



Eduardo José Gonçalves Tomé

MUSEOLOGIA COLABORATIVA

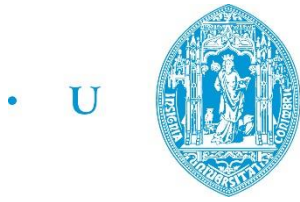
O Museu de Antropologia da Universidade da Colômbia Britânica

Tese de Mestrado em Antropologia Social e Cultural

2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA



• U • C •

FCTUC FACULDADE DE CIÊNCIAS
E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Eduardo José Gonçalves Tomé

MUSEOLOGIA COLABORATIVA

O Museu de Antropologia da Universidade da Colômbia Britânica

Dissertação de Mestrado em Antropologia Social e Cultural, apresentada ao Departamento de Ciências da Vida, da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Anthony Alan Shelton e do Professor Doutor Fernando Florêncio.

Julho de 2016



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Abstract

The present dissertation has its focus on the museology developed in the Museum of Anthropology at the University of British Columbia (MOA). Specifically, the curatorial and museological work concerning Canadian First Nations cultural heritage and artistic traditions.

Nowadays, First Nations descendants and native communities' members are actively engaged in their own cultural and artistic representation in the museums, collaborating frequently with museological agents. The central question of this dissertation intend to provide a better understanding of what constitutes collaborative museology as it is practiced in MOA? What are the theoretical foundations and practical methods employed by collaborative museology, and is it compatible with a critical and reflexive museology?

This dissertation take a collaborative approach by allowing a central role to MOA's curators to self-represent their work through the opinions expressed in the interviews.

This academic exercise resulted on the establishment of some general premises used in the collaborative museological work at MOA, like mutual respect, constructive discussion and decision share. The curatorial experience and social relations, derived from previous collaborations, assume a major role on the elaboration of these exhibitions. Through the development of social interactions between native communities' members and curators, exhibitions will be the final product of many discussions and negotiations in a dialogical relationship. However, the same ideals and values present since the beginning of collaborations will later undermine the little critical museology produced around these exhibitions.

Keywords: First Nations, Museum of Anthropology (MOA), collaboration, exhibit, critical museology.

Resumo

A presente dissertação tem o seu foco na museologia desenvolvida no Museu de Antropologia na Universidade da Colômbia Britânica (MOA). Especificamente, o trabalho museológico curadorial em torno das heranças culturais e tradições artísticas das Primeiras Nações Canadianas.

Atualmente, os descendentes das Primeiras Nações e membros das comunidades nativas estão envolvidos ativamente na sua representação cultural e artística nos museus, colaborando frequentemente com os agentes museológicos. A pergunta central desta dissertação tenciona fornecer um melhor entendimento do que constitui a museologia colaborativa, como esta é praticada no MOA? Quais as fundações teóricas e métodos práticos empregues pela museologia colaborativa, e se esta é compatível com uma museologia crítica e reflexiva?

Esta dissertação toma uma abordagem colaborativa por permitir um papel central aos curadores do MOA de autorrepresentarem o seu trabalho, através das suas opiniões expressas nas entrevistas.

Este exercício académico resultou no estabelecimento de algumas premissas gerais usadas nos trabalhos museológicos colaborativos levados a cabo no MOA, como o respeito mútuo, a discussão construtiva e a partilha de decisões. A experiência curadorial e relações sociais, decorrentes de colaborações anteriores, vão assumir um papel preponderante na elaboração destas exposições. Através do desenvolvimento das interações sociais, entre elementos das comunidades nativas e curadores, as exposições serão um produto final de muitas discussões e negociações numa relação dialógica. Contudo, os mesmos ideais e valores que estão presentes desde o início das colaborações vão mais tarde minar a pouca museologia crítica produzida em torno destas exposições.

Palavras-chave: Primeiras Nações, Museu de Antropologia (MOA), colaboração, exposição, museologia crítica.

Índice

Lista de Ilustrações	vii
Agradecimentos	ix
Dedicatória	x
Capítulo I – Introdução	1
Capítulo II – Metodologia	7
Capítulo III – Contextualização do MOA	10
Capítulo IV – <i>Culture Wars: A contestação aos museus</i>	20
IV.I – <i>Into the Heart of Africa</i>	23
IV.II – <i>The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First Nations</i>	27
Capítulo V – <i>Task Force Report on Museums and First Nations</i>	40
Capítulo VI – A Museologia Colaborativa no MOA	44
VI.I – <i>Written in the Earth e From Under the Delta</i>	44
VI.II – <i>To Wash Away the Tears</i>	50
VI.III – A Prática Colaborativa no MOA	54
VI.III.I – A Partilha de Autoridade Curatorial	59
VI.III.II – A Museologia Crítica no contexto colaborativo	63
Capítulo VII – <i>The Renewal Project: A Partnership of Peoples</i>	67
VII.I – <i>The Multiversity Galleries</i>	68
VII.II – <i>The Reciprocal Research Network</i>	71
Capítulo VIII – Conclusões	75
Bibliografia	80
<i>Websites</i>	89
Anexos – Guião de Entrevistas	90
Anexos – Entrevistas	92

Lista de Ilustrações

Figura 1 – O Museu de Antropologia da Universidade da Colômbia Britânica	Capa
Figura 1 – O Museu de Antropologia da Universidade da Colômbia Britânica	1
Figura 2 – Bill Reid “ <i>The Raven and the First Men</i> ”	13
Figura 3 – Mapa das Primeiras Nações da Colômbia Britânica	16
Figura 4 – Capa do catálogo da exibição <i>Into the Heart of Africa</i> .	23
Figura 5 – “Encontro de Lorde Beresford com um Zulu” <i>The Illustrated London News</i> , 6 de Setembro de 1879	24
Figura 6 – Logótipo da exibição <i>The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First Nations</i>	28
Figura 7 – Partes da exibição <i>The Spirit Sings. Northern Woodlands</i> (cima) e <i>Northwest Coast</i> (baixo)	29
Figura 8 – A exibição <i>To Wash Away the Tears</i>	51
Figura 9 – Representação do <i>Visible Storage</i>	60
Figura 10 – Galerias do Multiverso do MOA	70

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais pelo apoio. Apesar das limitações, foi o que me permitiu começar a percorrer este caminho.

A Márcia Ventura, por me ter acompanhado neste percurso longo e penoso que agora chega ao fim. Por ter estado presente nos momentos mais difíceis, o meu muito obrigado.

Prezo a preciosa ajuda do meu orientador, Dr. Anthony Shelton, pois, sem o seu contributo, esta tese não teria sido possível. Foi fundamental em me mostrar novas perspetivas e a complementar a minha formação académica. Não foram muitos os momentos, mas os poucos instantes que tivemos foram bastante enriquecedores e brutalmente encorajadores.

Ao meu orientador, Dr. Fernando Florêncio, pelas conversas, pela pressão, incentivo e boa dose de realidade. Foi importante no meu percurso académico, e principalmente na minha preparação para o papel de investigador.

A todas as pessoas que tive o prazer de conhecer em Vancouver em 2007, em particular a Jim Hart, Martha Black, Charlotte Townsend-Gault, Ann Stevenson, Sarah Carr-Locke, Darrin Morrison, Moya Waters, David Cunningham, Gillian Stokvis-Hauer, Alyssa Stokvis-Hauer, e especialmente, a Nicky Levell, Anthony Shelton e toda a sua família pela receção calorosa e ajuda. Aos curadores do MOA, Jennifer Kramer, Bill McLennan, Karen Duffek, e Pam Brown, que viriam a colaborar diretamente nesta dissertação, muito obrigado.

