kleba” da cineasta brasileira Yasmin Thayná; na parede oposta, à nossa direita, podemos apreciar os desenhos florais de Maria Amélia Coutinho (1916-2004), mãe do artista, que aqui estão expostos e são datados da segunda metade de 1930.

Na continuação da “Sala 2”, chegamos a um nicho, no canto direito, que acolhe quinze estatuetas de vários tamanhos, categorizadas de “estatuetas femininas”, “maternidade”, ou “maternidade sentada”, assim como duas obras de José de Guimarães, estas na parede, de 1975 e 1976, ambas “Amantes”, e cuja força cromática contrasta com a madeira sóbria, e raros apontamentos de cor das peças centrais africanas. No término da sala, chegamos à “Sala 3”, onde estão as máscaras subsarianas da coleção permanente, e nas quais se concentra o nosso estudo (**Figura 11**). Esta sala, que se manteve praticamente inalterada, desde a inauguração em 2012, apresenta peças talhadas a partir de um só tronco a golpes de enxó e faca, polidas, e por vezes, incluindo outros materiais,

as máscaras do CIAJG revelam uma heterogeneidade impressionante, manifesto da própria diversidade artística do continente africano e da abrangência geográfica presente.

Tendo como ‘convidada’ no ciclo expositivo atual, o cinema de Sarah Maldoror (1929-2020). As máscaras são apresentadas num suporte expositivo inspirado no trabalho popularizado por Lina Bo Bardi (**Figura 12**) e adaptado por Luís Tavares Pereira, da empresa *[A]Ainda Arquitectura*, na conceção museográfica inaugural da sala. Em duas linhas laterais, na ala esquerda da sala estão dispostas 9 peças (**Figura 13**), no bloco central, 13 máscaras (**Figura 14**), a ala direita com 7 peças (**Figura 15**) e, por fim, no fundo da sala, uma linha de 9 máscaras (**Figura 16**), perfazendo um total de 38 peças expostas no atual ciclo expositivo (**Apêndice 1**). Duas telas inseridas no conjunto, projetam em permanência, as películas: “Et les Chiens se taisaient” (1978), 13’ e “A Bissau, Le Carnaval” (1980), 18’, da já referida cineasta. Estas vieram tomar o lugar, nos mesmos suportes, de duas máscaras que foram retiradas, para este momento programático. As informações constantes no painel da sala, não possuem qualquer referência direta à coleção (**Figura 17**).

3.4.1. Museografia

Na “Sala 3” do CIAJG, estão expostas desde 2012, data da inauguração do Centro, 38 máscaras subsarianas, de entre o vasto acervo de José de Guimarães. Num dispositivo, inspirado no trabalho museográfico e pensamento museológico Lina Bo Bardi. Situada no extremo do primeiro piso, a frontalidade da sala é flagrante, pela iluminação forte e profusão de ‘olhos’ que nos observam e chamam de longe (**Figura 18**). No trajeto até lá, somos familiarizados com a coleção de arte Africana de José de Guimarães, consistindo em estatuetas que remetem para a maternidade, de acordo com o tema e escolhas curatoriais privilegiados no programa e ciclo expositivos atuais. Como nos diz Inês Oliveira:

“O Nuno mudou muito ao longo do tempo. O CIAJG teve assim várias fases.”
(Inês Oliveira, 28.04.2021)

A partir do dispositivo de exposição das máscaras no CIAJG, inspirado do trabalho da arquiteta italiana e da sua montagem da sala de pintura do MASP (Museu de Arte de São Paulo), questiona-se a sua legitimidade hoje, para perceber o seu sentido.

Não estando previsto mudar os dispositivos da “Sala 3”, no atual programa artístico, existe uma abertura a mudanças conceituais e usos dos mesmos. Constatou-se uma lisibilidade das tabelas deficiente, pela transparência das mesmas, o que se aplica tanto à sala das máscaras, mas sobretudo à “Sala 7”, sendo que nesta última, a situação é agravada pela falta de luminosidade, que impossibilita uma leitura confortável. Mais flagrante, é a ausência total de texto relativo às máscaras na sala, ou à sua relação com a obra de José de Guimarães.

No meio do conjunto, as máscaras oferecem-nos, numa vantagem inegável deste dispositivo, uma visão tridimensional e de proximidade física (**Figura 19**). A carga dramática da sala de paredes alvas e luzes frias fortes, aumenta a intensidade emotiva da exposição, com som envolvente, que projeta os diálogos e músicas dos filmes projetados (**Figura 20**). Tendo conhecido intervenções pontuais, sobretudo ativações da parte de artistas, a “Sala 3” apresenta sempre as mesmas peças, na mesma disposição, em quase uma década de existência. Este dispositivo, que foi concebido originalmente para expor objetos artísticos em duas dimensões (pinturas, quadros), foi adaptado para acolher peças com volume tridimensional, no caso destas máscaras, numa escolha que não é consensual no seio da instituição, mas que não está previsto ser modificado. Como nos diz a curadora-geral do CIAJG:

“Aquela disposição privilegia muito mais um apelo estético, um apelo sensorial da sala.” (Marta Mestre, 02.06.2021)

As escolhas museográficas vão de par com destaques programáticos, sendo a face visível dos discursos expositivos. O suporte expositivo tem uma função dupla: de orientar o olhar do visitante, e (até certo ponto) as suas perceções do objeto destacado. Um ambiente é criado na receção e recontextualização do objeto em espaço museológico. Neste, passa por um ‘processo de esteticização’ (Baudrillard 1972 cit. in Steiner 1994, 120) ou de ‘dramaturgia’ (Sarró 2019). O aspeto formal e estético dos objetos é privilegiado, na carência ou obliteração de informatização sobre proveniência e aquisição, e o seu recém-adquirido estatuto de obra de arte é sublinhado. As peças, habilmente iluminadas e dramatizadas, na elevação do pedestal em que se apresentam e enquadramento do suporte expositivo, assumem-se como formas autónomas, referindo-se a si mesmas:

“Like objects suspended mysteriously in space on mounts of translucent Plexi, cultures are suspended enigmatically in time within the vacuum of preteritive language.” (Steiner 1994, 104)

3.4.2. Comunicação

Nas visitas guiadas ao CIAJG, promovidas pelo *Serviço Educativo e Mediação Cultural*, uma das valências do trabalho efetuado pel’*A Oficina* junto da comunidade local, os monitores apresentam as coleções e constroem os seus textos, de acordo com os conteúdos disponibilizados pela curadoria, a partir do arquivo do Centro e bibliografia julgada pertinente, mas mantendo alguma liberdade no discurso apresentado aos visitantes. Diz-nos Marta Silva, em relação ao Centro:

“Mais do que um lugar de observação de objetos, é um lugar de pensamento.”
(17.06.2021)

O CIAJG comunica de uma forma bilingue, tendo uma forte consciência de um mercado transnacional. Tem ainda uma vasta produção de publicações, disponibilizadas no Centro (folhetos informativos, como livros) e encontra-se visível nos canais de comunicação social, imprensa ou digital (Oliveira, *Jornal Público*. 28.07.2021). O facto não negligenciável de ser uma coleção privada, permite uma independência programática, mas o défice comunicativo é reconhecido pela atual curadoria do CIAJG:

“É um museu que exige um trabalho mais direcionado, mais específico.” **(Marta Mestre, 02.06.2021)**

A sala das máscaras continua a ser um forte atrativo e um dos pontos da visita que mais intriga e agrada aos visitantes do CIAJG, que está bastante presente na divulgação do Centro extramuros e na promoção turística de Guimarães. Diz-nos Marta Mestre:

“Ela (Sala 3) é muito procurada pelo público porque é, de facto, um destaque, um ‘ex-libris do CIAJG.’” **(02.06.2021)**

As tabelas expositivas na sala das máscaras, estas também bilingues, em português e inglês, resumem-se a: designação genérica; díade etnia de origem do objeto/país atual; materiais constitutivos; e a propriedade, “Colecção José de Guimarães”. Quando

interrogada sobre se as peças presentes na sala são imediatamente perceptíveis aos visitantes, Marta Silva, confia-me:

“Isso não é acessível para toda a gente. Já tive um grupo de idosos, que se não tivesse orientação, tudo lhes passaria ao lado. Aí, de facto estes objetos são muito misteriosos, e quando as pessoas ficam a saber um bocadinho mais sobre eles, ficam maravilhadas.” (17.06.2021)

Há a vontade de dotar a sala de um texto permanente, de contextualização das peças expostas, além do temporário, que muda consoante os ciclos. Esta lacuna textual, é explicada pela transição de programa artístico, e reformulação curatorial, depois da saída de Nuno Faria, e o texto “Magias” tendo sido retirado para dar lugar ao referente à exposição temporária atual e foi indicado ao investigador, a construção em curso de um novo texto, que atualiza o antigo, e que estará, prevê-se, presente no próximo ciclo expositivo.

A proposta de uma comunidade de interesses comuns, com o seu potencial participativo, está não só no espaço físico do museu, mas também, e hoje mais que nunca, no espaço digital. Contando com as potencialidades dos canais digitais que possibilitam uma oportunidade única de estabelecer o contato com o contexto de origem, na produção de conhecimento e de representação, assim como de encontrar uma plataforma ou um fórum de experimentar cultura. (Xavier 2019).

3.5. Por detrás dos dispositivos

Novos ciclos expositivos têm sido motivo de discussão e debate. O CIAJG inaugura novo ciclo expositivo a 16 de abril de 2021, “Nas margens da ficção”, que se manteve até 5 de setembro do mesmo ano. O discurso expositivo do CIAJG, em relação à coleção das máscaras não mudou, porém, significativamente. A partir de “Para Além da História”, documento fundador, que se mantém a referência central do pensamento do Centro, as abordagens que têm sido feitas pecam pela falta de contextualização e um privilégio dado dimensão plástica das máscaras, que não faz justiça nem à sua riqueza cultural, nem à própria complexidade da sua influência no pensamento e obra de José de Guimarães. Etéreas, na sala que já não se chama “Magias”, mas ainda ligada ao

pensamento de Nuno Faria, e que, como nos diz o produtor do CIAJG, João Terras, que presenciou a transição curatorial e programática:

“Da mesma forma que, embora haja narrativas e conceitos que estão a ser abordados de forma se calhar diferente, as linhas ainda são próximas.”

(10.05.2021)

A descoberta dos sentidos antropológicos das máscaras expostas no CIAJG é dificultada pela escassez de informação. A antropóloga Eglantina Monteiro que esteve presente no processo inaugurativo e primeiros anos do Centro, como consultora e desenvolveu, nesse momento fundador, juntamente com o curador Nuno Faria, o princípio das interpretações do acervo, que continua a se refletir nas abordagens atuais, estabeleceram conexões a partir das coleções permanentes e princípios estruturais do Centro. Alinhada com os critérios definidos por Faria de cruzar as coleções e a obra do artista, ou, numa perspetiva macro, da arte contemporânea e da antropologia, na procura de pontos de contato, procurou-se perceber através da influência destas obras no percurso de Guimarães, a razão de ser das coleções:

“Será sobretudo ao nível do método e da eficácia dos objectos, enquanto ferramentas capazes de criarem outras subjectividades, que o trabalho de José de Guimarães subtilmente se encontra com os das suas coleções.” (Monteiro 2012, 45)

Aqui encontram-se algumas das etnias/estilos mais facilmente reconhecíveis na escultura africana. A matéria-prima privilegiada nestas manifestações culturais é a madeira, e normalmente as peças são esculpidas a partir de uma porção do tronco, ritualmente escolhido e extraído, antes de ser trabalhado pelas mãos e intelectos exímios e sofisticados dos artistas locais. Os curandeiros, os ferreiros, escultores e dançarinos, desdobram-se em papéis que se sobrepõem, mas que têm em comum a manutenção da ordem social e cósmica. São estes que fazem as máscaras, são estes que as dançam.

São encomendas, e que têm sempre fins muito específicos, e a sua linearidade formal deve ser entendida nesse sentido, mas também a originalidade e criatividade cultural (Ingold and Hallam 2007) nas peças que circulam, e que questiona o primado da coesão e imutabilidade da tradição, central na antropologia moderna. Importa perceber ainda, se o modo de perceção estético, premissa da arte ‘pura’, é suficiente para apreender

estas obras como autocontidas, ou se se adota um princípio transdisciplinar. Ramon Sarró dá-nos, porventura, a melhor resposta:

“Ces deux excès ne font que creuser le fossé. La nature artistique des objets peut être accentuée, mais en même temps il conviendrait de fournir de nombreuses informations détaillées sur le context et sur l’ethnie qui en est à l’origine. Ce n’est qu’ainsi que nous nous rapprocherons de l’art africain, au lieu de nous en éloigner.” (Sarró 2019, 26)

3.5.1. Nuno Faria

“O museu ainda está muito enraizado no pensamento de Nuno Faria.” (Inês Oliveira, 28.04.2021)

A partir do dispositivo de exposição das máscaras no CIAJG, inspirado do trabalho de Lina Bo Bardi, e da sua montagem da sala de pintura do MASP (Museu de Arte de São Paulo), questiona-se a sua legitimidade hoje, para perceber o seu sentido. A partir do documento fundador da perspetiva museológica e expositiva do CIAJG, aquando da sua fundação em 2012; o curador Nuno Faria afirma que este seria um projeto ‘sem tempo’, ou mais especificamente, plenamente inserido num presente etnográfico. Para perceber onde se situa o CIAJG hoje, importa ver de onde veio. Começamos pela génese, por Faria e o seu (e da sua equipa de trabalho) projeto de exposição da coleção de arte de José de Guimarães, para perceber melhor qual é o subtexto destas abordagens, e a sua pertinência hoje:

“A exposição (de 2012, n.d.a.) define e explana o futuro âmbito programático do Centro Internacional das Artes José de Guimarães (CIAJG), uma estrutura dedicada à arte contemporânea e às relações que tece com artes de outras épocas e de diferentes culturas, tendo como chão o importante e singular trabalho de colecionador que o artista José de Guimarães vem articulando com a sua própria obra, como se fossem duas faces da mesma moeda.” (Faria 2012a, 16)

Projeto audacioso, quando estamos perante peças de relevância cultural e histórica como as são estas máscaras. No ano da inauguração, Nuno Faria dizia que o CIAJG é:

“(...) um projecto que recoloca o objecto – considerado como uma entidade que existe além da sua objectualidade – no centro da relação perceptiva.” (Faria 2012a, 15)

Um espaço de transversalidade e porosidade, aberto e que procura relações, identifica ecos, e, na constatação da seletividade da memória e do projeto histórico, fricções. Figura central na definição da linha programática do Centro, Nuno Faria inicia funções como diretor artístico do CIAJG em 2012, e inaugura nesse ano o programa artístico e ciclo expositivo “Para Além da História”:

“(...) um projecto sem tempo plenamente consciente do tempo em que é realizado.” (Faria 2012a, 15).

Este programa estender-se-á até 2021, quando fecha o programa, com o último ciclo expositivo “Caos e Ritmo”, inicialmente programado para duas edições, mas que, por impeditivos pandémicos, se limitou à primeira. Seria sucedido, por Marta Mestre, que inicia a programação com “Nas margens da ficção”:

“Que no fundo, é uma continuidade do pensamento artístico que o antecedeu, não é a partir do zero, mas que já traz outras linhas de pensamento.” (João Terras, 10.05.2021)

Nuno Faria não partiu, sem antes, ter deixado a sua influência duradoura no CIAJG. Exercendo funções atualmente no *Museu da Cidade* do Porto, a sua influência é ainda evidente no Centro, na museografia das salas permanentes, dispositivos e disposições, assim como nos espíritos da equipa.

Os objetos em exposição permanente no CIAJG devem ser analisados em diálogo com a obra do artista, sendo esse o princípio fundador do Centro. Além de pontes, o Centro propõe questões e modelos de trabalho inédito no panorama nacional, tanto a nível programático como investigativo, que consistem numa abertura e colaboração, e que se reflete na independência programática do CIAJG, desde a sua génese. Processo de experimentação, de diálogo e investigação, “Lições de Escuridão” foi a segunda exposição do CIAJG, em 2013. Nuno Faria estabelece, neste momento, a nova e alargada montagem do Centro, mas mantendo a referência da coleção, como ponto de partida para as novas abordagens. Colaborações com artistas contemporâneos são estabelecidas e manifestações culturais da região minhota são invocadas. Indo para além de “Para além da História”, o espaço transfigura-se, assim como a sua conceção, e Faria escreve:

“Pensar a criação artística ou a história da arte em negativo, não a partir da luz mas a partir do escuro, não a partir do dia – da história – mas a partir da noite – aquilo que ficou fora da narrativa histórica ou que nela surge como exceção.”
(Faria 2013, 17)

No entanto, ao apresentar estas peças como vindas da ‘escuridão’, descartam-se também as possibilidades de explorar as suas histórias de vida recentes, nomeadamente da sua circulação e que implicações têm no presente:

This approach highlights the ways in which objects were exchanged and collected, and how their meanings are contingent on context, will change over time and may be contradictory.” (Curtis 2006, 122)

Dizia Nuno Faria, em 2014, que o discurso no CIAJG se manifesta a dois níveis, de montagem e de palavra. Espaço de reflexão e de proposição, o Centro posiciona-se desde o início das suas atividades, na interseção entre antropologia e arte contemporânea, propondo um equilíbrio difícil entre *“o rigor na investigação e risco na interpretação”* (Faria 2014, 5), que a sua liberdade programática permite. Entre dispositivo e discurso, vai tecendo a sua narrativa, e questionando a relação entre as coleções permanentes e a contemporaneidade das práticas artísticas. numa vertente crítica e de debate:

“(…) em que estas duas dimensões se encontram, se espelham e, de certa forma, se dilucidam.”

Nuno Faria termina a sua colaboração com o CIAJG em setembro de 2019, tendo estado presente desde a sua fundação. O último momento do seu programa artístico, o ciclo expositivo “Caos e Ritmo”, que abriu em março de 2020, e encerrou a 14 de fevereiro de 2021, marca uma transição e Faria escreve:

“A exposição Caos e Ritmo desenha um círculo e enuncia um regresso a Para Além da História, exposição que fundou o Centro Internacional das Artes José de Guimarães em 2012. (...) 2020 não é 2012.” (Faria 2020, 1)

3.5.2. Marta Mestre

Escolhida a partir do resultado de um concurso público, Marta Mestre assume funções no CIAJG, pelo seu perfil e percurso estabelecido na área curatorial. No seu

primeiro grande momento, é inaugurado o novo programa artístico e primeiro ciclo expositivo, a 16 de abril de 2021, intitulado “Nas margens da ficção”:

(...) um programa que convoca as ficções destes objetos.” (Marta Mestre 15.05.21)

Previsto para três anos de duração, o primeiro ciclo expositivo do novo programa prolonga-se até 5 de setembro do presente ano, apresentando oito exposições inéditas, de colaboração artística. A sala das máscaras, já não chamada de “As Magias”, mantém-se, no entanto, inalterada na conceção e museografia, e hoje renomeada de “Sala das máscaras convida...”, faz pontes com expressões artísticas consideradas pertinentes pela curadoria. De fora, ficou todo o seu significado ritual, cultural ou religioso. Estes “*objectos-referentes por excelência*” (Monteiro 2012), são de difícil tradução, pela sua alteridade percecionada. O lado plástico é exaltado, em detrimento de uma contextualização antropológica informada. No término de uma visita ao CIAJG, fica-se mais elucidado acerca dos seus contextos de produção e expressões? Ou fica-se somente na ficção e na narrativa?

O CIAJG promove uma polifonia de vozes, que se expressam no uso do espaço, das coleções e nos contributos autorais. A curadoria e a experimentação são centrais para o centro, sendo o CIAJG um projeto contemporâneo que se afirma como tal, não invalida a inclusão no seu seio de objetos não contemporâneos, pelo contrário. Propondo um diálogo entre a obra e as coleções do artista, a partir de uma abordagem marcadamente experimental e curatorial, as máscaras foram ativadas a várias instâncias, tanto na “Sala 3”, como noutros espaços do Centro. Diz-me a curadora:

“A coleção coloca questões, na relação entre arte e antropologia. Mais do que a obra do artista, o “José de Guimarães colecionador”, coloca questões relevantes para a antropologia. Como é que a arte fracassa e a antropologia pode ajudar. Onde é que o discurso científico deve parar, suspender para permitir que os objetos falem por si, e contem histórias inusitadas. É a partir da suspensão da narrativa científica, que podemos abordar praticas descolonizadoras do museu, onde os objetos possam ser relacionados com as pessoas, com a tradição que eles convocam.” (Marta Mestre, 07.05.21)

3.6. “Ficções e magias”

Estrutura dedicada à arte contemporânea, o CIAJG procura assim, relacionar artes de diferentes contextos culturais e épocas, a partir das coleções de José de Guimarães, num manifesto de experimentação curatorial e liberdade programática. O museu encarado como lugar de espanto, reflexão, ecos e fricções; centrado num discurso conceptual e na proposta da exploração dos seus espaços e vazios pelos usufrutuários.

Muitos dos adjetivos e qualidades que são dadas a estes objetos no passado “magias” ou “feitiços”, e hoje “ficções” não refletem conceitos originais, mas sim a sua apropriação total pelo dispositivo museal. Ao entrar no espaço público, estes objetos ganham uma dimensão institucional, e as narrativas criadas à volta deles têm implicações éticas. Estas máscaras não são objetos etnográficos, pelo fato de não terem sido recolhidas num modelo sistemático e estruturado. No entanto, são valorizadas por possuírem valor de uso prévio, reconhecido pela *expertise* adquirida do artista, e sendo provenientes de contextos diversos, têm em comum a sua ligação ao projeto artístico de José de Guimarães, sendo esse o seu propósito de aquisição e também de exposição hoje, no CIAJG:

Todos estes objetos que vê aqui, não são para pôr em cima de uma mesinha qualquer, com efeitos decorativos, estes objetos são objetos austeros, que são usados ainda hoje nas reuniões das tribos, e que estão presentes, representam sempre os antepassados, e, portanto, eles são colocados no lugar de honra da reunião, para inspirarem, enfim, as pessoas, os régulos nas suas decisões. (José de Guimarães, 02.07.2021)

Este é um percurso iniciático, que nas salas de paredes alvas, nos leva pelas “Margens da ficção”, que dá o mote a este ciclo expositivo e que se desdobre nas treze salas do CIAJG. No arranque para a segunda década de comodato destas obras, o CIAJG mostra, hoje, interesse e vontade em fazer algumas mudanças na abordagem à sala das máscaras, imutável no conteúdo e caráter expositivo desde a fundação do Centro, em 2012. Não estando prevista a mudança do aparato dispositivo da sala das máscaras, propõe-se uma reformulação da contextualização dos objetos exógenos em exposição, que reflita a atualidade académica, e cuja história se apresente ao visitante, possibilitando uma melhor compreensão desta cultura material e das culturas de origem. Isto implica um

trabalho transdisciplinar e colaborativo para apresentar da forma mais completa e factual que nos é possível a densidade destas obras e propor uma polifonia, que reflete a multiplicidade das manifestações culturais; assim como um aprofundar científico destes objetos, através de um estudo sistemático e da exposição e divulgação dos seus resultados, um dos pilares do comodato estabelecido entre José de Guimarães e o município de Guimarães.

Cada ciclo expositivo é uma iteração ou uma nova ideia e neste processo fluído, o uso da parte permanente da coleção foi sempre uma constante no Centro, apesar de as três grandes coleções terem se mantido, fora exemplares pontuais, inalterada. Assim, metade da Sala 2, a 3, a 7 nunca mudavam. Os artistas são convidados a trabalhar a partir de peças sugeridas e a dialogar com a coleção permanente:

“Eu sempre desejo que os artistas, e que as exposições, que se realizem lá (CIAJG), tenham sempre uma inspiração naquilo que os envolve. Agora, é muito difícil, porque as dificuldades que nós temos lá no CIAJG, são mais que muitas.”

(José de Guimarães, 17.06.2021)

Feitos de desejo e projeção, os exemplares encontram o seu sentido em referência ao conjunto (Baudrillard 1968), e neste, em relação ao sistema de objetos em que se inserem enquanto categoria, “arte Africana tradicional”. A proveniência difusa e generalista, assim como o anonimato criativo, favorece um trabalho de autentificação das peças, centrada na *expertise* visual, que passa por uma comparação com outros do mesmo tipo, estas conhecidas, fornecendo o modelo de categorização, a partir da precedência. Quanto mais similitudes o trabalho tem com objetos icónicos, mais autênticos são percecionados:

“L’originalité, tellement valorisée dans les créations occidentales, ne constitue pas une donnée pertinente en art primitif puisque les objets rituels et usuels, s’inscrivent dans les traditions valorisant plutôt la reproduction...” (Derlon and Jeudy-Ballini 2011, 88)

Posto isto, e em alternativa, propõe-se que se privilegie a história da própria coleção, o estabelecimento da influência na obra e pensamento de José de Guimarães, e a sua importância para problemáticas atuais. No reconhecimento de que há implicações e aproveitamentos simbólicos, económicos e sociais (promoção e inclusão) que devem ser levados em conta quando analisamos uma coleção, e não nos centrarmos só na natureza

das peças. Não existem categorias neutras, e que a univocidade avançada nos discursos museológicos acerca de objetos exógenos, invoca um princípio de generalização, que não oferece uma contextualização justa. O reconhecimento de obras ‘legítimas’, e a sua entrada no aparato museológico, implicam a sua situação na categoria de objetos a que pertencem. A partir de algo conhecido, faz-se uma apreciação positiva ou negativa em relação à autenticidade da peça. Esta análise tem sido feita sobretudo a partir de *expertise* visual, não tendo recorrido a trabalho etnográfico atual e específico na contextualização das peças. A conformidade a modelos ancestrais, é estrutural nestas manifestações culturais, mas não sufoca, ao contrário, a expressão e improvisação criativa e individualidade dos seus criadores (Ingold and Hallam 2007).

Por outras palavras, a ficção não exclui a realidade, e há factos que são inescapáveis. Na biografia cultural destes objetos emaranhados, manifestam-se eventos, situações, relação dissonantes e colaborativas, que têm implicações objetivas no quotidiano dos seus criadores, colecionadores, e hoje, em quem se coloca perante eles. Mais do que propor um museu universalista, onde cabem muitos mundos, ou onde as culturas dialogam; uma alternativa é de explorar e partir das biografias destes objetos.

Há um equilíbrio possível entre os dois modelos dominantes de lidar com estes objetos, sendo que, no modelo atual; o exotismo permanece, mesmo já não se chamando ‘magias’, mas agora ‘ficção’ continua. Mas a realidade persiste, e com incremento de informação objetiva, fundamenta e atualizada disponível, poderia se fazer um trabalho importante de cidadania e cosmopolitismo junto dos públicos usufrutuários do museu, que talvez sairiam com uma perspetiva diferente, e mais informada sobre outros povos, suas vidas e suas criações. Ao abdicar destes textos culturais, estamos a perpetuar processos de apropriação, de violência simbólica. e que abordagens descontextualizadas não servem para efeitos de comunicação, mesmo que sejam suficientes para a comercialização de produtos culturais. O sentido é contruído através do contexto, e hoje, impõe-se uma reflexão sobre a situação destes objetos. Situando os extremos, um gosto ‘puro’, numa perspetiva moderna, acessível aos que ‘sabem’, ou estão por dentro; ou contextualizada, o que não exclui a primeira. Uma das funções primeiras do museu é de informar. Além de mostrar, abre-se o caminho de múltiplas possibilidades no presente e futuro da apresentação destas obras.

CAPÍTULO 4 - Problemáticas atuais

O CIAJG não sendo um museu etnográfico, propõe um programa que é particularmente intrigante para um antropólogo e que permite pensar o percurso dos objetos, como se situam hoje e perceber a coleção à luz dos grandes debates da museologia da contemporaneidade. A constituição do objeto museológico está em permanente formação, na dinâmica entre campo artístico, curadoria e público:

“Bennett locates this continuity in the discourse’s adherence to two democratic principles that belong to the modern museum as it emerged over the 19th century. The first, the principle of public rights, sustains ‘the demand that museums should be equally open and accessible to all’ (p. 90). The second, the principle of representational adequacy, sustains ‘the demand that museums should adequately represent the cultures and values of different sections of the public’ (p. 90).” (Dibley 2005, 10-11)

Estas máscaras, que viajaram milhares de quilômetros e que passaram por muitas mãos, não devem ser exploradas a partir de uma única interpretação, sendo fazer-lhes pouca justiça, à luz da sua complexidade e daquilo que representam na origem. A presença destes objetos hoje num espaço cultural do Norte global, implica uma análise e apresentação que dê conta da multiplicidade e complexidade dos seus usos e percursos, que vão além da sua intenção estética. A ideia da arte ‘pura’ separada e abstraída de qualquer funcionalidade prática é, como sabemos, um conceito muito recente, e um dos entraves a conciliar as abordagens, de forma simplificada, formalista e funcionalista.

4.1. Contextualização

“En effet, les musées et les expositions mènent un processus de purification artistique de l’objet en le séparant de son contexte et de son utilisation d’origine, et en le convertissant en un objet dont la valeur et la force se trouvent en lui-même, dans son attitude artistique plus que dans son contexte social qui lui donnait sens auparavant.” (Sarró 2019, 25)

Destacadas pelo seu lado plástico, a forma tem sido privilegiada nas abordagens do CIAJG à coleção de máscaras, em detrimento da sua densidade cultural. A ideia de que as máscaras subsarianas expostas são imediatamente perceptíveis para o olho não treinado é ilusória e o fato de ser um centro de arte não invalida um contributo antropológico sobre as mesmas. Mesmo que a programação do Centro tem apelado em grande parte, a artistas e coletivos de teor artístico, o que é coerente com a sua vocação:

“Eu sempre desejo que os artistas, e que as exposições, que se realizem lá (CIAJG), tenham sempre uma inspiração naquilo que os envolve. Agora, é muito difícil, porque as dificuldades que nós temos lá no CIAJG, são mais que muitas.”

(José de Guimarães, 02.07.2021)

Abrir o espectro de interpretação é uma mais-valia, que permite um novo estímulo e perspetivas diferentes, que beneficiam antes de tudo o público e a compreensão dos acervos. Considera-se que o discurso expositivo nas salas das coleções permanentes do CIAJG não explora a multidimensionalidade que estes objetos permitem, propondo uma experiência estética descontextualizada e apreendida sobretudo pelo olhar que não dá conta da densidade das peças. No entanto, o contrato de comodato que foi estabelecido entre José de Guimarães e o município de Guimarães em 2012, implica o estudo das coleções e a disponibilização dos resultados, tanto ao visitante do Centro como através de outros canais de divulgação. Uma das pedras basilares do comodato, a par com a preservação e divulgação, o estudo das coleções sendo, até agora, a vertente menos explorada. Ricardo Freitas diz-nos a propósito dessa emergência:

“Mas no fundo, temos essa responsabilidade das reservas, da preservação. As obras estão bem-acondicionadas, depois há questões que são ainda para ser trabalhadas, como por exemplo o estudo das obras, por exemplo, por um antropólogo, há uma série de trabalhos, e por isso é que as obras estão cá. E permite duas coisas. Permite, por exemplo também, que nós possamos utilizar as obras para as exposições permanentes.” **(Ricardo Freitas, 18.06.2021)**

Indo além do ocularcentrismo que dominou historicamente a museologia, hoje os museus propõem a descoberta de uma pluralidade de sentidos, que estes objetos permitem explorar. O seu sentido sendo indissociável do contexto e por isso não é fixo, mas muda com o tempo, espaço e perceções individuais de receção. Os objetos possuem paisagens culturais, e sociabilidades inscritas nos seus traços, que desafiam a categorização artística. Neles, manifestam-se quem os criou, usou, vendeu e colecionou. A contextualização das

obras expostas nas galerias públicas, na perspectiva da arte enquanto uma dimensão cultural, que implica processos nem sempre claros ou devidamente explorados na literatura ou curadoria, sobretudo na alteridade percecionada, quando se abordam objetos exógenos. Indissociáveis dos processos de extração, transformação da matéria-prima e uso, nestas máscaras:

“(...) a sua avaliação estética não só não está centrada no olhar, como se encontra vinculada exclusivamente à sua eficiência.” (Monteiro 2012, 56-57)

A sala propõe modos de ver e de interpretar, a partir do princípio da suspensão, sugerido pelo dispositivo, e a praticamente ausência de marcadores informativos. Pelo facto de José de Guimarães ter tido sempre um interesse pela antropologia, não se percebe a escolha de omitir marcadores informativos que seriam uma mais-valia para o visitante, assim como para cumprir um dos objetivos fundacionais do Centro, e da razão de ser da presença destes objetos na coleção permanente. Sem contexto, não há sentido, sendo estes interdependentes:

Les oeuvres africaines ne sont pas des objets d'exposition; et lorsque, par un effet de mimétisme (...) elles accèdent à la catégorie d'objet muséographique, elles sont installées dans des salles souvent peu appropriées où elles ne sont plus objets de culte sans pour autant jouir pleinement du statut d'oeuvres d'art (...)” (Somé 1994, 129)

Sendo objetos disciplinares, o seu lado antropológico tem sido pouco explorado, e falta contextualização. Os marcadores informativos, quando presentes, são genéricos, e não fazem justiça aos seus criadores, e à sua relevância cultural. A tentativa museológica de categorizar os objetos do seu acervo, tem implicações na apreensão do objeto, e deve reconsiderada, atualizada e expandida, de duas formas: com o contributo alargado de outras disciplinas, fora a história de arte e as práticas artísticas num todo; e a abertura a intervenções, que vão além das práticas artísticas consideradas num todo; possibilitando uma interpretação que vá além das perspectivas plásticas aplicadas a estes objetos de valor cerimonial, ritual, religioso, e cultural, que se considera não estar a ser justamente explorado na configuração e estratégias expositivas atuais. A ausência flagrante e deliberada (porque programática) de marcadores informativos, etnograficamente e antropologicamente informados, no atual dispositivo, não é inocente, exprimindo uma ideologia e uma escolha curatorial. Lidar com objetos exógenos, pede um tato especial na sua apresentação e gestão, já que como manifestações culturais, estão

inextricavelmente ligados ao contexto de criação, e são fonte de lógicas de políticas de direitos indígenas e fortes símbolos identitários.