Ao professor Nuno Porto, pelas matérias museológicas lecionadas e pelo impulso dado a este projeto.

Um agradecimento particular a Rolando Melo, colega com quem privei bastante durante este percurso, e cujas longas conversas (em Fermentelos e não só) me mostraram novos horizontes.

E ainda a todos os professores e colegas da academia com quem tive o privilégio de aprender, discutir e conviver.

Dedicado à minha família e a Márcia Ventura

Esta tese foi redigida ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor pela promulgação do Decreto-lei 6.583/2008, de 29 de Setembro. O autor optou por não traduzir as citações originais. As traduções são responsabilidade do autor.

I – Introdução

“The University of British Columbia Museum of Anthropology is itself a famous artifact” (Clifford, 1991: 212).



Fig.1: O Museu de Antropologia da Universidade da Colômbia Britânica, em Vancouver.

O presente trabalho acadêmico tem como objeto de estudo o trabalho curadorial colaborativo desenvolvido no Museu de Antropologia da Universidade da Colômbia Britânica¹, em Vancouver, no Canadá. Em particular, toda a museologia produzida em torno da herança cultural nativa e expressões artísticas das Primeiras Nações Canadianas²; que desigmo de “museologia colaborativa”. Esta museologia apresenta contornos específicos, pois é baseada na colaboração do museu com as comunidades nativas, sendo que, esta relação cooperativa na construção das exibições diverge claramente dos modelos

¹ Ou MOA, sigla pela qual é normalmente referido.

² Ou somente Primeiras Nações. Primeiros Povos, Povos Indígenas e Povos Aborígenes são igualmente designações adotadas e defendidas pelas comunidades de ascendência nativa do Canadá.

museológicos tradicionais. Assim, esta dissertação visa entender o panorama exibicional do MOA, quando se trata de narrativas exibicionais relacionadas com as Primeiras Nações Canadianas.

Quais as premissas que sustentam esta colaboração? Qual a estrutura e metodologias desta museologia? Existe um processo curadorial definido? Nesse âmbito, esta dissertação fará incidir a sua análise nas influências contextuais históricas, geográficas e sociais do MOA, e também nas posições dos seus curadores em relação ao processo colaborativo. Procurará enquadrar e posicionar o MOA no significativo desenvolvimento museológico canadiano nas últimas três décadas. Visa ainda problematizar a crítica museológica nesse contexto colaborativo, e analisar o projeto de expansão e reformulação do museu, *The Renewal Project: A Partnership of Peoples*, como expressão do trabalho colaborativo.

Os museus, como a antropologia, estavam a passar por uma crise de representação durante os anos 80. Inúmeras questões foram levantadas sobre a legitimidade das exposições convencionais, autoridade representativa, grupos sociais marginalizados, entre outras.³ Sharon Macdonald (1997) argumenta que, neste contexto, o museu funciona como um “espelho”. Através deste, é possível visualizar os reflexos dos domínios sociais que o envolvem, suas mudanças e transformações.

“Contrary to the widespread expectations, the North American Indian is not disappearing. The Indian population has steadily increased since the early part of this century and Indian cultural distinctiveness persists ... it is a worldwide phenomenon. A Fourth World of native peoples with a growing common consciousness is working towards similar objectives” (Ames, 1987: 14).

A afirmação anterior expressava a crescente diversidade cultural das cidades canadianas, que, em conjunto com o aumento das populações das comunidades nativas, levou a que os museus se tornassem alvos de interesse por parte destes grupos minoritários.

³ As conferências, “*Museums 2000: Politics, people, professionals and profit*”, no British Museum em 1989, e “*Poetics and Politics of Representation*”, no Smithsonian em 1988, são exemplos onde estas temáticas foram discutidas.

Os bens culturais indígenas são possuídos por famílias nativas específicas e passadas de geração em geração, sendo que, a estas famílias também estão associados territórios específicos. Na Colômbia Britânica não existe nenhuma resolução sobre as reivindicações nativas pela propriedade dessas terras⁴, e assim, os artefactos tornam-se expressões das relações entre os direitos de propriedade e de território. Neste contexto, os problemas de representação são também um problema de controlo dos territórios, resultando que a representação e propriedade se constituam como conceitos indissociáveis. Os museus, como agentes de representação, detêm nas suas coleções objetos relacionados com os antepassados destes grupos aborígenes. As comunidades nativas mantêm uma forte ligação à sua herança cultural e, na sua luta pelos direitos de propriedade, começaram a seguir atentamente e a questionar as representações e narrativas exibicionais em torno destes artefactos. Discursos sobre os direitos de autorrepresentação começaram a ganhar mais expressão nos meandros museológicos, levando ao aumento das tensões sociais. Paralelamente a isto, crescia o número de imigrantes no Canadá, levando à adoção de novas políticas mais multiculturalistas.

“In Canada, new multicultural policies began to be articulated in the 1970s in response to the large numbers of immigrants from non-European countries that began entering Canada after World War II. The pluralist ethics and political policies that resulted also increased support for First Nations rights by encouraging a shift toward acceptance of diversity” (Phillips, 2003: 155).

As relações entre os museus canadianos e os grupos sociais minoritários começaram a mudar em finais dos anos 80 (Hendry, 2005), tornando-se até problemáticas pela apresentação de algumas exposições. Esta dissertação irá analisar duas exposições emblemáticas da museologia canadiana – *The Spirit Sings* (1988) e *Into the Heart of Africa* (1989) – como exemplos das relações conturbadas entre museus e grupos sociais (Trigger, 1988; Schildrout, 1991). Estas exposições causaram imensa polémica e tiveram muita

⁴ Os Nisga'a, no norte da Colômbia Britânica (consultar a figura 3), são a única exceção. O seu processo de reivindicação e reconhecimento do seu território foi iniciado em 1887, e demorou 113 anos a estar concluído, terminando em 2000. Actualmente, o seu território é reconhecido, e os Nisga'a têm autonomia para controlarem e gerirem os recursos naturais, e administrar alguns serviços como a educação, saúde ou serviços sociais.

cobertura mediática pois, em virtude das acusações e protestos por parte de fações da sociedade, uma instituição pública estava a ser alvo de injúrias.

Para responder a estes problemas, a Associação dos Museus Canadianos (CMA) e a Assembleia das Primeiras Nações (AFN) juntaram-se em 1990, para formar um grupo de trabalho que iria refletir sobre as relações entre ambas as instituições, e tentar estabelecer algumas premissas a aplicar nos projetos conjuntos envolvendo a herança cultural nativa. Estas conversações resultaram no *Task Force Report on Museums and First Nations*⁵, apresentado em 1992, um documento que continha algumas recomendações para futuras parcerias entre estes agentes. Estas recomendações baseavam-se no princípio da colaboração e cooperação na defesa dos interesses dos museus e Primeiras Nações em relação à cultura material nativa. Michael Ames, diretor do MOA, e Ann Stevenson, pertencente ao *staff* do MOA, estiveram presentes nas conversações do *Task Force Report*. Ames defendia que existem, pelo menos, dois públicos que os museus devem servir: aqueles que são o seu principal suporte financeiro, os contribuintes; e aqueles cujas histórias e culturas estão representadas nas coleções, as populações de origem dos objetos. Aliás, o MOA já tinha alguma tradição de colaborações passadas com comunidades e artistas nativos, em virtude do contexto onde se encontra e pelas filosofias museológicas seguidas pelos seus diretores. Após a divulgação do *Task Force Report*, o MOA já se encontrava a planear duas exposições arqueológicas – *Written in the Earth* (1996) e *From Under the Delta* (1996) – que pretendiam implementar os princípios cooperativos deste relatório.