Os objetos ajudam-nos a pensar e a exprimir a nossa interioridade. A nossa aprendizagem é assim situada, concreta e pessoal (apropriável). Mas para se interiorizar o que está diante dos nossos olhos, (e idealmente, no modelo multissensorial, à nossa volta); precisamos de mapas cognitivos, que nos orientem. Não esqueçamos que obras de arte são culturais, não são parte de um domínio à parte. E metáforas de subjetividade não fazem justiça à sua qualidade objetiva:

“But we should also follow the insight that attributions of meaning are the result of their embeddedness in a social context – a context which for the past can be reconstructed only laboriously and incompletely, whereas in the present we can observe and analyze it immediately. And finally, in our displays we need at least visible indications of the recent past (still recognizable as representing the present) in order to better position our visitors vis-à-vis our historical collections.” (Feest 2007a, 262)

Há a vontade de dotar a sala de um texto permanente, de contextualização das peças expostas, além do temporário, que muda consoante os ciclos. A lacuna textual é explicada pela transição de programa artístico, e reformulação curatorial, tendo o anterior texto de sala sido retirado para dar lugar ao referente à exposição temporária atual. Foi indicado ao investigador, a construção em curso de um novo texto, que atualiza o antigo, e que estará, prevê-se, presente no próximo ciclo expositivo. Este trabalho foi um passo nesse sentido. Uma exposição antropológicamente informada implica consideração pelas dimensões históricas e culturais das peças expostas, e as suas repercussões a nível social. Peças de outros tempo e lugares; marcadores informativos concretos e fundamentados só densificam a sua apreciação, mesmo num museu que se quer acima de tudo, experimental.

A universalidade da arte não exclui assumir realidades históricas como: a criação deste gosto no Ocidente, historicamente situado; as implicações históricas recentes na sua circulação; e particularidades das formas culturais de cada contexto; implicam reconhecer a densidade cultural destes artefactos, que vai além do seu valor estético, comercial ou estético. As abordagens formalista e contextual não são mutuamente exclusoras. Pelo contrário, densificam a interpretação dos acervos.

4.2. Diversidade cultural e alteridade

“Cultural diversity has global prominence and has become an issue of concern, not just to anthropology but also to states, social movements and international bodies. This raises the question about anthropology’s place in public debates and has important implications for the future of the discipline.” (Dias 2008, 301)

A arte é uma manifestação humana privilegiada para estabelecer diálogos interculturais. No foco na estética ao sentido, e a tudo o que se situa no meio, a experiência museal pode propor olhares alternativos sobre as obras, a partir do princípio de interdisciplinaridade, que vão além da unilateralidade interpretativa, e afirmam a diversidade cultural. Na sua musealização, estes objetos são apresentados e preservados como testemunhos de diversidade cultural, de comprovada eficácia e relevância, mas numa ideologia universalista, que é, no entanto, redutora na análise:

“To understand expressions from within the perspective of members of another culture is a form of Othering that creates the possibility of an expansive understanding of one’s own. This involves an effort to transcend the limits inherent in stereotypical and touristic views of Others in favor of an empathetic engagement with difference.” (Leuthold 2011, 44)

Numa noção a-histórica e imutável sobre esta cultura material que muitas abordagens continuam (apesar de o contrário ser igualmente verdade) porque quanto mais distante, mais autónoma se tornam os objetos; o “outro” é idealizado, através de fragmentos descontextualizados e de assumida alteridade. A ausência de participação de artistas ou comunidades das culturas de origem destes objetos é significativa, e podia promover a atualização contemporânea dos significados atuais e da perspectiva *emic* em volta destes objetos. A função e simbolismo mantêm-se em ecos pouco perceptíveis.

A inserção destes objetos num museu de arte implica reconsiderar o seu caráter disciplinar. Voltando à linha fina e difícil, pergunta-se se se deve tomar uma escolha puramente estética/formalista, ou puramente antropológica, e se as pluralidades de discursos disciplinares não podem coabitar e ser complementares. Podem ser estas duas visões conciliáveis? Ramon Sarró argumenta que:

“Les deux perspectives que nous venons de mentionner – l’objetuelle et la fonctionnaliste – déterminent toute notre relation à la production artistique

africaine et creusent un fossé qu'il est difficile de refermer: du point de vue des artistes, ce qui est intéressant, c'est l'objet en lui-même; du point de vue des anthropologues, c'est la fonction. Pourquoi ne pas réunir les deux points de vue?"
(Sarró 2019, 24)

Privilegiar o lado plástico, num discurso curatorial centrado em noções artísticas e ficcionais, afasta o observador da realidade histórica da criação e circulação destes objetos, que a antropologia pode elucidar, e que devem estar visíveis. As fronteiras disciplinares cada vez mais se diluem na investigação e nos usos da cultura. Na certeza de estarem cada uma bem estabelecidas (e por vezes demasiado confortáveis), depois de décadas a lutar pelo seu lugar nas universidades, bibliotecas e museus. Hoje a interdisciplinaridade nas abordagens é prática corrente, tanto mais nos estudos de cultura material. Perceber que a etnografia e antropologia podem ser arte, e que o discurso artístico tece comentários muito perspicazes sobre a realidade social, pode levar a respostas de como trilhar esse caminho do meio, que admite deslizos, e contaminações mútuas, e que talvez seja esse o seu grande valor, a sua força espiritual que, apesar de tudo, ainda se encontram neles, porque neles foi investido, querido e esperado. A sua aquisição e constituição em coleção fizeram-se a partir de uma ideia de espaço e tempo, que (des)informam teorias e conceitos acerca do desconhecido, e que são percecionados e promovidos como alteridade máxima, *"le temps des autres"* na conhecida expressão de Johannes Fabian (2006). A "pureza" das origens é parte do seu mistério, do fantasma da antiguidade, de um tempo a-histórico, este mesmo que confere emoção e desperta fascínio no colecionador, e lhe permite projetar imagens e ideias, ao mesmo tempo que, se destaca deste.

4.3. O paradigma "One tribe, one style"

"The Kongo nail figure became a 'fetish', every female image a 'fertility emblem', and so on." (Kasfir 1992, 44)

As abordagens à "arte africana" implicam sempre uma procura de terminologias adequadas. Através de processos classificatórios utilizados para categorizar objetos exógenos, certos objetos tornaram-se representativos, genericamente de produção locais e grupais (Steiner 1994; Dias 2008). O continente africano é extraordinariamente diverso

culturalmente e o estabelecimento de um “estilo identificável” e tipificado, na circulação e recepção destes objetos (Mauchan 2009), tem o poder e função de os inserir de pleno no museu, ao mesmo tempo que achata riqueza cultural e descontextualiza de vez estas peças. Pela sistematização e catalogação implícita na própria instituição. O paradigma “*one tribe, one style*”, celebrizado pela historiadora de arte Sidney Kasfir, num artigo emblemático de 1984, para se referir à classificação de arte africana nos museus e coleções do Norte global, e à forma como esta foi inserida em categorias simplificadas e encaradas como finitas e imutáveis, levando à ideia perene no meio colecionador (e etnográfico), de que o objeto artístico africano é tanto mais autêntico, quando anterior à colonização. Tem sido o *standard* de apresentação de arte africana, na categorização proposta pelo molde etnia/estilo que essencializa tempo e espaço (humano e geográfico):

“Far from seeing this anonymity as a result of the way African art is usually collected in the first place – stolen or negotiated through the mediation of traders or other outsiders – we have come to accept it as part of the art’s canonical character. The nameless artist has been explained as a necessary precondition to authenticity, a footnote to the concept of a ‘tribal style’.” (Kasfir 1992, 44)

Uma tentativa de diferenciação (ou categorização) estilística, na qual participam colecionadores e profissionais de museus etnográficos, supondo uma pretensa uniformidade estilística e étnica que não corresponde à realidade pré-colonial ou durante esta, ou para sermos justos, depois da emancipação. No entanto a ideia de que a autêntica arte africana deve ser anterior à colonização, persiste, cega à constatação de trocas entre culturas vizinhas, a variações dentro dos próprios grupos, e à antiguidade de relações comerciais de vários séculos com os europeus. Este paradigma, muito contestado na produção pós-colonial, a par com o anonimato dos artistas autóctones, que remete, com raras exceções, as criações a um coletivo étnico (Derlon and Jeudy-Ballini 2011), continua, o modelo de referência dominante, atualmente. A partir da alteridade e a construção e perpetuação, o “Outro” é idealizado ou construído, na unilateralidade destes discursos, que não contempla na maior parte das vezes, a perspetiva africana, e por isso, incompleta e redutora:

“A more nuanced approach is to ask whether styles and codes emerge from social processes and worldviews that point to alternative possibilities for structuring and knowing our world.” (Leuthold 2011, 44)

A extraordinária heterogeneidade de contextos de produção presentes na “Sala 3”, não está devidamente apresentada ao visitante. A partir de uma proveniência difusa e generalista, numa visita ao CIAJG pouco se fica a saber, acerca das máscaras e contextos das quais são originárias, já que amalgamadas num conjunto pouco perceptível, a falta de informação sobre as mesmas é flagrante:

“Nem tudo conseguimos fazer, está tudo relacionado com recursos, ou seja, com questão financeira. Eu adorava poder contratar a tempo inteiro, para a Oficina, dois antropólogos. Não tenho capacidade, ainda por cima é a tal questão, nós não temos, não há um apoio tampouco estatal. Ou seja, isto sai tudo do orçamento global da Oficina, onde pomos uma verba. Por isso, se está tudo feito, não. Mas eu olho para trás, e sinto que o caminho tem sido ascendente, e não ao contrário. Agora a questão das reservas, essa claro, mantem-se, da preservação das obras e das coleções. Mas temos que avançar muito mais no estudo, essa é que é a questão, neste momento é uma das nossas maiores preocupações.” (Ricardo Freitas, 18.06.2021)

Peças esteticamente impressionantes, estilisticamente “legítimas”, “autênticas”, e com valor de uso original, e que representam, através da parcialidade, um ‘todo’ étnico ou cultural, e contribuem para visões estereotipadas destes mesmos grupos, e da sua cultura material, num processo de essencialização. Mais do que mostras de uma universalidade criativa e humana, mas seleções efetuadas unilateralmente por outros (os ocidentais), sobre o que é valorizado como excecional na cultura material dos contextos africanos representados. Não só produtos quotidianos, excluídos, mas também a representação geográfica é circunscrita a contextos ‘previsíveis’; como a produção contemporânea africana não tem lugar no CIAJG.

A promoção destes objetos a obras de arte, no seu primado estético, não apaga automaticamente a história recente da sua circulação. É preciso caução para não apresentar as criações culturais outras, como meramente fontes de deleite estético ou de espetacularização performativa, este sendo um processo de apropriação, que perpetua uma unilateralidade relacional que não é conducente a um verdadeiro diálogo intercultural. Corre-se ainda o risco de cair num vazio conceptual, que serve a uma minoria elite cultural e artística.

Não podemos negar que, fora as interpretações curatoriais, pouco ficamos a saber sobre a origem, densidade e expressão destas máscaras, ou dos seus criadores. Os olhos

que olham hoje as máscaras não são, necessariamente, as mesmas que tiveram na sua existência original, nem a sua motivação. Mas talvez se consiga cumprir a sua função primeira, de elo de comunicação entre dois mundo e duas realidades. Ao se evocar o seu lado relacional e dialógico, em atividades de comunhão de uma mesma experiência cultural, podem mediar diálogos e reflexões colaborativas.

A proposta de reformulação que foi sugerida ao CIAJG, passa assim, por um trabalho do lado social e relacional da instituição. Considera-se que a acessibilidade tem duas dimensões. A primeira, geográfica e de locomoção, e neste aspeto nada a dizer, nem no lado co-criativo, expresso em várias instâncias ao longo deste documento. Apesar de ser um museu estabelecido longe dos grandes centros urbanos, vai de par com uma estratégia de descentralização do acesso à cultura, que vai prosseguir e está prevista. A segunda, é cultural, e prende-se com o capital. A democratização do acesso à cultura, implica reconhecer e jogar com diferentes públicos. Perceber quem estes são, e jogar com a curadoria empregue no Centro, espera-se, trazer uma maior frequência, interesse, e inserção da comunidade vimaranense neste polo de conhecimento e produção cultural, que é o CIAJG.

Acolher outras perspetivas implica abrir fissuras, e reconhecer comunidades, não só a artística, como a vimaranense. Recomenda-se vivamente a experimentação neste sentido, para não alienar uma parte maioritária da população. Reconhecendo a especificidade já apontada, do CIAJG enquanto instituição, recorro (mais uma vez) a João Terras, pela pertinência da sua visão, e reflexos na ideia de Clifford do *'museu como zona de contato'* (1997), no sentido de programas mais inclusivos e participativos, na apresentação patrimonial pós-colonial e descentrada. Estratégias de valorização de conhecimentos locais e internacionais que vão do material ao imaterial; assim como facilitar o acesso ao fórum museal seriam uma mais-valia e são encorajadas. Muitos curadores de museus começam a ver estes objetos como relações, para além da sua materialidade e dimensão estética. Uma oportunidade, que implica uma grande mudança na forma de expor e trabalhar estas peças em museu. Hoje, impõe-se pensar a história das coleções e uma abertura a ouvir os criadores das obras que as constituem. O museu acompanha o mundo, e reflete as mudanças que operam neste. Podemos dizer que o CIAJG teve desde o início, uma perspetiva de diálogo, mas que tem sido mais entre conceitos. Novas narrativas de intervenção e *engagement*, apresentam-se, num futuro de interpenetração não restringido, mas mais democrático e aberto a leituras, trabalho que

tem sido feito a partir dos artistas convidados, ou da sua obra; mas que pode se alargar a visitantes, comunidades e outras instituições, na partilha do património. A experiência de visita é enriquecida pela multitude de discursos que este consegue acolher, na socialidade abrangente. Negando desta forma, a exclusividade do gosto e do acesso. Como nos diz o produtor João Terras:

“Penso que é necessário começar a criar algumas fissuras na ideia basilar de museu (...) o que pode ser feito a várias escalas, seja a nível educativo, seja do público em geral, seja, mais uma vez, das comunidades artísticas, ou seja um espaço de residência, seja um espaço de abertura às comunidades, seja um espaço de frequência de pessoas. Museu-espaço de encontro.” (João Terras, 10.05.2021)

4.4. O museu pós-colonial

“Renewed museums have the capacity to represent not only world cultures, but also the interconnectedness of the world, starting with the puzzling and sometimes problematic stories of how their collections reached Europe. Conceived ambitiously rather than apologetically, museums of ethnography and world culture now have more to offer than ever before.” (Thomas 2016, 34)

Nicholas Thomas alertou-nos para a polissemia dos objetos emaranhados na troca colonial ou em sistemas de colonialidade (1991) e para a complexidade relacional que a sua circulação implica. Repercussões do desmantelamento dos impérios coloniais, a que alguns autores deram a designação de colonialidade (Bhabha 1984; Porto 2008; Pereira 2011; Assis 2014; Santos 2019). Os estudos pós-coloniais, que surgem nos anos sessenta, e ganham força e definição desde nos finais dos anos oitenta, são um campo de estudos interdisciplinares, consagrada ao estudo crítico da herança imperial e colonial. O seu foco é sobretudo na análise dos discursos pós-coloniais, em que através de conceitos como “hibridização”, “mimetismo” e “transculturização”, se destaca a forma como as culturas do colonizador e do colonizado, entram em simbiose e sinergia. Homi Bhabha, um dos autores mais influentes dos estudos pós-coloniais contemporâneos, refere-se ao discurso colonialista como, *“a tongue that is forked, not false”* (Bhabha 1984, 126). Na ideia de que estamos perante um discurso não necessariamente irracional, mas tortuoso na

argumentação, e que reflete relações de poder e dominação advindas do próprio contexto histórico do colonialismo e imperialismo. Através do prisma destes estudos, desconstrói-se a circulação de bens culturais, a partir da história do imperialismo cultural, em que se considera que há um parasitismo que persiste nas relações comerciais, invariavelmente num modelo neocolonial de pilhagem de recursos (naturais e culturais) dos países do Sul. Por outro lado, há o problema da representação hegemónica ocidental, apontada pela crítica pós-modernista e pós-colonialista, que recusa discursos e crenças, julgadas como normativas e essencialistas, em relação à receção da arte africana no Ocidente.