Existiram elogios e críticas negativas a estas exposições sobre o seu formato, organização e apresentação (Holm e Pokotylo, 1997; Ames, 2000), tendo como pano de fundo o seu cariz arqueológico. Estas exposições eram bem diferentes das exposições arqueológicas convencionais, provocando choque e desagrado em alguns profissionais defensores da museologia arqueológica tradicional. Houve ainda quem tivesse ficado surpreendido e agradado com as exposições, elogiando a sua quebra com o formato tradicional. Os curadores responsáveis justificaram que, se o objetivo é desenvolver as parcerias dos museus, arqueólogos e Primeiras Nações como intervenientes iguais, então os profissionais museológicos têm que reavaliar o seu papel de únicos especialistas com autoridade curatorial na interpretação e organização das coleções. Todos os parceiros terão que se envolver na revisão das políticas através de diálogos constantes.

⁵ Normalmente mencionado como *Task Force Report* na bibliografia.

O MOA continua a fazer colaborações com as comunidades nativas no presente. Existem benefícios comuns que advêm destas colaborações, como a troca de conhecimentos ou proveitos económicos. Normalmente, as exposições que são mais apelativas para o público, e portanto, mais lucrativas e prestigiadas para o museu, são aquelas que envolvem as comunidades nativas (Phillips, 2011). Por seu lado, as Primeiras Nações, ao estarem envolvidas nesses projetos terão acesso a mais-valias económicas e a cuidarem da imagem e representação da sua cultura.

No trabalho colaborativo, museus e comunidades nativas têm que estar de acordo em todas as etapas do processo e o diálogo até ao consenso nem sempre é fácil. A partilha de autoridade curatorial entre os agentes é uma das recomendações herdada do *Task Force Report* que mais influencia o rumo das colaborações. Esta “democratização do poder”, nem sempre é pacífica.

Existem ainda outros problemas que se manifestam nos processos exibicionais. Estes têm origem nas filosofias representativas seguidas pelos museus. Existem sempre conflitos, entre abordagens filosóficas críticas e o comprometimento político para com as Primeiras Nações. As comunidades indígenas podem trazer para as colaborações referências históricas e epistemológicas divergentes das noções ocidentais dos profissionais museológicos, tornando o processo colaborativo mais moroso e difícil. Todas estas problemáticas vão criar colisões entre museus e comunidades nativas, relativamente às suas visões culturais e agendas políticas, sendo mediadas pela negociação e diálogo até um entendimento.

Desde a sua formação, em 1947, que o MOA vem efetuando colaborações com agentes externos. Harry Hawthorn⁶, pouco depois de assumir a direção do museu, realizou uma conferência no MOA sobre o estado da arte nativa na Colômbia Britânica. Nesta ocasião, Hawthorn solicitou às Primeiras Nações que comparecessem e se representassem a si próprias. A sua esposa, Audrey Hawthorn⁷ fez inúmeras viagens pela província para aferir das condições de vida e do estado da produção artística das comunidades nativas. Angariou fundos para o museu, encomendando peças de arte a várias Primeiras Nações, com o objetivo de revitalizar a arte nativa da Costa Noroeste. Estas e outras políticas colaborativas continuaram a imperar nas filosofias dos diretores que se seguiram.

⁶ Académico Neozelandês. Foi professor de Antropologia na UBC e o primeiro director do MOA.

⁷ Curadora honorária do MOA.

Toda a experiência colaborativa do MOA com as Primeiras Nações impulsionou as suas relações muito para além do domínio exibicional. Recentemente, ficou concluído o *The Renewal Project: A Partnership of Peoples*. Um projeto multimilionário (cerca de 58 milhões de dólares), iniciado pela diretora Ruth Phillips, em 2001, e finalizado pelo atual diretor Anthony Shelton, em 2010, que visava a reestruturação e expansão do espaço físico do museu. Foram contruídas novas galerias, laboratórios e espaços para pesquisa académica e colaborações com agentes externos, entre outras estruturas. Incluídas neste projeto estão as Galerias da Multiversidade, um espaço composto por objetos de culturas do mundo e promotor de discussão crítica intercultural, num contexto de assunção da multiplicidade de conhecimentos das diferentes sociedades do planeta. Deste projeto faz também parte o *Reciprocal Research Network* (RRN). Esta plataforma interativa digital foi criada pelo MOA em parceria com três comunidades nativas – U'mista Cultural Centre, Sto:lo Nation e Musqueam Indian Band – e contém uma base de dados relativos a todos os artefactos (digitalizados) presentes nas coleções do MOA e de outras instituições culturais e museológicas, que mais tarde aderiram à rede. Representa um novo passo na inclusão das tecnologias de informação no contexto colaborativo, criando uma rede virtual de relações entre os diferentes intervenientes, permitindo a colaboração de parceiros pouco prováveis no passado. Também vem possibilitar novos tipos de projetos, recorrendo a várias técnicas alternativas.

II – Metodologia

Os métodos empregues neste trabalho centram-se na pesquisa bibliográfica e em entrevistas com elementos específicos do *staff* do MOA, os curadores.

Estive em Vancouver dois meses, Maio e Junho de 2007, já com a finalidade de estabelecer algumas bases para esta dissertação. Durante esse período pude visitar o Museu de Antropologia da Universidade da Colômbia Britânica, observar as suas coleções e exposições (permanentes e temporárias), contactar com o seu diretor e os seus profissionais, ter conversas informais e entrevistas com os curadores, e usufruir da riquíssima biblioteca e arquivos do museu.

Para além do MOA, visitei o Royal British Columbia Museum (RBCM), situado em Victoria, capital da Colômbia Britânica. Aqui, conversei com Martha Black, curadora de etnografia, acerca das temáticas colaborativas, e observei as exposições presentes no RBCM.

Efetuei duas visitas ao West Vancouver Museum, um pequeno museu local localizado em território tradicional *Salish*⁸, onde conversei com o seu curador Darrin Morrison, e ainda visitei o Vancouver Museum, no centro da cidade.

Conheci e mantive algumas conversas informais com James (Jim) Hart, um artista nativo e chefe hereditário⁹ Haida, sobre a arte nativa Haida e sua representação nos museus.

Por fim, dizer que tive oportunidade de visitar a Reserva Musqueam¹⁰, localizada próxima do MOA, onde conversei com Leona Sparrow, uma ativista Musqueam e colaboradora frequente com este museu.

Em relação à escolha do local de pesquisa, escolhi o MOA, por se tratar de um grande museu canadiano, situado na Costa Noroeste, e ser representativo (Burgess, 1997:63) das práticas museológicas entre museus e as Primeiras Nações canadianas. Efetivamente, esta dissertação centra-se num só local, o MOA. “Cinco critérios podem ser identificados na seleção do local de pesquisa” Burgess (1997: 65). Teoricamente, o MOA preenchia todos os critérios (a simplicidade, a acessibilidade, a não intrusão, a permissividade, e a participação). Permitiram acesso total ao museu e suas atividades, e sendo os curadores o principal alvo desta investigação, dificilmente o investigador pode ser visto como intruso. Porém, depois

⁸ Um dos grupos nativos da área metropolitana de Vancouver. Consultar mapa da figura 2.

⁹ *Tidansuu* em linguagem nativa.

¹⁰ Comunidade nativa mais próxima do MOA (ver mapa da figura 2), e cujo território tradicional incluía toda a UBC.

de analisar alguns exemplos, pode-se concluir que uma participação externa nas reuniões e discussões, entre o *staff* e os membros das comunidades nativas, podia ser impossível. A construção destas exposições são muito restritas ao público, e apesar do impedimento não surgir do lado dos curadores, os elementos representativos das Primeiras Nações não acedem à presença de outros. Também, estes processos expositivos arrastam-se por muitas semanas, meses e por vezes anos. Dado o tempo e disponibilidade financeira, centrei toda a discussão, não entre comunidades nativas e curadores, mas sim apenas na visão unilateral dos profissionais do MOA. Burgess (1997) diz-nos que é raro o investigador conseguir preencher todos os critérios mencionados acima, e por todas as limitações já apresentadas, constatei não ser possível fazer observação participante (nem não participante) da construção de uma exposição, e decidi centrar a investigação nas entrevistas aos curadores.

Este trabalho de investigação é muito documental, recorrendo aos registos museológicos do MOA sobre as suas exposições e colaborações; bem como a bibliografia teórica que seja considerada pertinente para o tema. A primeira é parte importante da metodologia usada, muito graças à extensa bibliografia sobre as atividades do MOA. Na biblioteca do museu pode-se encontrar, virtualmente, todas as publicações dos elementos pertencentes ao seu *staff*. Com efeito, importa destacar as referências bibliográficas dos seus diretores, um aspeto vital para entendermos a própria instituição, dada a suposta influência das suas filosofias no modo de operar do museu. A biblioteca do MOA revelou-se uma fonte fulcral para esta dissertação, visto que, para além do referido acima, possui uma bibliografia notável sobre museologia.

Já em 2007 havia constatado que não seria fácil conseguir entrevistas, sobretudo com os curadores. Ainda que as conversas informais que consegui me permitiram alargar o meu conhecimento acerca do objeto de estudo, e ter uma perceção das opiniões destes profissionais, também entendi o seu comprometimento com as comunidades indígenas, e a sua relutância em expressar o seu ponto de vista abertamente, sem colocar em causa estas relações. Porém, para perceber o que se passa na organização das exposições colaborativas, as entrevistas eram imperativas.

“As entrevistas ... podem ajudar o investigador no acesso a situações que, ao longo do tempo, e conforme o lugar ou a própria situação, eram “fechadas” ... podem ser usadas para obter pormenores de situações que o investigador não presenciou ... (ou que) não desejam a presença do investigador.” (Burgess, 1997: 116)

Em 2011, foram realizadas entrevistas não-presenciais a elementos do quadro curadorial do MOA. Foram elaboradas questões¹¹ sobre o trabalho colaborativo no MOA e enviadas, via internet, para os curadores. A escolha recaiu nos quatro curadores que lidavam mais diretamente com as Primeiras Nações Canadianas da Costa Noroeste do Pacífico: Bill McLennan, Noroeste do Pacífico; Karen Duffek, Artes Visuais Contemporâneas e Noroeste do Pacífico; Jennifer Kramer, Noroeste do Pacífico; e Pam Brown, Noroeste do Pacífico. De salientar ainda que Pam Brown é uma curadora de ascendência nativa Heiltsuk¹². Esta decisão prende-se com a própria contextualização geográfica do MOA, que, desde a sua criação, vem mantendo relações muito próximas com as comunidades nativas localizadas na área de Vancouver e outras ao longo de toda a Costa Noroeste da Colômbia Britânica; e também com o próprio objetivo desta dissertação, de abordar o processo curadorial colaborativo do MOA com as Primeiras Nações. Neste sentido, será importante dar o protagonismo aos curadores, que focam mais diretamente estas questões, pois são os intervenientes principais do corpo museológico. Da mesma forma como estes usam a colaboração no seu trabalho, é também pertinente conferir a este exercício uma abordagem colaborativa, deixando aos curadores a autorrepresentação do seu trabalho, apresentando as considerações e interpretações sobre as suas colaborações com as comunidades nativas.

Acabei por recorrer a entrevistas abertas e semiestruturadas aquando da minha estadia, permitindo-me, mais tarde (já não me encontrava no terreno), estabelecer algumas questões chave¹³, que foram organizadas em entrevistas estruturadas, e respondidas pelos curadores: Karen Duffek, Bill McLennan, Jennifer Kramer e Pam Brown. Estes são os “informantes privilegiados” deste exercício sobre os quais incidiram as entrevistas. Apesar de estes informantes possuírem o mesmo estatuto (Burgess, 1997: 80) dentro do organigrama do MOA, note-se que, pelo facto de Pam Brown ter ascendência nativa, considero também pertinente comparar as suas opiniões com a dos outros curadores.

¹¹ Ver anexos.

¹² Uma das Primeiras Nações da Colômbia Britânica, e cujo território tradicional se localiza a noroeste de Vancouver conforme se pode visualizar na figura 3.

¹³ As entrevistas incorporam questões descritivas, questões estruturais e questões de contraste (Ver Spradley, 1979: 60).

III – Contextualização do MOA

“The objective, then, is not simply to criticize museums but also to attempt to locate them (and the critiques) within their social, political, and economic contexts” (Ames, 1992: 5).

A vida do Museu de Antropologia começou com a aquisição da coleção de Frank Burnett¹⁴ em 1927, por parte da Universidade da Colômbia Britânica (Shelton 2009: 9), e alguns postes totêmicos¹⁵ já anteriormente adquiridos pela UBC. O museu não possuía um espaço próprio por esta altura, estando os objetos expostos numa sala da biblioteca principal da UBC.

Primeiro, William Tansley, de 1927 a 1941, e depois Dr. Ian McTaggart Cowan, de 1941 a 1947, foram os primeiros curadores responsáveis por esta fase inicial da história do museu.

O Museu de Antropologia só viria a ser estabelecido formalmente em 1949. Dois anos antes Harry Hawthorn foi contratado pela UBC para ensinar antropologia, ficando também responsável pelo museu. Audrey Hawthorn, sua esposa, assumiu o papel de curadora honorária. Entre as décadas de 50 e 70, o MOA beneficiou da generosidade de dois empresários ligados à indústria madeireira, H. R. MacMillian e Walter C. Koerner (Shelton e Mayer, 2009; Clapperton, 2010). Estes, em conjunto com Harry Hawthorn, estavam preocupados com o crescente empobrecimento das comunidades nativas e começaram a recolher e a adquirir objetos de arte nativa como forma de o assunto ganhar maior visibilidade. Patrocinaram muitas expedições com vista à preservação dos postes totêmicos, compraram coleções inteiras¹⁶ e doaram inúmeros objetos das suas coleções pessoais ao museu. Verifica-se que já neste período existia uma proximidade de relações com as comunidades nativas. Após Hawthorn tomar posse, as coleções foram mudadas para a cave da biblioteca, um espaço maior e mais acessível aos alunos para efeitos de investigação, pesquisa e ensino. Estes aspetos tornaram-se ainda mais relevantes a partir de 1963, com a introdução das disciplinas de Museologia e Arte Nativa.