Nas abordagens a objetos exógenos, o perigo de essencialização é bem real, e nega agência aos produtores e culturas de origem. Artefactos culturais não estão fixos no tempo, mas são apropriados, em dramas de grupos, confrontos violentos, à musealização e ao estatuto de arte:

“Art is nearly always produced in contested environments and the study of art in colonial and post-colonial contexts provides a means to access those dynamic processes.” (Morphy and Perkins 2006, 19)

A passagem das máscaras por muitas mãos de intermediários e *dealers* de arte, não apagam a sua circulação em modelos de exploração e de trocas desiguais; nem a sua inserção no espaço privilegiado do museu. A crítica ainda hoje contundente, do posicionamento dos centros de produção cultural, na legitimação de um discurso colonialista, feita pela literatura pós-colonial – em especial aquela voltada à história da ciência e preocupada com a importância dos museus naturais no desenvolvimento da moderna antropologia – teve como efeito uma constante preocupação, por parte das administrações e curadorias dos museus e instituições. Por outro lado, na academia, a redefinição do papel dos antropólogos já que os povos indígenas ‘adquirem’ voz própria, o que suscita a reflexão sobre o problema da representação e da perspectiva emic (ou falta dela), nos aparatos museológicos. O modelo canónico do museu, bastião do bom-gosto é uma perspectiva datada:

“(…) in contemporary museum practice, there is a growing recognition of the need for a multidiscursive approach. This applies particularly to non-Western objects for which contestations around (neo)colonial appropriation and cross-cultural translation are inescapable (...)” (Clifford 2007, 9)

Qual o contexto ideal a dar à arte intercultural é um debate que dificilmente será resolvido. Mais do que uma discussão académica, importa perceber, que esta forma de expor tem a sua raiz no pensamento e práticas da corrente artística primitivista do princípio do século XX, e que foi esta que permitiu a entrada destes objetos na categoria de ‘arte’ no Ocidente. No entanto, um esforço transdisciplinar e atenção às diferentes subjetividades, parece ser a melhor opção para o CIAJG, pela natureza das suas coleções e o pensamento intercultural de José de Guimarães. Cronicamente carentes de marcadores informativos, estas peças caracterizam-se pelo ‘mistério’ e ausência de rastreabilidade. A função desta ausência é de permitir que seja depois “recuperada” pela análise do estilo (Mark 2019), feitas pelos *experts* no destino. Esta análise, reflete não só os gostos do colecionador, mas também dos intermediários, neste mercado de arte transnacional, e unilateral, e que faz chegar ao mercado das metrópoles globais, estas peças ‘tipificadas’ de gosto autenticado, que constituem coleção, e acabam por chegar, em muitos casos, ao espaço museológico, conferindo-lhes visibilidade, preservação, possibilidade de estudo, e marca de legitimidade, num quadro cultural privilegiado. A correspondente falta de marcadores informativos sobre a peça e o artista, permite assim ao colecionador de contruir uma narrativa, e de atribuir uma série de atributos que passam a ser a ‘verdade’ destes, a sua marca de real. Desta forma, não é o conhecimento, mas sim a ignorância sobre o objeto, que assegura a sua autenticidade, e essa é a função do anonimato, e também da essencialização, em que da parte (objeto) se constrói e ‘representa’ o todo (cultura de origem e/ou de uso corrente), assumindo-se esta última como homogênea, fechada-em-si, e muitas vezes, fora da História, e por isso, única. Ter noção de que a experiência museológica é apreendida em grande parte pelo olhar, não negligencia a multidimensionalidade que estes objetos permitem.

Na apropriação contemporânea, a partir das interpretações artísticas e conceituais; uma nova linguagem surge, a partir da negação de uma tradição viva de criação escultural, que remete para ‘a morte da cultura’, referida pela antropologia moderna como requisito de preservação e musealização destas peças, encaradas como símbolos de um mundo extinto, e assim, resgatadas no espaço do museu europeu. Que os chamados outros, sejam atores e que participem ativamente, na representação da sua cultura e identidade. desta abertura e bilateralidade na representação. O estudo das coleções etnográficas em contexto europeu é um tema complexo pelas ramificações históricas, e tem sido um

desbravar contínuo de território. Uma verdadeira arqueologia da matéria e dos sentidos, das suas idas e vindas, mortes anunciadas e renascimentos.

Descolonizar o museu insere-se num maior movimento de pós-imperialismo colonial, e da necessidade de lidar com a herança difícil que este implica. Em suma é não julgar que sabemos melhor que os criadores o que estas peças são e para que servem; que temos legitimidade porque a preservamos melhor, a posição paternalista. Estes artefactos perçecionados como vindos de “*une sorte d’insularité temporelle*” (Charpy 2014), frequentemente são perçecionados como produtos de uma “África misteriosa”, que parasitou o imaginário ocidental desde o contato, numa perspetiva próxima de Edward Said e do ‘seu’ orientalismo (1979 [1978]). Assim como o Ocidente criou a sua ideia do “Oriente”, em assimetrias de poder e conhecimento; o mesmo aplica-se a ‘África’, numa representação unificada, estruturada a partir de conceitos subjetivos recorrentes como sensualidade, despotismo ou magia, que se situa em lógicas de dominação e assimetrias históricas.

Com a descolonização política nos contextos africanos, que ganhou ímpeto nos anos 1960, também na academia, os antropólogos questionaram a sua autoridade representativa, e um processo paralelo ocorreu na museologia, em que se procura descolonizar o discurso. Mais fácil na teoria que na prática, as abordagens curatoriais e diretivas dos museus europeus continuam com um problema não resolvido de representação e univocidade. Não podemos ignorar que as esculturas e máscaras africanas, que hoje se encontram nos museus e galerias de arte; são provenientes dum muito recente contexto de violência e dominação colonial ou pós-colonial, o que faz da sua presença em novos contextos, potencialmente problemática e ‘desconfortável’, sublinhando a diferença nas modalidades de aquisição dos objetos, recolhidos em missões, trocados ou doados, que têm diferentes graus de violência simbólica. Os museus que possuem acervos de valor comercial e/ou cultural têm dificuldade em conceber a legitimidade dos pedidos de restituição de objetos exógenos, estes sendo “*extraordinary cultural resources*” (Thomas 2021). Na coleção de José de Guimarães esta questão é, porventura, menos pertinente, pelas razões que apontámos no início deste estudo, o que, na minha opinião, não dispensa o CIAJG de responsabilidades. Este deve se posicionar em relação a este debate, e, sobretudo, informar o usufrutuário do que são aquelas peças, e de como vieram parar àquelas salas. Estas considerações de legitimidade da presença

destes objetos exógenos, e a sua proveniência não são da exclusividade de académicos e ativistas, já que, na frequência do CIAJG:

“Existem muitas questões que eu acho que os visitantes colocam, a questão da aquisição é muito colocada aos assistentes de sala, por exemplo, e às vezes, quando somos nós a fazer as visitas, o departamento de educação e mediação, também é confrontado muitas vezes com esta coisa da aquisição.” (Inês Oliveira, 28.04.2021)

Estabelecer genealogias de criação e aquisição destes objetos exógenos, a partir da unidade biográfica, o colecionador José de Guimarães, e questionar a autoridade representativa da instituição, perceber para quem se escreve, com que objetivos, e mais importante, por quem. Os assistentes de sala, assim como os guias de vista ao museu, são frequentemente questionados sobre a proveniência das máscaras, assim como os contextos de origem das máscaras, o que mostra que estas informações não estão, por um lado, disponíveis, e por outro, que são problemáticas incontornáveis, que o CIAJG, para se manter atualizado, pode abordar, tanto no discurso museológico como expositivo. Pela natureza do objeto de estudo: o facto de ser uma coleção privada, adquirida já em período pós-colonial, não nos parece ser espaço privilegiado de reflexão exaustiva de problemáticas interculturais de restituição, repatriação de cultura material, ou reparações outras, o que não invalida a exploração destas temáticas em ciclos expositivos, que permitam confrontar o desconforto, no espaço da instituição. A instituição de arte deixando de ser circunscrita aos entremuros dos espaços, mas abarcando processos culturais e relacionais, assim como subjetividades e comunidades, convida não só a experiência estética ‘refinada’, mas também o desconforto, a confrontação e a dissonância no seu seio.

4.5. Os públicos

“Há um desentendimento grande em relação ao que é o CIAJG. Há os que dizem: ‘Eh pá, isso não tem público, é preciso pôr aí uma equipa de futebol’, e não sei quê; outros que dizem que, ‘A gente não entende estas coisas...’; de maneira que é muito complicado que a ideia que eu tive, aliás, que foi muito conversada com o Nuno

Faria, uns bons anos, dois a três anos antes de aquilo abrir, foi muito conversada, mas é muito difícil fazer entender.” (José de Guimarães, 02.07.2021)

Há uma tensão entre a voz autoritária da curadoria e por outro lado, do desejo de acomodar muitas outras vozes. Este debate ganhou força, e deu lugar à ideia do museu participativo, para o qual muitas instituições hoje se tornam. Implica reconhecer expertises, não só numa perspetiva transdisciplinar, mas também sociais. Indo além de armazém de objetos díspares, para expressar vozes, consensuais ou dissonantes:

“Museums have taken on an authoritative position with diligence and benevolence, believing their position of intellectual control was also in the best interests of a stable, cultured and literate society.” (Gurian 2007, 2)

Os públicos, sendo uma das principais preocupações dos equipamentos culturais em Portugal, refletem questões complexas como: a oferta cultural diversificada e ‘competitiva’ nos centros urbanos; uma ideia economicista da cultura, que influencia financiamento e investimento públicos; ou o uso de estatísticas de frequência como ‘barómetro’ de sucesso institucional e expositivo. No entanto, e com as limitações apontadas, considera-se a auscultação dos públicos e das comunidades envolventes, fundamental para uma inserção mais sensível às particularidades deste Centro e do meio em que se insere. Facto que não é contestado pela direção:

“Aqui a situação que se fala mais no CIAJG tem a ver com a questão do número, de públicos. Só que é assim, nós estamos a falar de um centro internacional, estamos a falar de arte contemporânea e isto não se faz de um dia para o outro.” (Ricardo Freitas, 18.06.2021)

Constatou-se uma fraca participação e afluência de públicos no Centro, sem dúvida exacerbado pelo contexto pandémico que se vivia no momento da residência do investigador, mas que, a partir das informações obtidas junto dos colaboradores, se pode considerar uma situação sistémica. Sendo o CIAJG um espaço relativamente recente: A frequência fica aquém das expectativas e há uma difícil inserção na comunidade vimaranense, acentuada por uma comunicação pouco direcionada.

4.6. Inserção

Afirma-se que mais do que expor e preservar objetos, o museu constrói e exprime narrativas, que têm implicações sociais e culturais maiores:

“(...) a instituição da arte deixou de poder ser descrita em termos meramente espaciais (estúdio, galeria, museu, etc.); passando também a ser entendida como uma rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outra subjectividades e comunidades.” (Foster 2005, 277)

O CIAJG é um dos museus com melhor inserção artística em Portugal. Um número considerável de artistas e coletivos dele fazem uso, e o Centro tem uma política de acessibilidade muito positiva. Acolher os contributos de um público não, ou menos ligado às questões artística, distante cognitivamente, mesmo que podendo ser próximo geograficamente, é mais desafiante. Pela sua arquitetura imponente e vista por alguns como difícil, a sua génese problemática, no espaço antigo mercado e praça, memorializado no atual espaço (**Figura 21**), assim como pelo teor das suas coleções e programação, que pode ser encaradas como uma expressão cultural elitista e em cujos flancos é extremamente difícil entrar, sem os capitais e *habitus* específicos ao campo (Bourdieu 1979); o ‘cidadão comum’ vê-se nas margens desta instituição, que, no entanto, se encontra no seu centro de produção artística, reputado internacionalmente, mas cuja expressão local é de difícil quantificação e abrangência, beneficiando sobretudo um nicho restrito de usufrutuários, para quem no fundo a programação é feita a pensar.

Pela sua liberdade programática, e a sua especificidade e das suas coleções, o CIAJG, não constrangido por definições canónicas de museu, tem hoje, uma oportunidade única de se posicionar na vanguarda do questionamento da circulação de bens culturais de teor etnográfico no panorama nacional. Neste processo de reformulação do museu, instituição que foi apelidada por alguns autores de moribunda, considera-se que o reconhecimento de diferentes públicos, no que se pode considerar uma comunidade patrimonial, movida pelos mesmos interesses, e que se cruzam num mesmo espaço, é uma das grandes urgências:

“Na missão do CIAJG, com a comunidade, quando digo a comunidade, digo a comunidade de Guimarães, também a comunidade envolvente, artística, das cidades a nível nacional, ou seja, de uma comunidade primeiro próxima e depois numa mais distante.” (João Terras, 10.05.2021)

A participação no CIAJG tem-se restringindo em grande parte a artista e coletivos de teor artístico, seria interessante abrir o espectro a uma maior abrangência social e comunitária, facilitando a adesão popular, e a inserção do Centro. O que implica, além de abertura curatorial, trazendo novas camadas interpretativas; disponibilização de recursos pela estrutura; e o mantimento da autonomia artística do Centro. Mais do que propor um retorno a um modelo conservador e tradicional de museologia, a autorreflexividade institucional passa por pensar para quem se fala nas exposições. Não está previsto mudar o conceito expositivo, mas pode-se otimizá-lo. Pensar o CIAJG hoje, é refletir sobre o lugar que ocupa na malha urbana, social e cultural:

“O museu tem que cumprir com certas funções e nós não podemos desvirtuar isso. O museu é por natureza um espaço com menos público, é por natureza um espaço menos agitado, porque tem uma série de missões a cumprir, um espaço de investigação da coleção, um espaço de investigação das obras, de estudo, de conservação, preservação... não pode perder essas valências, e esse caráter distintivo de outros lugares. Contudo temos de perceber qual é a emergência dos museus na contemporaneidade. Porque não podemos só estar a defender esses princípios e depois perdemos a continuidade e a evolução do espaço de museu”.

(João Terras, 10.05.2021)

Perceber a ausência de públicos e a difícil inserção do Centro, implica além da identificação de comunidades patrimoniais, o estabelecimento do diálogo com estas, tanto na origem das criações expostas, como no contexto da receção, para perceber a dificuldade das pessoas de criarem uma ligação com a instituição e que esta lhes pode, de alguma forma, dar algo. Não pretendendo deslegitimar as intervenções dos artistas contemporâneos, situados na primeira linha de interpretação no programa e vocação do CIAJG, considera-se, que abrir o espectro de interpretação dos acervos é uma mais-valia, que permitirá um novo estímulo e perspetivas diferentes, que beneficiam antes de tudo o público e o conhecimento sobre os acervos. Um centro de arte contemporânea pode ser percecionado como ‘intimidante’ ou misterioso para uma parte significativa da população; dificultado quando se adiciona um processo de requalificação urbana controverso, sobretudo para a população de faixa etária mais elevada, como o foi a transformação do espaço do antigo mercado municipal, praça central de encontro social da cidade de Guimarães, para dar lugar à “Plataforma das Artes e Criatividade”, onde se insere o CIAJG com a sua arquitetura, que não foi, também ela, de aceitação unânime:

“Sim, há um trauma, há pessoas que por exemplo, foram contra essa opção, ou seja, da deslocalização do mercado, do novo local em que ia ser contruído o CIAJG. É daquelas coisas que não foi feito um estudo, uma sondagem, mas que nós sabemos, porque, há pessoas, obviamente mais velhas, se calhar estamos a falar aqui de, principalmente da geração de 50 para cima, com mais de 50 anos, em que sabemos que algumas que dizem, que por uma questão de princípio, se recusam a vir aqui, porque tiraram daqui o mercado, o mercado devia ser aqui. E isso é um trabalho que nós temos de fazer.” (Ricardo Freitas, 18.06.2021)

Pensar um museu inclusivo implica acolher o princípio de multivocalidade e uma maior reflexividade institucional, promovendo um diálogo propriamente dito com as comunidades concernentes (Dibley 2005). Por um lado, os objetos expostos não representam um todo homogéneo, imutável e harmonioso; e por outro, também os públicos têm perceções e valores, que não podem ser resumidos a um tipo-potencial e ideal, para quem a programação é dirigida, sob pena de excluir todos os que nela não se sintam incluídos. Potencializando a exploração da multiplicidade que estes objetos densos permitem, propõe-se uma maior abertura institucional e programática a indivíduos e comunidades, locais e internacionais, para trabalharem com as coleções, trazendo novas camadas interpretativas e indo para lá das intervenções artísticas ou concetuais. A dimensão estética das máscaras não invalida a disponibilização de detalhadas informações sobre o contexto e grupo de origem, sendo mais uma camada interpretativa. Esta polifonia que se procura, implica conceber outras leituras destes objetos, que podem ir noutras direções que as propostas pela curadoria passada e atual. Como nos lembra Dibley, a partir de Tony Bennett:

“Dismantling this ‘monologic discourse dominated by the authoritative cultural voice of the museum’, Bennett argues, requires repositioning the curator, less as scholarly expert who disseminates erudite knowledge, more as cultural technician who facilitates inter- communal exchange (1995: 103–4).” (Dibley 2005, 12)

Convidar o público à discussão é também acolher o dissenso e o desconforto que, no final, otimizam a interpretação das coleções e as expressões culturais abrangidas pelos acervos. O conhecimento não é estático, mas aumenta em ciclos iterativos e o princípio participatório como meio de reativar o museu e um pensamento ‘fora da caixa’ neste processo, tem sido extensamente discutido e implementado nas novas abordagens à museologia, que quebram de uma maneira ou outra com o modelo canónico de exposição.