¹⁴ Imigrante escocês, que após ter feito fortuna no Canadá, viajou imenso pelo Pacífico Sul, juntando um impressionante conjunto de objectos.

¹⁵ Postes de madeira esculpidos pelos povos da Costa Noroeste da América do Norte.

¹⁶ Entre as quais se destacam as coleções: do Reverendo George H. Raley, 775 objectos, em 1948; do Reverendo William H. Collison, 158 objectos em 1960; e de Edith Bevan Cross, 730 objectos em 1962 (Duffek in Shelton e Mayer, 2009: 21).

Com Harry Hawthorn, o interesse pela cultura das Primeiras Nações da Colômbia Britânica revelou-se o principal foco do museu. Em 1948, o MOA organizou a primeira conferência¹⁷ de sempre sobre o estado das artes nativas das Primeiras Nações da Colômbia Britânica. Mais tarde, Harry Hawthorn viria a elaborar dois relatórios, a pedido das autoridades estatais, sobre as condições de vida das comunidades aborígenes da província.

“The Hawthorns and subsequent MOA staff applied this ideology [of collaboration] through their consistent engagement with indigenous artists and their development of ongoing relationships with the Musqueam and other local communities” (Schultz, 2011: 2).

Audrey Hawthorn defendeu que o MOA não se deveria dedicar exclusivamente ao contexto cultural da Costa Noroeste, devendo tentar alcançar uma dimensão global na divulgação das artes e culturas do mundo. Porém, esta intensão viria mais tarde a ser reformulada por Michael Ames, que centrou as preocupações do museu nas culturas da Costa Noroeste. Contudo, a visão de Audrey Hawthorn encontra eco na realidade contemporânea do MOA, sendo que esta filosofia foi partilhada por Ruth Phillips e também pelo atual diretor, Anthony Shelton.

Os Hawthorns quiseram expandir os propósitos do MOA, tornando-o um museu orientado para o ensino e pesquisa, bem como para o público em geral, mas sempre com uma grande ligação às comunidades nativas da província. Assim, desde cedo, o MOA começou a colaborar com artistas nativos, com o objetivo de restaurar alguns objetos das suas coleções que estavam degradados e para a produção de novas peças de arte nativa, de forma a revitalizar e estimular as práticas artísticas tradicionais dentro das comunidades. Harry e Audrey Hawthorn viajaram pela Colômbia Britânica, tentando conhecer as pessoas, artistas e comunidades nativas. Mungo Martin (1949) Abaya Martin (1950), Doug Cranmer (1960), e Bill Reid (1960), são apenas alguns exemplos de artistas nativos que estiveram envolvidos em projetos com o MOA desde início da sua história.

O museu ganhou visibilidade internacional após a Expo 67 em Montreal, onde Audrey Hawthorn organizou uma exibição em 1969 sobre a arte nativa da Costa Noroeste, como parte da exibição *Man and his World*. A exibição deveria permanecer em Montreal durante

¹⁷ Uma conferência de dois dias, onde estiveram presentes mais de 80 pessoas provenientes de toda a província da Colômbia Britânica, incluindo delegados das Primeiras Nações.

dois verões (1969 e 1970). No segundo ano da exibição a curadora levou consigo dois artistas nativos Haida, Bill Reid e Robert Davidson, para demonstrarem o trabalho de escultura em madeira da arte nativa do seu povo. Com isto, Audrey também mostrava uma continuidade da produção artística nativa, e exemplificava uma das várias parcerias colaborativas com as Primeiras Nações acessíveis aos museus.

Após isto, Walter C. Koerner revelou que doaria toda a sua coleção, de objetos originários das Primeiras Nações da Costa Noroeste, se fosse construído um novo espaço para o museu. Finalmente, em 1971, o Primeiro-ministro Trudeau, no seguimento da celebração do centenário da junção da Colômbia Britânica à Confederação Canadiana, concedeu um fundo monetário para a construção de um novo edifício. Juntamente com verbas da UBC, Arthur Erickson, famoso arquiteto canadiano da época, começou a desenhar e a construir o museu. A sua obra tornou-se um ícone por estar completamente integrada no meio ambiente envolvente.

Em 1973, o museu assumiu formalmente o nome de *Museum of Anthropology at the University of British Columbia*. No ano seguinte Michael Ames tornou-se diretor do museu, inaugurando o novo espaço em 1976. Michael Ames queria que a instituição se tornasse em algo diferente dos outros museus da época. Nos seus escritos estavam expressos muitos exemplos de como as filosofias museológicas tradicionais estavam erradas quando se tratava de objetos etnográficos nativos.

“The standard forms of exhibitions found in most museums are what might be called naturalistic and contextual. That is, native peoples or their material attributes are arranged like so many specimens of natural history, or as models installed in dioramas, usually miniaturized, designed to represent in an artificial way the original cultural context as imagined by the anthropologist or exhibition designer. A few fine specimens might also be included in displays of “primitive art”” (Ames, 1987: 16).

O seu trabalho criticou bastante as representações museológicas convencionais da época dos objetos e culturas nativas. Chamou a atenção para o facto de todas as culturas produzirem arte, ainda que não apresentem os seus trabalhos dessa forma. As interpretações e apresentações da arte nativa pelos museus ocidentais eram muitas vezes

confusas e/ou erradas. Ames iniciou uma estratégia para a representação da arte nativa da Costa Noroeste, que passava por:

“... first to exhibit the better pieces as examples of fine art claimed to be on a par with the other fine arts of the world, and second, to exhibit contemporary Indian art as fine art on par with modern white art. The Indian is present as an artist and his culture as world class artistic resource” (Ames, 1987: 16).



Fig. 2: Bill Reid *“The Raven and the First Men”*

O MOA continuou a contribuir imenso para o reconhecimento e visibilidade da arte nativa da Costa Noroeste, especialmente com exposições de apenas um artista nativo, como, Roy Vickers (1977), Norman Tait (1978), Joe David e Ron Hamilton (1978), Robert Davidson (1979), Salish Weavers (1980), a Família Hunt (1981), John Laford (1983), Bill Reid (1979 e 1986), Susan Point (1986), Jane Ash Poitras (1987), Robert Boyer (1988), Ahneesheenahpay (1989), Lyle Wilson (1989), entre outros. Apesar do carácter individualista destas exposições, muitos destes artistas representam a arte dos seus grupos nativos de origem. Ao realizar estas exposições, o MOA também se definia como um espaço aberto às artes do mundo,

elevando, particularmente, o reconhecimento da arte nativa dos povos da Costa Noroeste (Townsend-Gault e Duffek, 2004).

Ames defendeu uma democratização dos museus, ao nível da representação cultural, assente na colaboração com as comunidades nativas, e mesmo em exposições curadas por agentes nativos. Esta posição era motivada pela crescente preocupação das comunidades aborígenes em relação aos seus territórios tradicionais e às suas tradições culturais, no seu futuro identitário como nativos. Por estes motivos, as comunidades nativas estavam a exercer cada vez mais pressões sobre os museus e outras instituições, detentoras de artefactos nativos, para conseguirem mais controlo sobre a forma de como a sua história era narrada e como a sua herança cultural era apresentada.

Apesar das filosofias progressistas de Ames, relativamente às políticas de representação no MOA, houve críticas ao novo edifício e à sua organização.