Entidades de referência como o *Rijksmuseum*, o *Smithsonian*, ou o *Metropolitan Museum of Art (Met)*, entre outras, têm a partir de um trabalho curatorial de excelência, promovido o museu como espaço democrático, de acesso popular, e desfruto múltiplo, em várias intensidades e modalidades. Estas estratégias programáticas e comunicativa têm em vista a aproximação das instituições dos públicos. Mais do que monumento ao ‘bom-gosto’, a arte tem o potencial de mudar a vida das pessoas, abrir horizontes, e fazer questionar o que nos rodeia e por extensão, influenciar o mundo de uma forma positiva. Como nos diz o produtor do CIAJG:

“Tornar o espaço do museu um espaço de frequência continuada, só será possível quando o tornares apetecível a esse nível. E isso poderá ser quando o tornares um espaço que tenha uma vivência ou algo cá dentro que possa fazer com que as pessoas venham com muita frequência.” (João Terras, 10.05.2021)

A partir de estudos de públicos, podem-se desmistificar ideias, por vezes pré-concebidas, sobre os usufrutuários dos espaços e percepções. Esta ferramenta valiosa permitirá auscultar, direcionar e comunicar de forma mais eficiente e abrangente, e por fim, melhor servir e informar. Numa perspetiva relacional, identificar os diferentes públicos, incluídos os potenciais, que frequentam os espaços museológicos é desenvolver estratégias adequadas e adaptadas a cada centro de conhecimento; e deixar cair algumas pressuposições de quem é o frequentador ‘típico’ de centros culturais de arte contemporânea, numa abordagem mais interativa, e menos passiva, em que os usuários dos museus se investem nos espaços, que é uma razão primeira da sua frequência e de empoderamento. E neste aspeto, a grande prioridade são os estudos de público junto do equipamento cultural, já que são:

“(...) fontes da planificação dos programas de captação e fidelização de públicos que proporcionam uma oportunidade para promover a participação dos visitantes na planificação de exposições a fim de lhes oferecer um serviço mais direccionado com as suas necessidades e exigências.” (Souto 2006, 6)

Perceber o lugar do Centro, é inquirir qual é a pertinência destes objetos num museu de arte contemporânea, assim como do espaço na malha urbana em que se insere. Pensar as pontes que a arte contemporânea faz com as coleções permanentes e no reconhecimento do “processo Guimarães”; o trabalho curatorial em volta de coleções de objetos exógenos, implica dificuldades acrescidas de tradução ou interpretação cultural, representação e diálogo. Esta ideia vai de par com o museu multissensorial, participativo,

comunitário, todas estas ideias remetendo para abertura, e capacidade de acolher perspectivas várias sobre os mesmos objetos e temas em destaque, em cada ciclo expositivo, e que são estimulantes e condutivas a novas questões, e multiplicidade de resposta, que a pesquisa estrutura, pode Oportunidades de interagir com os objetos e conceitos, sem necessariamente ter uma educação artística ou sofisticação que o impeça, sendo esta, em suma, a proposta do museu colaborativo.

CONCLUSÃO

“Um dos principais desafios no CIAJG é... na verdade são dois princípios, um: sendo um museu de arte contemporânea, e sendo um museu que abriga estas coleções, portanto as coleções de arte africana, como a pré colombiana, como a antiga chinesa do José de Guimarães; tem esta dupla missão, uma é de saber como é que trabalha a arte contemporânea, e qual é o caminho que quer dar para, sendo um espaço de apresentação de arte contemporânea, que lugar se quer assumir e que futuro quer projetar. E o segundo é: como é que quer trabalhar estas coleções. E, portanto, essa é a grande emergência no presente deste museu.” (João Terras, 10.05.2021)

De uso ritual ou religioso, e maioritariamente originárias da África Ocidental e Central, a coleção africana de José de Guimarães, não é, como vimos, única no sentido da sua constituição e critérios seletivos das peças. O artista e colecionador, com longa carreira nas artes, viveu de perto as variações do mercado e as mudanças estruturais introduzidas pelo *boom* inflacionário que este mercado de objetos artísticos conheceu nas últimas décadas. Neste trabalho, procurei demonstrar, como em processos de apropriação artística e material, artefactos culturais são comercializados e recontextualizados no espaço privado do colecionador, assim como público, na sua entrada no aparato institucional. Por outro lado, e ao contrário de outros artistas que constituíram coleções de objetos africanos, o ímpeto colecionador de José de Guimarães estrutura-se a partir da sua vivência em Angola (1967-74), assim como da sua procura incessante de saber mais sobre os objetos da sua coleção, o que o distingue dos outros.

Adquirindo novos significados, num contexto institucional como o CIAJG, o que temos hoje, não é necessariamente, o que era na origem. No entanto, a sua função e simbolismo mantêm-se em ecos pouco perceptíveis. A partir da ideia de contato, como parte incontornável do processo criativo de Guimarães, assim como da génese do CIAJG, identificámos narrativas subjacente à sua inserção num discurso mais amplo, museológico, patrimonial e artísticos. Estes objetos mudaram de estatuto sucessivamente, consoante o paradigma contextual, e a receção das obras reflete a ideologia dominante. É este o seu grande potencial de análise interpretativa, e também o seu desafio.

Torna-se difícil validar de um ponto de vista antropológico, a pertinência do atual modelo expositivo. Se o seu lado emotivo e presença material são explorados, considera-se que a densidade cultural destes objetos não o é, na falta de marcadores informativos que acompanham as peças, que não vão além, como vimos, de lugares-comuns de estilo e etnia, vindos do atelier do colecionador. A primazia plástica dada a estes objetos exógenos é um facto inequívoco, assim como a pobreza contextual do discurso e estratégias expositivas. Cabe ao CIAJG, enquanto equipamento cultural inserido n' *A Oficina* e à atual curadoria do Centro de decidir se privilegia o lado estético impactante das máscaras e restantes coleções permanentes, deixando ao visitante a sua interpretação pessoal, ou se explora uma das condições primeiras do comodato, a investigação e divulgação de informação sobre as mesmas.

O contrato de comodato que foi estabelecido entre José de Guimarães e o município de Guimarães em 2012, cujas funções de gestão foram delegadas à *Oficina*, e este implica, não só a preservação e restauro das peças, a exposição e a divulgação, como o estudo das coleções, até agora, a vertente menos explorada. O estudo das coleções e a disponibilização dos resultados, tanto ao visitante do Centro como através de outros canais de divulgação. Considera-se, que existem urgências na exposição das coleções permanentes do CIAJG, nomeadamente das máscaras subsarianas. Aponta-se uma falta de marcadores etnográficos e informativos relativos às peças expostas. Por outro lado, a ausência de públicos, comum a tantas outras entidades museológicas nacionais, é reconhecido (Peres 2018), assim como uma interação difícil com a comunidade vimaranense.

Reconhecer a qualidade 'emaranhada' destes objetos, implica perceber como os profissionais dos museus participam nesse emaranhado. Este deve estar aparente ao usufrutuário do espaço, e ser objeto de reflexão contínua. Foi demonstrada vontade e urgência nesse sentido. Tratando-se de uma coleção privada, procurou-se perceber as motivações e critérios de escolha das peças; e como estas têm sido capitalizadas no espaço público do museu, depois da apropriação doméstica e artística do colecionador. E é entre estes dois polos que a investigação se foi desenrolando. Esta é uma coleção difícil para um antropólogo, em que trilhamos numa linha fina e de difícil equilíbrio entre as abordagens formalista e contextualizada. Uma abordagem antropológicamente informada a objetos exógenos, não sendo antitética à sua exibição num centro de arte (Morphy and Perkins 2006), considera-se que a curadoria do CIAJG, assim como a direção d' *A Oficina*,

que gere este, têm responsabilidade sobre a preservação, exposição e investigação das suas coleções.

A arte (como cultura) tem o poder de mudar vidas e uma visita a um museu de arte pode ser tão impactante que influencia o percurso de uma pessoa. É essa a sua agência primeira e o seu poder transformativo. Espaço de inclusão, de acesso a cultura e sofisticação, de outra forma inacessível, num sítio seguro, para explorar essas dimensões; de criação de laços e de uma rede de significados e afetos, na partilha de gostos e interesses semelhantes. Uma comunidade, em suma. Um museu do futuro, pode trabalhar com peças maioritária ou exclusividade de um passado, que não é bem situado, e mais narrativo, no caso das coleções permanentes. A partir da proposta de temas pertinentes, debates atuais, continuação das colaborações com artistas, e investigação, o CIAJG prepara-se da melhor maneira para, espera-se, mais décadas de produção e centralidade descentrada no panorama museal e artístico em Portugal. Quanto mais pessoas puderem desfrutar dele, e relacionar-se com este projeto, melhor.

BIBLIOGRAFIA

- Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things – Commodities in Cultural Perspective*, edited by Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge University Press.
- Assis, Wendell F. T. 2014. “Do colonialismo à colonialidade: expropriação territorial na periferia do capitalismo.” In *Caderno 27* (72). 613-627. Salvador: CRH.
- Baniotopoulou, Evdoxia. 2001. “Art for whose sake? Modern art museums and their role in transforming societies: The case of the Guggenheim Bilbao.” In *Journal of Conservation and Museum Studies* 7. 1-15.
- Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*. Paris: Editions Gallimard.
- Bennett, Tony. 1988. “The Exhibitionary Complex.” In *New Formations* (4). London: Lawrence & Wishart.
- Bhabha, Homi. 1984. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis* 28. 125-133. Massachusetts: The MIT Press. Acedido em: <http://www.jstor.org/stable/778467>
- Blier, Suzanne Preston. 1993. “Imagining Otherness in Ivory: African Portrayals of the Portuguese ca. 1492.” In *The Art Bulletin* 75(3).
- Bondaz, Julien. 2015. “L’art primitif réapproprié? Les collectionneurs d’art africain en Afrique de l’Ouest.” In *Cahiers d’anthropologie sociale* 2(12), 24-48.
- Bosc-Tiessé, Claire and Peter Mark. 2019. “En quête d’une histoire des arts d’Afrique précontemporains. Réflexions préliminaires pour un état des lieux.” *Afriques* 10. doi:10.4000/afriques.2461.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de minuit.
- Cerqueira, João. 2010. *Por mares antes navegados: José de Guimarães na Rota dos Descobrimentos e do encontro de culturas*. Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Charpy, Manuel. 2014. “L’objet et ses horizons: La fabrique des objets exotiques à Paris et New York au XIXe siècle.” In *Material Culture Review* (79). 24-45. Sydney, Nova Scotia: Cape Breton University Press.
- Clifford, James. 1988. *The Predicament of culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

_____. 2007. "Quai Branly in Process." *October* (120). MIT and October Magazine. 3-23. Accessed in ResearchGate.

Curtis, Neil G.W. 2006. "Universal museums, museum objects and repatriation: The tangled stories of things." In *Museum Management and Curatorship* 21(2). 117-127. London: Routledge.

Dapena-Tretter, Antonia and Eloise Pelton. 2018. "African Art at The Kreeger Museum: Validating a Collection and Its Historic Stakeholders." *Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals*, 14 (1), 63–94. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Derlon, Brigitte, and Monique Jeudy-Ballini. 2006. "Collectionneur/collectionné." *L'Homme* 177-178. Accessed em: 20, abril, 2019. doi: 10.4000/lhomme.21732.

_____. 2011. "L'authenticité rêvée de l'art primitif." In: *Les Cahiers du Musée des Confluences. Revue thématique Sciences et Sociétés du Musée des Confluences* 8: 87-94. Accessed em 25, janeiro, 2019, url: https://www.persee.fr/doc/mhnlly_1966-6845_2011_num_8_1_1563.

Dias, Nélia. 2008. "Double erasures: rewriting the past at the Musée du quai Branly." In *Social anthropology* 16(3). 300-311. doi:10.1111/j.1469-8676.2008.00048.x

_____. 2018. "Museums and Cultural Diversity." In *Museums and Dialogue between Cultures*, edited by Nuria Sanz, 133-137. Mexico: UNESCO Office Mexico.

Dibley, Ben. 2005. "The museum's redemption: Contact zones, government and the limits of reform." In *International Journal of Cultural Studies* 8(1). 5-27. London: Sage Publications.

Dicks, Bella. 2003. *Culture on Display: The Production of Contemporary Visibility*. London: Open University Press.

Douglas, Mary, and Baron Isherwood. 2002 [1979]. *The World of Goods: Towards an anthropology of consumption*. London: Routledge.

Dupaigne, Bernard. 2012. "La maturation du Musée d'ethnographie au tournant du XXe siècle." In *Outre-mers* 100(376-377). 529-552. Toulouse: SHOM. doi: 10.3406/outre.2012.4985

Fabian, Johannes. 1983. *Time & the Other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

Faria, Nuno. 2012a. *Para além da História*. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.

_____. 2012b. *Centro Internacional das Artes José de Guimarães: Guia da Coleção*. Guimarães: Guimarães 2012.

_____. 2013. *Lições da Escuridão*. Guimarães: A Oficina, CIPRL.

_____. 2014. *Pintura: Suites monumentais e algumas variações*. Edited by: Nuno Faria. Guimarães: A Oficina, CIPRL.

_____. 2015. *A Composição do Ar*. Edited by: Nuno Faria. Guimarães: A Oficina/ Documenta.

_____. 2019. “1967-1974, la Période Africaine.” In *José de Guimarães, de l’artiste à l’anthropologue: Collections Würth et prêts*, edited by Marie-France Bertrand and C. Sylvia Weber. 47-65. Künzelsau: Würth.

_____. 2020. *Caos e Ritmo #1*. Guimarães: A Oficina.
Faria, Nuno, Eglantina Monteiro et al. 2013. “Sessão Conjunta”. *Encontros Para Além da História*. 139-171. Guimarães: A Oficina, CIPRL.
Faria, Nuno and João Covita. 2014. *Imagens Coloniais: Revelações da Antropologia e da Arte Contemporânea*. Guimarães: A Oficina, CIPRL.

Feest, Christian. 2007a. “The Future of Ethnological Museums.” In *Adolf Bastian and the “Universal Archive of Humanity.” The Origins of German Anthropology*, edited by Manuela Fischer, Peter Bolz, and Susan Kamel. 259–266. Hildesheim: Olms.

_____. 2007b. “Anthropology, Museums, Diversity, and Dialogue.” In *Meeting on Museums, Anthropology and Dialogue between Cultures, in the essence of the Humboldt Forum*. (15-17 de junho). México.

_____. 2014. “Ethnographic Objects: Polymaterial and Polycultural.” In *Sharing Conservation. Musei Vaticani*. Several approaches to the conservation of art made with different materials. (05-19). Vaticano.

- Foster, Hal. 2005 [1996]. "O artista como etnógrafo." In *Deslocalizar a Europa. Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-colonialidade*, edited by M. R. Sanches, 259-296. Lisboa: Edições Cotovia.
- Gaudibert, Pierre. 1991. *L'art africain contemporain*. Paris: Cercle d'Art.
- _____. 1993. *Les Fetiches de José de Guimarães*. Paris: Acapa.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency, an Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gikandi, Simon. 2003. "Picasso, Africa, and the Schemata of Difference." In *Modernism/Modernity* 10(3). 455-480. John Hopkins University Press. doi: 10.1353/mod.2003.0062
- Graburn, Nelson. 1976. *Ethnic and Tourist Arts: Cultural Expressions from the Fourth World*. Berkeley: University of California Press.
- Grossman, Wendy A. 2009. "Fashioning a Popular Reception" In *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*. 126-147. Washington: University of Minnesota Press.
- Handler, Richard. 1988. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Hay, Jonathan. 2017. "Primitivism reconsidered (Part 1): A question of attitude." In *RES* (67/68). Cambridge: Harvard University Press.
- Hume, David. 2013. *Tourism Art and Souvenirs: The Material Culture of Tourism*. Londres: Routledge.
- Ingold, Tim, Elizabeth Hallam. 2007. "Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction." In *Creativity and Cultural Improvisation*, edited by Elizabeth Hallam and Tim Ingold, 1-24. Oxford, New York: Berg.
- Jaspers, Adam. 2017. "No drums or spears." *Res: Anthropology and Aesthetics*. 67-68. <http://doi:10.1086/694229>
- Kasfir, Sidney. 1984. "One Tribe, One Style? Paradigms in the Historiography of African Art." *History in Africa* 11: 63-93.
- _____. 1992. "African Art and Authenticity: A Text with a Shadow." *African Arts* 25(2): 40-53, 96-97. url: <http://www.jstor.org/stable/3337059>.

- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture: tourism, museums, and heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Kopytoff, Igor. 1986. "The cultural biography of things: commoditization as process". in Appadurai A., Eds, *The Social life of things*. Cambridge: Cambridge University Press. 64-91.
- Larry's List Ltd. 2015. *Art Collector Report 2014*. Sheung Hang: Publishers for Modern Art. Publication date: January 2015.
- Leuthold, Steven M. 2011. "Primitivism and Otherness." In *Cross-cultural Issues in Art: Frames for Understanding*, 27-44. New York: Routledge.
- Lowenthal, David. 1999 [1985]. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mauchan, Fiona. 2009. "The African Biennale: Envisioning 'Authentic' African Contemporaneity." Dissertação de Mestrado, Stellenbosch University.
- Mark, Peter. 2019. "Finding provenance, seeking context." *Afriques* 10. url: <http://journals.openedition.org/afriques/2752>.
- Martins, J. 1961. "O simbolismo entre os pretos do distrito de Cabinda." In *Separata do Boletim do Instituto de Angola* 15, jan./dez.
- Ministère de la Culture. 1997. *Arman et l'art africain*. Paris: Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie.
- Moerland, Inge. S. 2012. "Male and Female Icons in Luso-African Ivory." Dissertação de Mestrado, Universiteit Leiden.
- Monroe, John W. 2012. "Surface Tensions: Empire, Parisian Modernism, and 'Authenticity' in African Sculpture, 1917–1939." *The American Historical Review* 117(2): 445-475.
- Monteiro, Eglantina. 2012. "A Arte Antiga Africana". In *Para além da História*, edited by Nuno Faria. 43-59. Guimarães: Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura.
- Morphy, Howard, and Morgan Perkins. 2006. "The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary Practice." In *The Anthropology of Art: A Reader*, edited by Howard Morphy and Morgan Perkins, 1-32. Boston: Blackwell Publishing.

- Myers, Fred. 2006. "'Primitivism', Anthropology, and the category of 'primitive art' In *Handbook of material culture*, edited by Chris Tilley et al. 267-284. London: Sage Publications.
- Pereira, Teresa Matos. 2011. "As artes plásticas nos labirintos da colonialidade." In *Representações de África e dos Africanos na História e Cultura - Séculos XV a XXI*, edited by José Damião Rodrigues e Casimiro Rodrigues, 371-387. Ponta Delgada: CHAM.
- Peres, Daniel. 2018. "Un Musée Autre? O CIAJG e as assimetrias de uma programação descentralizada." In *RE.VIS.TA arte/reflexão/crítica* 07(5). 1-13.
- Pereira, Rui. 2009. "A Remissão da Arte Tribal." In *África: Diálogo Mestiço*. 9-32. Lisboa: Sextante Editora.
- Pinharanda, João de Lima. 1992. "As máscaras da crítica e o destino do artista ou as máscaras da crítica e dos críticos." In *José de Guimarães, 1962-1992*, coordenado por Maria João Fernandes. 28-45. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Porto, Nuno. 2008. "Artes da Nação: Colonialidade, políticas e mercados das artes em Angola e Cabo Verde." In *Comunidades Imaginadas: Nação e Nacionalismos em África*. Edited by Luís Reis Torgal et al. 87-100. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- _____. 2021. "African Collections in times of restitution.", in *Under Different Moons*, edited by Anthony Shelton. 189-210. Vancouver: Figure 1 Publishing.
- Restany, Pierre. 2006. *José de Guimarães: Le Nomadisme Transculturel*. Paris: La Différence.
- Said, Edward. 1979 [1978]. *Orientalism*. New York: Vintage Books.
- Sluka, J. and A. Robben. 2011. *Ethnographic Fieldwork. An Anthropological Reader*. Maiden: Blackwell Publishing.
- Somé, Roger. 1994. "Le concept d' "esthétique africaine": essai d'une généalogie critique." *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 4: 117-139.
- Spooner, Brian. 1988. "Weavers and Dealers: The Authenticity of an Oriental Carpet." In *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. 195-235. Cambridge: Cambridge University Press.

Steiner, Christopher B. 1994. *African Art in transit*. Cambridge: Cambridge University Press.

Thomas, Nicholas. 1991. *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Harvard: Harvard University Press.

Vaz, J. M. 1969. *Filosofia tradicional dos Cabinda*. Lisboa: Agência-geral do Ultramar.

Vogel, Susan. 1988. "Introduction." In *Art/Artifact: African Art in Anthropology Collections*, edited by Arthur Danto, 11-17. New York: Prestel Verlag.

Weiner, Annette. 1994. "Cultural Difference and the Density of Objects" In *American Ethnologist* 21(2). 391-403 Published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association Acedido em: <http://www.jstor.org/stable/645895>

Xavier, Luana. 2019. "Proposta de Catálogo *On-line* para a Coleção Africana do Centro Internacional das Artes José de Guimarães. Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa.

Recursos online citados:

Alves, Marco. 2019. "Museus de Berardo estão a ir ao fundo." *Revista Sábado*. (26 de outubro). Acedido em: <https://www.sabado.pt/portugal/detalhe/museus-de-berardo-no-alentejo-estao-a-ir-ao-fundo>

Art Media Agency. 2015. "Qui sont les collectionneurs de l'art?" *La Tribune*. (23 de fevereiro). Acedido em: <https://www.latribune.fr/opinions/blogs/le-blog-sur-le-marche-de-l-art/qui-sont-les-collectionneurs-d-art-448867.html>

Bawin, Julie. 2016. "Ce sont les artistes qui font les institutions: Entretien avec Jean- Hubert Martin (réalisé le 12 octobre 2015 par Julie Bawin)." In *Culture et Musées* 27, Edited by Julie Bawin and François Mairesse. 101-105. Acedido em: <http://journals.openedition.org/culturemusees/1013>

Claessens, Bruno. 2013. "African art and Carbon-14 dating." *Bruno Claessens*. Acedido em: <https://brunoclaessens.com/2013/09/african-art-and-carbon-14-dating/#.YGDLHS35RQI>

Darras, Rémy. 2016. “Art: portraits de collectionneurs.” *Jeuneafrique*. (14 de dezembro).
Acedido em: <https://www.jeuneafrique.com/mag/382568/culture/art-portraits-de-collectionneurs/>

David, Saul. 2011. “Slavery and the ‘Scramble for Africa’”. *BBC*. (17 de fevereiro).
Acedido em: http://www.bbc.co.uk/history/british/abolition/scramble_for_africa_article_01.shtml

Détour des Mondes. 2014. “Africarmania – Arman et l’art africain.” (12 de março).
Acedido em: https://detoursdesmondes.typepad.com/dtours_des_mondes/2014/03/arman-et-art-africain-africarmania.html

Gurian, E. Heumann. 2007. “Peaceable with a Small p.” *Alaska Museums Conference* (September 2007). Acedido em: <https://ininet.org/peaceable-with-a-small-p-a-talk-prepared-for-alaska-museums-co.html>

Henriques, Ana. 2009. “José de Guimarães mestiço.” *Jornal Público*. (14 de julho).
Acedido em: <https://www.publico.pt/2009/07/14/culturaipsilon/noticia/jose-de-guimaraes-mestico-1391662>

Ligner, Sarah. 2013. “La villa Ajavon”. *Fondation Zinsou*. Acedido em: <http://fondationzinsou.org/ouidah-le-musee/>

Ngako, Diane-Audrey. 2015. “Marie-Cécile Zinsou: ‘Pourquoi ouvrir une fondation culturelle dans un pays pauvre?’” *Le Monde*. (28 de janeiro). Acedido em: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/01/29/marie-cecile-zinsou-pourquoi-ouvrir-une-fondation-culturelle-dans-un-pays-pauvre_4566134_3212.html#jDIG4rgXLhXdSkXh.99

Oliveira, Luísa Soares. 2021. “Em Guimarães, abre-se um novo ciclo para a arte contemporânea.” *Público* (28.07.2021) Acedido em: <https://www.publico.pt/2021/07/28/culturaipsilon/noticia/guimaraes-abrese-novo-ciclo-arte-contemporanea-1971981>

Thomas, Nicholas. 2016. “Global Reach: Ethnographic Museums.” *Apollo*, April. 30-34.
_____. 2021. Intervenção na conferência online de apresentação da obra: *LOOT: Britain and the Benin Bronzes* de Barnaby Philips, School of Oriental and African Studies, London, 1 de abril.

Ross, Emma G. 2002. "Afro-Portuguese Ivories." *The MET*. Acedido em:
https://www.metmuseum.org/toah/hd/apiv/hd_apiv.htm

APÊNDICES

Apêndice 1 Transcrição de entrevista a José de Guimarães

Decorrida no dia 02.07.2021, no atelier do artista, em Lisboa.

João Sousa – Em relação à aquisição das peças, sobretudo, finais dos anos (19)80?

José de Guimarães - Finais dos anos (19)80. E porquê? Por uma razão muito simples, quer dizer, eu quando eu fui para África em (19)67, não conhecia absolutamente nada da cultura africana. Nada. E praticamente, eu nunca tinha visto até peças africanas ao natural, não é? E vi as primeiras peças africanas ao natural, quando eu cheguei a Angola, no museu. No museu de Angola, no museu de Luanda. E foi aí que eu vi as primeiras peças de arte africana, nomeadamente os Tchokwé, que são enfim, um povo de Angola, um povo da Lunda. E, portanto, eu olhava para essas peças, eu quando cheguei ao museu e vi essas peças, olhei para elas como um boi para um palácio, não é? Eu nunca tinha visto, não conhecia, olhava para elas e realmente elas impressionavam-me pela forma, etc., mas ficava a parte importante, que é, enfim, a significação, em que contexto em que elas são produzidas, qual a sua utilização, tudo isso, ficou de fora nos primeiros tempos. Entretanto, eu estive sete anos em Angola, e durante esses sete anos comecei, não só a interessar-me cada vez mais pela cultura africana, como a estudá-la. Como é que eu, sendo um autodidata, estudei a cultura africana? Através não só de publicações que existiam em Angola, bastantes, que eram publicações do *Instituto de Investigação Científica*, haviam imensas publicações, e que havia em Luanda também, muitas das edições eram publicadas em Luanda, outras eram aqui em Lisboa... portanto, havia realmente um conjunto de bibliografia que me permitiram, com conversas que eu tive, abundantes, principalmente com o José Redinha, que era um antropólogo, em etnólogo, como queira chamar, que publicou vários livros, entre eles “As paredes pintadas da Lunda”; o José Redinha e o Mesquitela Lima, que aliás, o Mesquitela Lima foi quem escreveu, eu quando tirei o primeiro texto para um catálogo que eu fiz aqui em Lisboa para aí em (19)73, ou não sei quê, na “Galeria Dinastia”, uma galeria que já acabou...

J.S. - Com obras suas? Obras suas feitas lá?

J.G. - Obras minhas feitas lá. Onde eu expus obras minhas, todas feitas em Angola. E, portanto, foi ao longo destes anos primeiros, estes sete anos, que eu comecei a embrenhar-me numa cultura diferente da minha, que tinha meios de expressão diferentes dos ocidentais. Porque a maior parte dessas tribos e que outro, não tinham escrita, não é? Portanto, como é que eles se expressavam? Através de pictogramas, quer pintados, quer esculpidos, que é o caso dos Ngoios de Cabinda, que produziam as tampas, que eram objetos que contavam estórias.

J.S. - Codificadas, não é? Não são imediatamente percecionadas as mensagens. Eu estive ontem, no Museu de Etnologia (que tem em exposição permanente, tampas de panela de Cabinda), e as imagens não são assim imediatas, parece que é preciso um código de interpretação, não?

J.G. - Sim, pois, quer dizer, aquilo são pequenas figuras que são autênticos códigos e é preciso..., mas o Padre Martins, entre outros, estudou profundamente isso e inclusivamente, num dos livros que ele tem sobre as tampas de Cabinda, ele decifra, ele conta as estórias que estão nessas tampas. E foi quando eu publiquei não só o “Manifesto”, o manifesto que se chamava “Arte Perturbadora” ou “Manifesto aos pintores inconformistas”; mas foi aí também que eu construí o meu “Alfabeto Africano”, com cerca de 140 símbolos. Que hoje está no museu Würth, na Alemanha. Portanto, esses sete anos foram anos fundamentais para eu perceber um pouco os objetos, sobretudo da zona de Angola. Porque tudo isso se passou em Angola e, portanto, foi a partir daí, eu não conhecia praticamente mais nada de outras culturas, de outras zonas de África.

J.S. - Conheceu depois? Viajou um bocadinho?

J.G. - Primeiro comecei a perceber o que era realmente a cultura africana e as diferenças entre a cultura africana e a cultura ocidental, não-africana, e depois só mais tarde, quando eu, enfim, viajava frequentemente, às tantas eu já estava na Europa e passei a viajar frequentemente, sobretudo para Paris, onde aliás em determinada altura, até instalei-me lá, comprei uma casa e tal e tal, que ainda existe lá. E aí, quer no Museu do Homem,

inicialmente, sobretudo no Museu do Homem, quer naquele museu das colónias, que eu não sei como se chama, museu que também já não existe com esse nome, um museu enorme... e, portanto, eu aí comecei a ver outras, digamos, outras etnias e tal, africanas e não só africanas. Comecei a ver e, portanto, aí comecei a olhar para as peças do Gabão, da Nigéria, do Mali, da Guiné-Bissau, dos Bijagós, foi aí que eu comecei a alargar o campo de visão. Devo dizer que quando eu estive em Angola durante esses sete anos, não havia mercado de peças africanas etnológicas, digamos. Havia sim, um mercado de artesanato.

J.S. - Que adquiriu algumas coisinhas, não é?

J.G. - Que aliás está na *Sociedade Martins Sarmento*, aquelas peças fui eu que as ofereci todas à *Sociedade Martins Sarmento*.

J.S. - E comprou-as nesta altura?

J.G. - E comprei-as nesses primeiros sete anos.

J.S. - Mercados de rua e quê?

J.G. - Não, nem eram mercados de rua. Havia um organismo oficial, que era do “Instituto do Trabalho”, e que para fomentar enfim, a artesanaria da Angola toda, eles compravam essas peças nas zonas, e depois apareciam todas à venda nesse instituto.

J.S. - Era uma boa iniciativa...

J.G. - Era uma boa iniciativa. De resto, essas peças quando se vê por baixo, até tem um selo “Instituto do trabalho” ... Eu aí fiz uma coleção, não me recordo, uma centena de peças talvez, que ofereci na totalidade à *Sociedade Martins Sarmento*, de Guimarães. Agora, artesanato é uma coisa, e depois peças etnológicas, que tenham sido usadas, que tenham

sido feitas para os rituais, etc., encontrei-as na Europa. E, como eu ia muitas vezes a Paris, comprei muitas delas em Paris. E de resto, depois isto começou a espalhar-se um pouco, e eu até fiz aqui uma exposição em Lisboa, no *Pátio da Galé*, há não sei quanto anos.

J.S. - Sim, sim, 2009.

J.G. - E as pessoas começaram a ver que a arte africana, que era uma coisa importante, e sei que agora, começa a haver bastantes pessoas aqui em Portugal, em Lisboa, que vão comprar, inclusivamente há na *Feira da Ladra*.

J.S. - Mas isto é tudo recente então? Quando o José de Guimarães começou... Até 2009, ainda não se falava muito, então em Portugal, mas em França e quê...

J.G. – Claro, França... Bom, e depois o grande salto, o grande *boom*, aparece com a inauguração do *Musée du quai Branly*. Aliás, já existia antes um bom museu em França, que era o *Musée Dapper*, que era de um privado. A mulher dele era senegalesa, e ele tinha dinheiro e não sei que mais, e inaugurou um bom museu, que fez exposições fabulosas em Paris. Eu frequentava isso tudo, portanto, estava sempre a par e via o que era bom e o que não era bom.

J.S. – *Expertise* visual, não é? O que é autêntico e o que não é...

J.G. – Exatamente. Há umas que a gente olha e cheira, outras não cheira... Isso começou bastante mais tarde. Nos anos noventa mais ou menos. E então, eu aí comprava de várias zonas de África. Havia peças que me interessavam, e por outro lado, eu só comprava peças que tivessem a ver com o meu projeto artístico também. Quer dizer, eu não comprava por atacado. Havia uma peça que aparecia e que me interessava, e outra que aparecia e tal, e não me interessava.

J.S. - Estou a perceber, o critério é esse, portanto, tem a ver com a sua obra, a sua inspiração e o seu percurso.

J.G. - Pois, exatamente. É por isso que o CIAJG, há muita gente, mesmo local, que não perceberam ainda o que é o CIAJG, mas o CIAJG é o núcleo de onde tem saído toda a minha obra artística, percebe? Quer dizer, tudo o que eu tenho produzido é para juntar ao que aquelas coleções trouxeram. Porque repare, eu tenho lá peças africanas, pré-colombianas e chinesas. Mas, por exemplo, as minhas coleções chinesas não têm nada a ver com a *Companhia das Índias*, nem com a dinastia *Ming*... são tudo coisas muito para trás, arcaicas, que tem a ver sempre com as origens.

J.S. - Ah OK. Então as outras também, têm a ver com as origens?

J.S. – Então, e as outras também tem a ver com as origens?

J.G. - Tem a ver com as origens. Mesmo a pré-colombiana tem a ver com as origens.

J.S. – Ou a africana...

J.G. - Todas as peças que estão lá são peças arqueológicas.

J.S. – Ah sim, são mais datadas do que estas (máscaras subsarianas da “Sala 3” do CIAJG), do século XX.

J.G. - Bom, quando perguntam, digo sempre século XX, digo assim ‘pelo menos século XX’, agora não... E de resto, quem for minimamente entendido não fica ofendido nem chocado, porque se nós formos ver o ‘quai Branly’, o *Musée du quai Branly*, a maior parte das peças de África têm lá a etiqueta “século XX” ... aquilo não engana, quer dizer. E repare, as peças africanas são todas normalmente em madeira, há uma pequena parte que são em

bronze, o Benim e tal, e outras em terracota, sobretudo da Nigéria, mas a grande parte delas são estatuetas de madeira e são usadas em cerimónias, e naquele intervalo entre rituais e tal, aquilo é abandonado ali no chão.

J.S. - Porque cumpriu a sua função, não é?

J.G. - Cumpriu a sua função, eles depois abandonam-nas e quando há novos rituais, ou as peças ainda estão razoáveis, eles normalmente pintam-nas outras vez. Ou então, pura e simplesmente fazem outras. Aí entra um problema, que é o problema da autenticidade, da genuinidade das peças. Porque dizem ‘Ah e tal, isso é tudo feito agora!’, não, o problema não é ser feito agora: é, se, embora tenham sido, algumas feitas agora, foram usadas ou não usadas.