Elias, na sua crítica ao novo edifício do MOA, mostrava-se surpreendido com a arquitetura do novo museu, argumentando que a sua integração na paisagem era notável, contudo, sublinhou que os objetos estavam forçados à mesma integração. Este aspeto era lamentável pois, os objetos tinham origens culturais diferentes, não se apresentando estas diferenças muito visíveis ao público. Assim, Elias referiu que “talvez o resultado final fosse uma boa arquitetura, mas não uma grande antropologia” (Elias, 1977: 59).

Seguidamente, será feita uma análise ao contexto geográfico específico onde se localiza o MOA. Este foi decisivo na sua história e desenvolvimento das suas políticas exibicionais.

Quando James Clifford visitou a província da Colômbia Britânica em 1988 vinha com o intuito de dar aulas durante o Verão em Vancouver. Durante a sua estadia, Clifford visitou o MOA em Vancouver, o RBCM em Victoria, o U'mista Cultural Centre em Alert Bay, e o Kwagiutl Museum and Cultural Centre em Quadra Island. O que se verifica nas suas reflexões sobre os quatro museus da Costa Noroeste são, como o próprio autor admite, “... reflexões por um estranho, um visitante branco americano, ... são impressões pessoais primárias dos locais, edifícios, e estilos de exibição” (Clifford, 1997: 108). Porém, Clifford, durante as suas esporádicas visitas aos museus, analisou as poéticas de representação presentes em cada um deles fazendo também alegações especulativas acerca das políticas museológicas por detrás dos contextos visuais observados. Se bem que as ideias e reflexões possam ter trazido novos horizontes e problemáticas aos museus, direcionando estes através de uma crítica

construtiva, para novos domínios de representação e de inter-relacionamento entre instituições; não deixa de ser verdade que os seus escritos a esta altura estavam de certa forma pouco fundamentados. “Eu mal toco nas complexas histórias locais dos quatro museus, audiências específicas, e debates externos” (Ibid.) Contudo, Shelton considera o texto de Clifford fulcral para a análise dos museus, pois foi pioneiro na consideração de um panorama museológico. Ou seja, Clifford não olhou para cada museu individualmente, enquadrando-os numa “paisagem museológica”, analisando as relações entre estes e outras instituições.

Clifford (1997) estabeleceu uma catalogação radical destas instituições através da sua localização e dimensão, distinguindo os museus em tribais¹⁸ e “maiores”¹⁹. Segundo o autor, o MOA é um museu principal ou uma instituição “maior”. Shelton (2007) critica esta análise das práticas de representação baseadas unicamente na localidade.

“Localidade, o sentido de lugar, é uma construção cultural e a sua produção não pode ser limitada pelas instituições que lhe dão forma, nem a sua produção tem necessariamente o mesmo objetivo dos museus e galerias que a disseminam” (Shelton, 2007: 403).

Este aspeto é relevante na medida em que “fixa” as instituições de acordo com um perfil geográfico, não considerando o relevo das condicionantes políticas e processos museológicos que derivam muito dos contextos históricos, sociais e políticos, extremamente específicos, dos territórios ocupados pelos museus. O autor observou o que estava presente, não considerando a história e a filosofia interna destas instituições, cruciais para uma compreensão e interpretação das poéticas representativas adotadas por estes museus.

Shelton (2007) questiona as reflexões de Clifford tendo por base o conceito de “localidade”. Mas sobretudo, Shelton considera pertinente questionar a sua utilização na distinção e descrição dos museus observados. Recorrendo a este autor pode-se advogar que estas instituições não podem ser olhadas pelo seu carácter institucional patentado baseado na geografia e no tamanho.

O MOA está localizado na área metropolitana de Vancouver, uma cidade multicultural. Este facto exige ao *staff* um bom conhecimento e consciência da realidade social diversa que envolve o museu, refletindo-se nas ações e práticas museológicas.

¹⁸ O U'mista Cultural Centre e o Kwagiutl Museum.

¹⁹ O MOA e o RBCM.

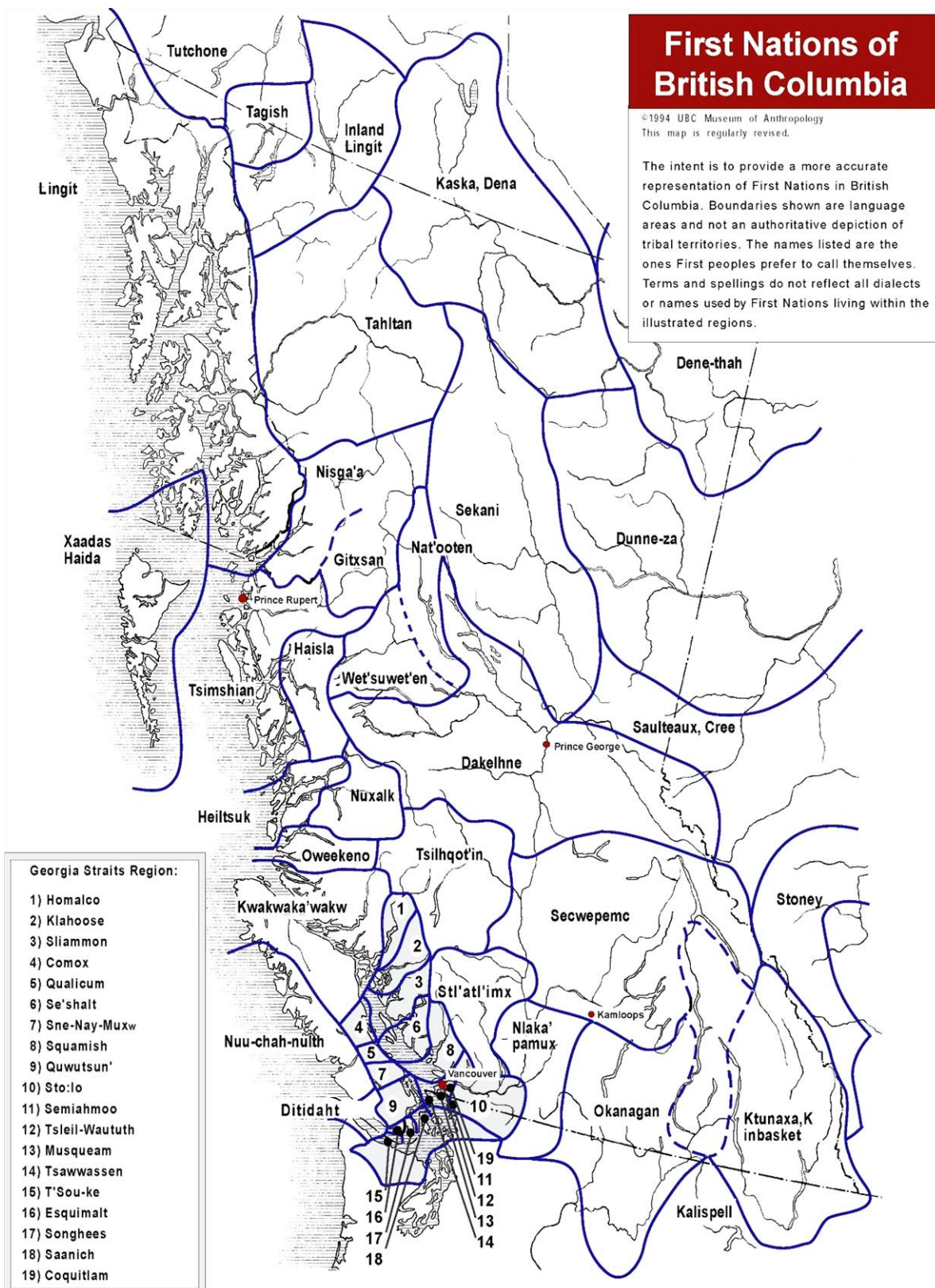


Fig. 3: Mapa das Primeiras Nações da Colômbia Britânica. Elaborado pelo MOA, e supervisionado pela curadora Pam Brown, este mapa é um exemplo de colaboração pois os nomes apresentados são os usados pelas Primeiras Nações e não os nomes que lhes foram atribuídos.