J.S. - Certo, não é a antiguidade, é a função.

J.G. - Se foram usadas, do ponto de vista etnológico são boas. Se não foram usadas, então aquilo, é um boneco para turista ver e acabou.

J.S. - Arte turística, não é?

J.G. - Pois, a chamada arte de aeroporto.

J.S. - Autenticidade está ligada mais ao uso do que à própria antiguidade, mesmo que a antiguidade possa ser um comprovativo de valor de uso. Ok. Portanto, como o José de Guimarães vê o CIAJG.... Fui lá muitas vezes, mas já tinha essa noção de que aquelas peças estão lá não de paraquedas, mas para mostrar, como disse, a ligação, mostrar como a sua obra está ali também por causa daquelas peças?

J.G. - Quer dizer, há uma osmose, não é? Quer dizer, eu quando olho para uma peça africana, vou ver o que é que dali eu posso retirar para o meu percurso artístico. Mas digamos, eu só vou buscar coisas que realmente tenham a ver diretamente com o objeto criativo que eu produzo. Que eu não vou copiar, eu continuo a ser um ocidental, não passei a africano pelo fato de fazer o que faço.

J.S. – Certo. Antes de falar consigo, eu vinha com a literatura toda, e vinha muito com a ideia do primitivismo, mas estamos a falar de um contexto muito anterior, princípio do século XX... Mas o seu percurso é diferente. A minha questão é, antes de ir para África já conhecia as produções do Picasso, Matisse, aquela coisa africanista?

J.G. – Mal. Mal, porque repare, eu fui para África em (19)67, e só em 63, 64, é que fui pela primeira vez a Paris. E fui um bocado como turista para ver. Isto há uma linha lógica, o meu trabalho tem uma linha lógica. Eu estive em África. Em África, no fundo, a grande obra que eu fiz, se se pode chamar, foi o “Alfabeto Africano”, que eu produzi durante dois anos. E esse “Alfabeto Africano”, deu-me indiretamente um processo criativo. De resto, há uma entrevista do José Luís Porfírio, em que ele chama o “processo Guimarães”, e realmente eu comecei a criar alfabetos. Eu depois vim para cá, estive no México, saiu uma série mexicana, também uma quantidade enorme de obras. Depois na Ásia, interessei-me pela arte asiática arcaica, olhei para a escrita chinesa antiga; mas não parei e continuei a desenvolver coisas que, eu por exemplo estou neste momento a desenvolver, que é mais um novo alfabeto. Que foi inspirado nos desenhos da areia da Lunda. O que é que são os desenhos da areia? Os desenhos da areia, no fundo, como na Lunda também não há escrita, não há uma linguagem escrita, eles usam vários processos, as paredes pintadas e estes desenhos desenhados no chão.

J.S. - Efémeros?

J.G. - São desenhado e limpos. Eles desenharam na medida do que vão dizendo, é quase o registo das palavras. Só que eles não podem registar, porque às tantas já não têm espaço, e vão apagando. Ora, sobre isso, os desenhos da areia, não há muita informação, embora haja

um livro do Mário Fontinha, e aí, ele explica um pouco o que são esses desenhos da areia. São desenhos, autênticos desenhos abstratos, e no fundo, são fabricados por pontos, eles vão falando, põem um ponto, outro ponto, outro ponto, e depois fazem uma ligação entre pontos, e aquilo dá um objeto, dá um desenho.

J.S. – Certo. Codificado também? Como as tampas dos Ngoios, têm uma linguagem estabelecida, ou é na hora?

J.G. - Não. Não é o processo dos Ngoios ou coisa que se pareça, é completamente diferente. Mais espontâneo, e sobretudo é uma coisa mais sucinta e rápida. Eles fazem aquilo e apagam. 'Amanhã vai chover.', eles desenhavam o amanhã-vai-chover, porque não sei quê, apaga, porque...

J.S. - Isso ainda existe, essa manifestação, hoje em dia?

J.G. - Eu não sei se isso existe. Eu tenho estado a desenvolver uma série de desenhos e pinturas, inspirados agora neste novo alfabeto.

J.S. - Pois, ou seja, esta produção que é das mais atuais, tem aqui um bocadinho de tudo o que foi desenvolvendo da sua criação... Criou o alfabeto africano, mas foi sempre tendo iterações com novas...

J.G. - Sim, reformulando o alfabeto existente. Criando um outro alfabeto, até porque eu me expressei de forma diferente dos africanos, porque repare, o conceito de vida dos africanos é completamente diferente do meu, e eles têm mesmo um processo de comunicação que é paradigmático, é muito assertivo, é uma coisa que não... quer dizer, eu assisti a um julgamento a um adultério, e estava o marido e o outro, e estava o régulo a assistir, a presidir àquilo, e esse julgamento constou de uma grande conversa entre os dois, uma grande lengalenga, que eu não percebi porque... e ao fim de um largo tempo de discussão, eles, o

régulo disse: ‘pronto, tu voltas para a tua mulher, e o outro vai-te dar duas vacas e uma garrafa de cachaça.’

J.S. - (risos)

J.G. - E está o assunto resolvido.

J.S. - Justiça, não é?

J.G. - Pois, quer dizer. Portanto, é um conceito que aqui no Ocidente essas coisas não são possíveis.

J.S. - Eu vejo que além da experiência africana ter sido uma grande influência, vê-se que o José de Guimarães também tem respeito pela cultura africana e tem reconhecimento, estas coisas, do pragmatismo... não tem aquela atitude, nem tinha nada que ter, mas que já falamos, que também tem a ver com o contexto, uma postura mais arrogante, já falámos do Picasso etc.

J.G. - Até porque repare, só quem não viaja é que não percebe estas coisas. A arte africana não é uma arte decorativa, nem coisa que se pareça. Todos estes objetos que vê aqui, que alguns até são agressivos, expressivos e tal... não são para pôr em cima de uma mesinha qualquer, com efeito decorativo, não: estes objetos são objetos austeros, que são usados ainda hoje, nas reuniões das tribos e que estão presentes para dar, isto representam sempre os antepassados. E, portanto, eles são colocados no lugar de honra da reunião para inspirarem as pessoas, os régulos e tal, nas suas decisões. Isto é como nas igrejas, não são objetos decorativos, eu não vou a Nossa Senhora de Fátima, só pelo aspeto formal da santa, e, portanto, é por isso que a magia, as práticas mágico-religiosas, ou não sei que, estão muito ligadas à cultura africana.

J.S. - Mesmo na contemporaneidade, mesmo com o cristianismo e o islão, por exemplo o islão não aceita estas representações humanas.

J.G. – Para já, o cristianismo... Há mais islão que a religião católica e tal. Por exemplo, no Congo e tal, aquilo é quase tudo islâmico, e, portanto... a arte chinesa que eu coleciono, é uma arte, embora na zona mais arcaica, seja mais sóbria, mas é sempre decorativa. Mesmo os jades é para pendurar ao pescoço. É um símbolo de poder.

J.S. - Uma postura mais estética em relação aos objetos?

J.G. - Mesmo como símbolo de poder, por exemplo, esses vasos de bronze têm por vezes longos textos alusivos ao proprietário da peça, percebe?

J.S. – Portanto, em relação a estas peças, eu não gosto de fazer polarizações, mas nestas peças, sobretudo o que é extraordinário nelas, sem denegar o lado formal, é o conceito, não é, uma ‘arte conceptual antes do tempo’, ou uma arte conceptual nascida fora da Europa, em que a função e o uso que tiveram são a parte significativa da importância que elas têm. Acha que isso é aparente no dispositivo atual do CIAJG? Se isso passa, ou se é necessário que passe...

J.G. – Sabe, eu sempre desejo que os artistas e tal, e as exposições que se realizam lá, tenham sempre uma inspiração naquilo que os envolve, agora, é muito difícil, porque as dificuldades que nós temos lá no CIAJG são mais que muitas. E depois, há um desentendimento grande em relação ao que é o CIAJG. Há os que dizem: ‘Eh pá, isso não tem público, é preciso pôr aí uma equipa de futebol’, e não sei quê; outros que dizem que, ‘A gente não entende estas coisas...’; de maneira que é muito complicado que a ideia que eu tive, aliás, que foi muito conversada com o Nuno Faria, uns bons anos, dois a três anos antes de aquilo abrir, foi muito conversada, mas é muito difícil fazer entender.

Apêndice 2 Lista indicativa das máscaras da "Sala 3"

<u>País atual</u>	<u>exemplares</u>	<u>Independência</u>
Angola	1	70s
Burkina Faso	2	60s
Camarões	1	60s
Congo	14	60s
Costa do Marfim	6	60s
Gabão	2	60S
Mali	3	60s
Nigéria	9	60s
<u>Total</u>	<u>38</u>	

<u>Grupo</u>	<u>exemplares</u>	
Dan	2	
Grebo	2	
Beté	1	
Baulé	1	
Igbo	5	
Ioruba	3	
Mama	1	
Songyé	3	
Iaca	1	
Tetela	1	
Kuba	2	
Pende	1	
Salampaso	1	
Puno	2	
Bamileke	1	
Bambara	1	
Dogon	2	
Ambete	1	
Tchokwé	1	
S/D	5	3 (Congo); 2 (Burkina Faso)
<u>Total</u>	<u>38</u>	

Apêndice 3 Propostas de reformulação expositiva apresentadas ao CIAJG

A proposta de reformulação expositiva apresentada ao CIAJG (31 de julho de 2021) estrutura-se em três pontos: autorreflexividade institucional; auscultação para lá dos decisores e do nicho de atuação principal (a comunidade artística); e abertura programática e disciplinar. A partir dos princípios de disponibilidade de recursos, autonomia programática e vontade institucional, proponho um processo sistemático e contínuo, de colaboração com unidades de investigação que trabalham estes contextos, no sentido de uma otimização das abordagens às coleções permanentes do Centro, com o foco nas máscaras da “Sala 3”.

As propostas que seguem têm um alcance de concretização a médio-longo prazo, e devem ser encaradas como linhas de investigação e aplicação futuras nos ciclos expositivos do Centro, ciente das suas dificuldades, comuns a outras instituições culturais em Portugal. Sendo de natureza pragmática, implicam fundamentação numa investigação sólida, com recursos e estruturada. Privilegiando sempre uma abordagem transdisciplinar, afirma-se o contributo desejado da antropologia para o prosseguimento de colaborações interinstitucionais, com grande potencial de valorização dos acervos permanentes do CIAJG.

Apresento seis propostas de reformulação, no sentido de uma otimização do discurso museológico e expositivo em volta dos acervos do Centro. Numa janela temporal de concretização a dez anos, correspondente ao segundo contrato de comodato, são as seguintes:

1. **1) Abertura à participação a uma maior comunidade patrimonial;**
2. **2) Estudo das coleções permanentes, de acordo com o contrato do comodato estabelecido com José de Guimarães, e missão do CIAJG;**
3. **3) Trabalho de contextualização das máscaras e restantes coleções permanentes;**
4. **4) Digitalização e disponibilização em linha dos acervos do Centro;**
5. **5) Uma abordagem transdisciplinar aos acervos, acolhendo e expondo múltiplas interpretações destes objetos densos;**
6. **6) Inclusão e exploração nos ciclos expositivos, dos resultados das investigações, fundamentados e sistemáticos.**

Mais do que propor escolhas programáticas, pretendem-se apontar direções possíveis de otimização nas abordagens à coleção das máscaras da “Sala 3”. Propostas que podem ser expandidas posteriormente, para incluir as restantes coleções do CIAJG. Estas são resultado da reflexão do investigador, de visitas regulares ao Centro e participação nas atividades propostas, da literatura existente e, sobretudo, a partir das entrevistas a decisores e colaboradores.

1) Abertura à participação

Não sendo o foco deste trabalho, abordo a questão dos públicos no CIAJG, exclusivamente a partir das intenções e perspetivas dos decisores, fazendo a ponte com a literatura. São impressões de natureza qualitativa, na falta de estudos de público sistemáticos na instituição, até à data deste trabalho, mas que se espera serem feitos em breve.

O primeiro ponto da proposta de reformulação expositiva, implica assim a auscultação dos públicos e das comunidades envolventes, fundamental para uma inserção mais sensível no meio social envolvente. Constatou-se uma fraca participação e afluência de públicos no Centro, sem dúvida exacerbado pelo contexto pandémico que se vivia no momento da residência do investigador, mas que, a partir das informações obtidas junto dos colaboradores, se pode considerar uma situação sistémica. A frequência fica aquém de expectativas, fato reconhecido em 2018 por Nuno Faria (Marmeleira 2018), e há uma difícil inserção na comunidade vimaranense, acentuada por uma comunicação pouco direcionada. Facto que não é contestado pela direção, o CIAJG é um espaço relativamente recente e Ricardo Freitas confia-nos: *“Aqui a situação que se fala mais no CIAJG tem a ver com a questão do número, de públicos. Só que é assim, nós estamos a falar de um centro internacional, estamos a falar de arte contemporânea e isto não se faz de um dia para o outro.”* (Ricardo Freitas 18.06.2021)

Perceber o porquê da ausência de públicos e difícil inserção, implica um trabalho de identificação de comunidades patrimoniais e estabelecimento do diálogo com estas, tanto na origem das criações expostas, como no contexto da receção das mesmas, para perceber a dificuldade de criarem uma ligação com a instituição e que esta lhes pode, de alguma forma, dar algo. Um centro de arte contemporânea pode ser percecionado como ‘intimidante’ ou misterioso para uma parte significativa da população. Quando se

adiciona um processo de requalificação urbana controverso, sobretudo para a população de faixa etária mais elevada, como o foi a transformação do espaço do antigo mercado municipal, praça central de encontro social da cidade de Guimarães, para dar lugar à *Plataforma das Artes e Criatividade*, onde se insere o CIAJG com a sua arquitetura, que não foi, também ela, de aceitação unânime, mais difícil se torna: “*Sim, há um trauma, há pessoas que por exemplo, foram contra essa opção, ou seja da deslocalização do mercado, do novo local em que ia ser contruído o CIAJG. É daquelas coisas que não foi feito um estudo, uma sondagem, mas que nós sabemos, porque, há pessoas, obviamente mais velhas, se calhar estamos a falar aqui de, principalmente da geração de 50 para cima, com mais de 50 anos, em que sabemos que algumas que dizem, que por uma questão de princípio, se recusam a vir aqui, porque tiraram daqui o mercado, o mercado devia ser aqui. E isso é um trabalho que nós temos de fazer.*” (Ricardo Freitas, 18.06.2021)

Pensar um museu inclusivo implica acolher o princípio de multivocalidade. Da mesma forma que os objetos expostos não representam um todo homogéneo, imutável e harmonioso; também os públicos têm perceções e valores, que não podem ser resumidos a um tipo-potencial e ideal, para quem a programação é dirigida, sob pena de excluir todos os que nela não se sintam incluídos. Potencializando a exploração da multiplicidade que estes objetos densos permitem, propõe-se uma maior abertura institucional e programática a indivíduos e comunidades, locais e internacionais, para trabalharem com as coleções, trazendo novas camadas interpretativas e indo para lá das intervenções artísticas ou conceituais. Partindo da visão do produtor João Terras, “*Na missão do CIAJG, com a comunidade, quando digo a comunidade, digo a comunidade de Guimarães, e também a comunidade envolvente, artística, das cidades a nível nacional, ou seja, de uma comunidade primeiro próxima e depois numa mais distante.*” (João Terras, 10.05.2021).

Não se pretende com esta proposta, deslegitimar as intervenções dos artistas contemporâneos, situados na primeira linha de interpretação no programa do Centro e da sua vocação, até porque, como nos diz José de Guimarães: “*Eu sempre desejo que os artistas, e que as exposições, que se realizem lá (CIAJG), tenham sempre uma inspiração naquilo que os envolve. Agora, é muito difícil, porque as dificuldades que nós temos lá no CIAJG, são mais que muitas.*” (José de Guimarães, 17.06.2021). Considera-se, no

entanto, que abrir o espectro de interpretação dos acervos é uma mais-valia, que permitirá um novo estímulo e perspectivas diferentes, que beneficiam antes de tudo o público e o conhecimento sobre os acervos. Esta polifonia que se procura, implica conceber outras leituras destes objetos, que podem ir noutras direções que as propostas pela curadoria passada e atual. Como nos lembra Dibley, a partir de Tony Bennett: *“Dismantling this ‘monologic discourse dominated by the authoritative cultural voice of the museum’, Bennett argues, requires repositioning the curator, less as scholarly expert who disseminates erudite knowledge, more as cultural technician who facilitates inter-communal exchange (1995: 103–4).”* (Dibley 2005, 12). Convidar o público à discussão, é assim também, acolher o dissenso e o desconforto, mas que, no final, otimizam a interpretação das coleções e as expressões culturais abrangidas pelos acervos.

O conhecimento não é estático, mas aumenta em ciclos iterativos, e o princípio participatório como meio de reativar o museu e um pensamento ‘fora da caixa’ neste processo, tem sido extensamente discutido e implementado nas novas abordagens à museologia, que quebram de uma maneira ou outra com o modelo canónico de exposição. Entidades de referência como o *Rijksmuseum*, o *Smithsonian*, ou o *Metropolitan Museum of Art (Met)*, entre outras, têm a partir de um trabalho curatorial de excelência, promovido o museu como espaço democrático, de acesso popular, e desfruto múltiplo, em várias intensidades e modalidades. Estas estratégias programáticas e comunicativa têm em vista: *“(...)facilitar a integração das experiências dos visitantes – utilizando os seus próprios discursos e reflexões numa perspetiva construtivista (Deeth, 2012) - nos processos de tomada de decisão de modo a, também nesta ótica, contribuir para aproximar as instituições dos públicos (Wells et al., 2013), considerando que os visitantes se devem fazer ouvir no sentido de influenciar as políticas e a gestão dos museus (Kirchberg, 2007; Weil, 2007[2003]).”* (Neves 2020, 25-26)

Mais do que monumento ao ‘bom-gosto’, a arte tem o potencial de mudar a vida das pessoas, abrir horizontes, e fazer questionar o que nos rodeia e por extensão, influenciar o mundo de uma forma positiva. Como nos diz o produtor do CIAJG: *“Tornar o espaço do museu um espaço de frequência continuada, só será possível quando o tornares apetecível a esse nível. E isso poderá ser quando o tornares um espaço que tenha uma vivência ou algo cá dentro que possa fazer com que as pessoas venham com muita frequência.”* (João Terras, 10.05.2021).

A inserção do CIAJG na comunidade, e o seu aspeto relacional devem ser privilegiados. O que implica reconhecer públicos múltiplos (incluindo os potenciais), e deixar cair algumas pressuposições de quem é o frequentador ‘típico’ de centros culturais de arte contemporânea. Os públicos, sendo uma das principais preocupações dos equipamentos culturais em Portugal, refletem questões complexas como: a oferta cultural diversificada e ‘competitiva’ nos centros urbanos; uma ideia economicista da cultura, que influencia financiamento e investimento públicos; ou o uso de estatísticas de frequência como ‘barómetro’ de sucesso institucional e expositivo. A partir de estudos de públicos podem-se desmistificar ideias, por vezes pré-concebidas, sobre os usufrutuários dos espaços e perceções. Esta ferramenta valiosa permitirá auscultar, direccionar e comunicar de forma mais eficiente e abrangente, e por fim, melhor servir e informar. E, como nos diz Joana Almeida Ribeiro: *“(…) no caso particular do universo museológico, parece que é o estreitamento cognitivo às instituições e ao domínio da cultura material por estas representada que favorece a democratização da frequência.”* (Ribeiro 2012, 173). Recomenda-se vivamente a experimentação neste sentido, para não alienar uma parte maioritária da população.

2) Estudo das coleções permanentes

“O objetivo do José de Guimarães de fazer esta doação era que as peças fossem, de alguma forma, estudadas. (...) Ele gostaria que houvesse uma divulgação desse estudo da coleção dele. Senão, na ótica dele, elas não estão aqui a fazer nada. Se não houver um debruçar sobre o acervo, ele está aqui como um nado morto. Só exposto, mais nada.” (Inês Oliveira, 28.04.2021)

Destacadas pelo seu lado plástico, a forma tem sido privilegiada nas abordagens do CIAJG ao seu acervo permanente, em detrimento da densidade cultural que emana destes objetos. No entanto, o contrato de comodato que foi estabelecido entre José de Guimarães e o município de Guimarães em 2012, implica o estudo das coleções e a disponibilização dos resultados, tanto ao visitante do Centro como através de outros canais de divulgação. Uma das pedras basilares do comodato, a par com a preservação e divulgação, o estudo das coleções é, até agora, a vertente menos explorada. Ricardo Freitas diz-nos a propósito dessa emergência: *“Mas no fundo, temos essa responsabilidade das reservas, da preservação. As obras estão bem-acondicionadas, depois há questões que são ainda para ser trabalhadas, como por exemplo o estudo das obras, por exemplo, por um*

antropólogo, há uma série de trabalhos, e por isso é que as obras estão cá. E permite duas coisas. Permite, por exemplo também, que nós possamos utilizar as obras para as exposições permanentes.” (18.06.2021)

Considera-se que a origem não está de todo presente no dispositivo, o que é um contrassenso, já que, diz o colecionador em relação às peças: *“Impressionavam-me pela forma etc., mas ficava a parte importante, a significação, o contexto em que são produzidas, qual é a sua utilização etc. tudo isso ficou de fora nos primeiros tempos.”* (José de Guimarães, 02.07.2021). Mais do que a materialidade e o estatuto ‘artístico’ das máscaras, é o conteúdo e densidade destes objetos que legitimam primeiramente a coleção. Ignorar a complexidade destas, faz pouca justiça a esta cultura material, assim como à sua riqueza interpretativa. Como afirma Eglantina Monteiro: *“A prevalência de máscaras e objectos de crença na Coleção faz pensar que não é o aspecto formal da obra bem acabada que importa a José de Guimarães.”* (Monteiro 2012a, 57)

Uma experiência emocional, confortável, de deleite estético, mas pouco informada cientificamente, perde uma parte significativa da razão de estar destes objetos no espaço em que se encontram. Originalmente, como sabemos, e deve estar aparente aos visitantes, estes não foram concebidos como objetos museológicos, ou sequer artísticos. São objetos de ritual, de culto, de mediação e performance, extremamente densos em significados e sentidos, que se perdem no seu recém-adquirido estatuto, ficando reduzidos a um valor artístico subjetivo e de deleite sensorial. Já tendo sido estabelecida a sua importância na obra de José de Guimarães, no espírito do diálogo, pode-se reforçar esta dimensão e ir mais além, criando pontes com a origem.

Por outro lado, pensar como podem ser mostradas estas máscaras no século XXI, é vê-las, também, à luz dos debates recentes sobre a descolonização dos museus e do pensamento, as críticas ao modelo canónico de exposição museológico, a unilateralidade dos discursos, o etnocentrismo das categorias artísticas, ou os processos de reparação histórica. Estes não são conceitos órfãos, e implicam investigação aprofundada e fundamentada, para serem abordados seriamente. Considera-se desta forma, que uma abordagem experimental a estes objetos, na linha da orientação programática do centro, não deve excluir a disponibilização ao usufrutuário de informação cientificamente sustentada, no espaço da exposição. São novas camadas de análise, que dão conta da multiplicidade de sentidos destas máscaras. O olhar antropológico sobre estas peças, num

âmbito colaborativo, abre o campo a múltiplas interpretações e possibilidades nas abordagens à coleção das máscaras, e que pode se estender às outras coleções permanentes. A necessidade de investigação é assumida por Ricardo Freitas, que nos confessa:

“Nem tudo conseguimos fazer, está tudo relacionado com recursos, ou seja, com questão financeira. Eu adorava poder contratar a tempo inteiro, para a Oficina, dois antropólogos. Não tenho capacidade, ainda por cima é a tua questão, porque nós não temos, não há um apoio tampouco estatal. Ou seja, isto sai tudo do orçamento global da Oficina, onde pomos uma verba. Portanto, se está tudo feito, não. Mas eu olho para trás, e sinto que o caminho tem sido ascendente, e não ao contrário. Agora a questão das reservas, é claro, da preservação das obras e das coleções. Mas temos que avançar muito mais no estudo, neste momento é uma das nossas maiores preocupações.” (Ricardo Freitas, 18.06.2021)

Os vários públicos do Centro ficariam mais bem informados, com a introdução de factualidade sobre as peças expostas, devidamente apoiada numa investigação estruturada, presente nas publicações e na exposição destes objetos. Desta forma, dando conta da enorme complexidade e multiplicidade que possuem e aqui a antropologia pode ajudar a preencher lacunas interpretativas e de contextualização, em processos contínuos de produção de conhecimento sustentado. E espera-se, sair-se-á com uma imagem mais completa destes objetos, que não lhes retira em nada da sua importância plástica, de influência artística, ou impacto emotivo junto do visitante.

3) Contextualização das máscaras

A partir da minha análise ao Centro, considero que a atual linha de abordagem à coleção de máscaras ganharia em providenciar maior informação ao visitante, no espaço expositivo. Princípio que pode ser expandido, num segundo momento, às restantes coleções permanentes do CIAJG, a “Sala 3” tem uma flagrante carência de marcadores informativos, limitando-se a uma categorização genérica, díade etnia/país de origem, materiais constitutivos da peça e a que coleção pertence, sendo que todas as peças pertencem à “Coleção José de Guimarães”. Estas informações não vão para além, como vimos, das que vieram com as peças, do atelier do artista. O CIAJG, na sua lógica expositiva e concetual, privilegia uma experiência estética e emotiva e, na sala das

máscaras, mas também nas salas 2 e 7, as obras são expostas de forma a permitir aos visitantes a apreensão da arte, independentemente da sua explicação etnologicamente informada. No entanto, recusa-se a ideia de que não são necessários conhecimentos prévios para reconhecer o que se vê nas salas das coleções permanentes do CIAJG. Gail Dexter Lord, incontornável referência no campo da museologia, foi recentemente consultora do *Bihar Museum*, inaugurado no estado indiano com o mesmo nome. A propósito deste evento, tece em entrevista, algumas considerações sobre o que pode ser um centro de arte contemporânea no século XXI:

*“Art galleries and art museums used to be proponents of the curious idea that “art speaks for itself” and as a result, art museums were more like sacred spaces of silent contemplation. Information about the work was limited and mainly on a discrete label or in a hand-held programme. Starting about 40 years ago, when coincidentally we formed Lord Cultural Resources on the principle that “museums are for people”—the research was clear: **Art only “spoke” to people with the requisite education or who went on a guided tour.** (Gail em entrevista a Bhura 2021, minha ênfase)*

Etéreas, na sala que já não se chama “Magias”, mas ainda ligada ao pensamento de Nuno Faria, e que, como nos diz João Terras, que presenciou a transição curatorial e programática: *“Da mesma forma que, embora haja narrativas e conceitos que estão a ser abordados de forma se calhar diferente, as linhas ainda são próximas.”* (10.05.2021). A descoberta dos sentidos antropológicos das máscaras expostas no CIAJG, é dificultada pela escassez de informação. Importa perceber, se o modo de perceção estético, premissa da arte ‘pura’, é suficiente para apreender estas obras como autocontidas, ou se se adota um princípio transdisciplinar. Ramon Sarró dá-nos, porventura, a melhor resposta:

“Ces deux excès ne font que creuser le fossé. La nature artistique des objets peut être accentuée, mais en même temps il conviendrait de fournir de nombreuses informations détaillées sur le context et sur l’ethnie qui en est à l’origine. Ce n’est qu’ainsi que nous nous rapprocherons de l’art africain, au lieu de nous en éloigner.” (Sarró 2019, 26)

Servindo o propósito de demonstrar a influência das viagens e do contato na produção artística de José de Guimarães, numa homenagem estética, assim como de mostrar ao público a sua coleção, que dificilmente se insere numa tradição patrimonial local e que

assim é de difícil apreensão no estado atual; falta integração a estas máscaras, e, sobretudo, contextualização. Identifiquei alguma abertura da curadoria a esse respeito, mas com alguma reticência: *“Agora do ponto de vista da curadoria, é difícil dotar naquela sala, cada peça com informação muito extensa, porque isso vai chocar com a experiência da sala como objeto estético.”* (Marta Mestre, 02.06.2021). O CIAJG não é um museu etnográfico, bem sabemos, mas recorro a Nuno Porto, no reconhecimento das abordagens múltiplas que artefactos deste tipo permitem, no sentido de: *“(…) conciliar a mostra do trabalho de investigação plástica, com a valorização do saber endógeno necessário à produção de objectos de uso comum.”* (Porto 2008, 97). Este é a meu ver, o melhor modelo de otimização expositiva da “Sala 3” do CIAJG. A inclusão de mais informação no dispositivo, sustentada numa investigação sóbria e estruturada, não só é desejada, como se considera que não constitui um entrave à apreciação por um público artisticamente sensível e motivado, nem uma afronta ao equilíbrio estético da sala, mas sendo mais uma camada de compreensão e de fascínio.

Questionar a autonomia plástica destas obras não significa ainda, abdicar das pontes artísticas que têm sido feitas com a obra do artista e outros artistas contemporâneos, mas num horizonte que vá além do impacto estético, e sem negar este, que aborde também as dimensões históricas e sociais destes objetos. Como dizia Eglantina Monteiro, antropóloga e consultora do CIAJG, nos anos fundadores: *“Mas falar sobre o objeto, como é manipulado, como vive, como é produzido, quais são os contextos, etc., isto é que o torna um objeto signifiicante e denso. Portanto, a biografia de um objeto é absolutamente determinante.”* (Monteiro 2013, 147, minha ênfase). Mais do que ver estas máscaras como manifestações de um passado, ou fora da história, podemos vê-las como complexas e plenas de possibilidades e implicações no presente. Porque elas têm uma história, que é preciso contextualizar, já que esta não acontece num vazio.

O CIAJG encontra-se num processo de maturidade institucional, em que se faz uma análise retrospectiva do que foi feito, do que se queria fazer, e, mais importante, da direcção a tomar na abordagem a estes objetos. No sentido de propiciar uma interpretação mais completa ao visitante, finalizo com uma ‘provocação’ de Sarró: *“Pourquoi ne pas réunir les deux points de vue?”* (Sarró 2019, 24)

4) Digitalização e disponibilização em linha dos acervos do Centro

A partir do trabalho de Luana Machado Xavier (2019), no âmbito da sua formação em museologia, que versou sobre as coleções do CIAJG; afirma-se a necessidade da construção de um catálogo online, do tratamento digital e do acesso aos acervos, com vista à sua acessibilidade alargada, numa plataforma digital. Indo além do espaço físico do museu, a necessidade de uma presença visível e intuitiva no espaço digital é, atualmente, um princípio inegável para qualquer instituição, e um campo de possibilidades tremendo, que importa explorar e capitalizar.

Os canais digitais possibilitam não só, uma oportunidade única de estabelecer o contato com o contexto de origem, na produção de conhecimento e de representação, mas também de encontrar um fórum de experimentar cultura (Xavier 2019). Forma de preservar memória e de divulgar a investigação, é uma ferramenta de trabalho de valor inestimável para quem estuda estes assuntos, ou se interessa por eles. Servindo ainda como convite a visitar o Centro, porque nada, apesar da sofisticação tecnológica, substitui o contato direto com as coleções presentes nas salas do CIAJG.

5) Uma abordagem transdisciplinar

“Assente no notável conjunto de objetos que constitui o seu espólio – as coleções de José de Guimarães – a programação do CIAJG será ampla, plural e transversal.”
(Faria 2013, 370)

Na reformulação expositiva da coleção de máscaras, o contributo da antropologia deve, não só ser considerado, mas ter visibilidade e estar incluído no dispositivo museográfico de forma legível e acessível ao usufrutuário. Como nos diz Nélia Dias, numa reflexão sobre fronteiras disciplinares e categorias de arte:

“Seule une étude anthropologique pourrait éclairer le sens et le rôle de ces objets au sein des cultures qui l’ont produit. En l’absence d’une connaissance de ce que veulent dire ces objets ou d’une compréhension de la culture dont ils viennent, ces objets ne pouvaient qu’être réduits à des formes vides.” (Dias 2007, 5)

Na exposição de cultura exógena, há um risco real de se adotar uma abordagem redutora em relação aos objetos e expressões culturais originais. Há um dever de proporcionar ao visitante o máximo de informação que a investigação proporciona, e abdicar disso, em prole de um discurso programático e curatorial seria, a meu ver, uma

política desatualizada, e que não abrange a complexidade nem faz pontes com os contextos de origem, nem com os de receção. A antropologia, como disciplina sensível à diversidade cultural, pode aqui dar o seu contributo.

Que ficam as pessoas a saber acerca das máscaras e dos contextos culturais de que são originárias, no término de uma visita ao CIAJG?

Marta Silva, veterana a acompanhar e apresentar as coleções do CIAJG, diz-me:

“Sentimos que temos muito pouca informação sobre as máscaras.” (Marta Silva, 17.06.2021)

Não querendo propor narrativas únicas em volta dos acervos, não devemos subestimar o poder dos pressupostos culturais, que determinam em grande parte a perceção da realidade. Saber para onde olhar, e apreender o que se vê, é uma aprendizagem. Cientes desta pluralidade de perceções, afirma-se a necessidade de trazer para o espaço expositivo, a multiplicidade de sentidos e de potencialidades que estes objetos oferecem. Como nos diz Mary N. Roberts, curadora de arte Africana do *Los Angeles County Museum of Art*: *“In addition to cultivating an appreciation for culturally specific notions of vision such as these, the exhibition asks if the action of seeing is really about what we see, or rather what we could see, might see, and what we cannot physically see but can only imagine in the mind’s eye.”* (Roberts 2017, 62)

O processo de musealização de um objeto não tem necessariamente de preconizar um modelo único de interpretação, e o mais importante é, e como preconiza o influente historiador e curador de arte, Jean-Hubert Martin, trazer a maior diversidade de interpretações e variedade de oferta ao público, para que este, em função do seu capital cultural e escolar, possa sair de uma experiência cultural, com novos horizontes e interrogações. A arte podendo ser apresentadas de outra forma (Bawin 2016, 102), arranjar os objetos de uma forma nova e inesperada inscreve neles novos sentidos, e desperta novas perspetivas.