Recentemente, Shelton e Baird (2012), na sua introdução à exibição *Safar/Voyage*²⁰, revelam a importância e complexidade da noção de localidade. A identidade cultural dos artistas e seus trabalhos vai para além dos pressupostos ocidentais fixos de geografia, pelas suas viagens e vivências, não podem ser enquadrados dentro um único território geográfico por muito que estes estejam inscritos política e historicamente. Neste sentido, os autores consideram que esta exibição se enquadra muito bem no MOA, pois expressam o confronto de ideias semelhantes, como a comunidade, o conflito, ou o impacto do colonialismo.

O MOA está localizado em território tradicional Musqueam, bem como toda a UBC. Desta realidade resultou uma grande proximidade de relações ente o MOA e a comunidade Musqueam, sendo este facto lembrado frequentemente na receção dos convidados do museu²¹, primeiramente pelas esculturas artísticas Musqueam presentes na entrada do MOA, depois pelo cumprimento de boas-vindas de um ancião Musqueam, e por último pelos responsáveis do MOA, lembrando aos convidados que antes de entrarem no museu já entraram em território Musqueam.

Socialmente, importa referir que o MOA se insere em vários contextos – UBC, Vancouver e território tradicional Musqueam – expandindo a sua atuação em diferentes direções nestes domínios sociais, sendo influenciado pelas exigências e obrigações que cada um destes públicos lhe coloca. Michael Ames (in Cunningham, 1999) analisou e descreveu o MOA como uma instituição multifacetada²², pela sua localização, filosofia e enquadramento

²⁰ Esta exibição esteve presente no MOA em 2013. Conjuga os trabalhos de arte contemporânea de dezassete jovens artistas, originários de diversos países, como a Turquia, o Irão, o Líbano ou o Egipto, entre outros. “The works do not reference a static, well-ordered world in which geography and cultural and ethnic divisions are sharply and neatly ordered according to colonial or neo-colonial master narratives, but a world generated by crisis capitalism: subject to the constant disruption of borders, and to transgressions, aggression, the suspension of values and the attempted erasure or reconfiguration of memory and history” (Shelton e Baird, 2012: 3-4).

²¹ Os seguintes procedimentos protocolares estão definidos num protocolo existente entre o MOA e os Musqueam.

²² “MOA is first a university museum and therefore shares in the University mission of research, teaching and public service.

MOA is an anthropological museum committed to the values and methods anthropological research and practice. It recognizes the importance of scholarly or *objective* research and also the right of people to represent themselves; it seeks to describe and account for similarities and differences in culture; and it gives special attention to the originating populations represented in its collections and to the cultural expressions of the First Peoples of Canada.

MOA is a professional museum and therefore accepts the responsibility to maintain the highest museological standards as set by the international museum community.

MOA is a public museum that is committed to developing special and general audiences in ways compatible with its mission as a professional university museum of anthropology. Originating populations, school children, ethnic populations, the international museum community, and the University constitute important special audiences (Ames, 1999: 252)”.

social. O autor caracteriza a instituição como um museu antropológico, profissional, universitário e público. Atualmente, o MOA contempla todas estas áreas de atuação, mas é imperativo questionar se o comprometimento da instituição é semelhante em todas essas facetas? Cada uma destas facetas representa um conjunto específico de objetivos e audiências particulares, sendo que o maior ou menor investimento em cada um dos planos varia ao longo tempo²³.

Actualmente, a UBC e suas políticas assumem uma relevância considerável nas relações das instituições universitárias com as comunidades nativas. O Plano Estratégico da UBC²⁴, iniciado em Janeiro de 2009, visava expandir as oportunidades educacionais para pessoas aborígenes bem como permitir a outros alunos aprenderem sobre assuntos e perspectivas indígenas, e fortalecer o compromisso com as comunidades indígenas através do aumento de relações produtivas. Em 2014, a UBC apresentava um relatório, o Plano Estratégico Aborígene²⁵ pelo quinto ano consecutivo, onde podemos ler algumas das ações levadas a cabo para o cumprimento das premissas anteriores. Entre elas, destaca-se o aumento de verbas com vista ao melhor acolhimento dos estudantes indígenas, pelo apoio ao alojamento, bolsas de estudo, e até pela criação de novas posições no *staff* da UBC; a presença mínima de 1.5% de todas as contratações da UBC serem destinadas a pessoas aborígenes; a adaptação e/ou mudança dos planos de estudo das várias faculdades, de forma a incluírem ou reforçarem os assuntos nativos, havendo mesmo, em algumas faculdades, a frequência obrigatória de pelo menos uma disciplina sobre os Povos Indígenas canadianos.

Ames (1994) defendia que todas as especificidades dos contextos sociais, onde o MOA se inseria, em conjunto com a estrutura pouco hierárquica e a organização informal das competências seu *staff*, conferiam ao museu condições privilegiadas para a construção de projetos colaborativos com as comunidades nativas.

Através das realidades sociais e culturais que envolviam o MOA e as colaborações decorrentes, Ames foi implementando as suas filosofias museológicas, permitindo que o museu ganhasse grande notoriedade internacional pela sua filosofia progressiva, pela

²³ Consultar os relatórios anuais do MOA, acessíveis no *site* do museu (www.moa.ubc.ca), estando disponíveis todos os relatórios desde 2002 até ao presente.

²⁴ Ver *site* da UBC (www.ubc.ca).

²⁵ Ver *site* da UBC (www.ubc.ca).

abertura às vozes nativas da Colômbia Britânica e pela democratização das interpretações históricas e culturais.

Desde 2010, o MOA define-se formalmente como um espaço para as artes e culturas mundiais, focando o seu trabalho numa abordagem interpretativa interdisciplinar dos objetos devidamente enquadrados nos seus contextos culturais. A principal razão para isto é a grande diversidade cultural que possui nas suas coleções²⁶, e onde estão contidos os três principais grupos culturais de Vancouver: Europeu, Asiático e Primeiras Nações. No presente, o MOA regressou à filosofia idealizada por Audrey Hawthorn mostrando um cariz internacional, pelo espólio dos cinco continentes que podemos encontrar nas suas galerias, e baseando as suas ações na colaboração com artistas e comunidades nativas de todo o mundo, afirmando-se como uma instituição que promove a pesquisa antropológica e o diálogo intercultural.

“The museum today represents the consolidation of a vision that has incubated over sixty years. It is a progressive, open, sensitive and adventurous institution that brings together the world’s arts and cultures, promotes dialogue, supports research and encourages visitors to adopt a global perspective on the planet’s diverse and increasingly connected peoples.” (Shelton 2009: 13).

²⁶ O espólio do MOA contém cerca de 37000 objectos etnográficos de todo o mundo, sendo que cerca 18% corresponde às Primeiras Nações do Canadá, mais de 40% proveniente da Ásia, 7% do Pacífico, e as coleções da Europa, África e América Latina correspondem a cerca de 25%. O museu alberga ainda cerca de 500000 peças arqueológicas e 90000 fotografias históricas (Shelton e Mayer, 2009).

IV – *Culture Wars*: A contestação aos museus

“As an archetypal modern institution, then, the museum can be approached as a useful barometer of changes afoot in the urban order as a whole and can reveal a fuller picture of how cities and museums mediate each other, even if loose characterizations of both as postmodern need to be treated with caution” (Prior, 2011: 510).

O conceito de *Culture Wars* pode ser analisado sob diferentes perspectivas. Neste capítulo é apresentada a definição de *Culture Wars* e a sua aplicação ao contexto museológico canadiano atual. Por intermédio de duas exposições polémicas: *Into the Heart of Africa*, elaborada em 1989, pelo Royal Ontario Museum (ROM) em Toronto e *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, organizada pelo Glenbow Museum em Calgary em 1988; constatar-se-á como as repercussões destas exposições abalaram e transformaram o panorama museológico canadiano, levando a alterações significativas nas filosofias representativas dos museus e no modo de atuação dos seus profissionais.

O conceito de *Culture Wars* é normalmente atribuído a James Hunter²⁷, que em 1991 o lançou no meio académico. Em 1992, foi utilizado na esfera política, numa Convenção Nacional Republicana nos EUA, aquando do discurso de Patrick Buchanan, que apelou a uma “guerra pela alma da nação”.

“*Culture Wars* refer to the impassioned confrontations between groups within the same society, polarized over so-called hot button issues falling broadly within the realms of race and ethnicity; the body, sexuality, and sexual orientation; identity politics; religion; and patriotism and national identity” (Dubin 2006: 477).

Buchanan definiu vários assuntos, como a orientação sexual, o aborto, ou a crescente secularização do Estado; como passíveis de serem classificados como certos ou errados. Este referiu que a discussão destes assuntos, promovidos por algumas fações políticas, estava a criar uma polarização na sociedade. Achou necessário classificar esta polarização de ideias e valores, e, sendo Buchanan um conservador, opôs-se aos direitos homossexuais, à

²⁷ Na obra “*Culture Wars: The Struggle to Define America*”.

legalização do aborto, à perseguição das escolas com inclinação religiosa; criticando ainda o extremismo ambiental e o radicalismo feminista. Obviamente que a sua opinião era fundamentada nos seus ideais políticos, não se podendo apresentar estas discussões como oposições entre certo ou errado, positivo ou negativo. São assuntos complexos presentes nas sociedades atuais, e que muitas vezes forçam os estados a tomar atitudes e ações políticas, no que se refere à legislação e regulamentação. Existem sempre várias fações políticas dentro de uma mesma sociedade, e cada uma delas apresenta juízos de valor relativamente a assuntos mais delicados, mantendo afinidades com diferentes grupos sociais. Assim, pontualmente e decorrente de alguma situação conflituosa que possa ter acontecido numa sociedade envolvendo um determinado grupo social, depressa surgem manifestações de apoio e de oposição dentro dessa sociedade, chegando muitas vezes aos meandros políticos. Os partidos e movimentos políticos têm obrigações para com os seus apoiantes ou podem mesmo tentar obter dividendos desse conflito manifestando-se a favor de uma das partes envolvidas. Frequentemente, estes conflitos envolvem grupos minoritários marginalizados nos locais designados por “zonas de fronteira” (Clifford, 1997; Ames, 1994).

“Border zones may be seen as transitional states, frozen in a process of perpetual transformation, a world of rapid and continuous change, turbulent, irascible, contentious and paradoxical” (Ames, 1994: 5).

O conceito “*border zones*” de Clifford, ilustra o espaço físico onde ocorrem mais frequentemente estas guerras culturais. Atualmente, estas zonas de fronteira não se situam somente nas áreas periféricas e/ou marginalizadas. A crescente diversidade cultural, política e económica das metrópoles mundiais, levou ao aumento das tensões sociais entre os grupos minoritários e o estado e suas instituições, transformando locais, outrora insuspeitos de conflito e turbulências, em palcos de performances sociais e culturais, com vista à realização de interesses políticos. Num plano nacional, Shelton e Baird (2012) consideram que atualmente as fronteiras estão cada vez mais materializadas, mas também muito mais permeáveis, sujeitas às políticas e decisões internacionais e às influências dos meios de comunicação eletrónica. Localizar geograficamente os agentes influentes num conflito pode

ser um processo muito complexo, porém, os palcos onde decorrem estão usualmente bem identificados pelos meios de comunicação social.

O termo *Culture Wars* pode ser aplicado em inúmeros contextos. Sendo atualmente locais onde a herança cultural e os assuntos do quotidiano são discutidos, e diferentes opiniões entram em confronto, os museus são um bom exemplo onde ocorrem estes conflitos culturais e sociais (Dubin, 2006; Shelton e Baird, 2012). Existem muitas razões para isto acontecer, como assegurar a importância de princípios particulares, a revitalização de valores, garantir ligações com objetos e formas de conhecimento negadas ou proibidas no passado, reescrever narrativas pessoais ou desenvolver novas relações que englobem o passado, o presente e o futuro (Dubin, 2006).

As pessoas esperam que os museus apresentem uma imagem da realidade social, e que promovam certos valores que agradem às massas (Ames, 1992). Porém, esta visão pode ser discutida no contexto da crítica museológica, pois da mesma forma esta crítica pode ser útil para reformulações positivas nas práticas museológicas, também o museu pode assumir um papel crítico na sociedade, com vista, por exemplo, à melhoria das condições de vida das populações ou promoção de políticas sociais mais justas.

Os museus demonstram cada vez mais serem espaços politizados (Dubin 2006), mas também (por isso e não só) mais democráticos (Ames, 1992) e abertos à crítica dos seus visitantes. Assim sendo, a autoridade museológica é continuamente posta em causa, tornando os museus palcos para as mais diversas expressões sociais. Estas instituições têm cada vez mais cuidados nas suas análises e interpretações, e na escolha das narrativas exibicionais.

As exposições são cada vez mais derivadas de ideias, ao contrário de no passado, onde a base eram os objetos e artefactos (Dubin, 2006). Hoje em dia, estes últimos servem mais para ilustrar as narrativas patentes. Ao abrir estas exposições à interpretação narrativa, são colocados inúmeros desafios por parte dos visitantes. Num tempo onde as pessoas preferem apresentar a sua própria opinião e interpretação, ao invés de serem etiquetadas a uma visão/interpretação, ou a terem alguém que se expresse por elas, os museus fervilham com discussões que têm como pano de fundo as políticas de representação e as autoridades discursivas culturais.

Atualmente, os museus, enquanto instituições públicas abertas ao diálogo cultural e à discussão crítica, são locais que podem refletir a caracterização da sociedade onde

encontram. Permitem aferir do quadro sociocultural do seu contexto, apresentando nas suas dinâmicas, as mudanças sociais e políticas; e mesmo entender de que forma é feita a mediação entre os Estados (suas instituições e organismos) e seus habitantes. Obviamente que a escala espacial pode variar, e assim pode-se falar destas realidades tanto ao nível local, uma cidade ou vila, como de uma região ou país.

IV.1 – *Into the Heart of Africa*

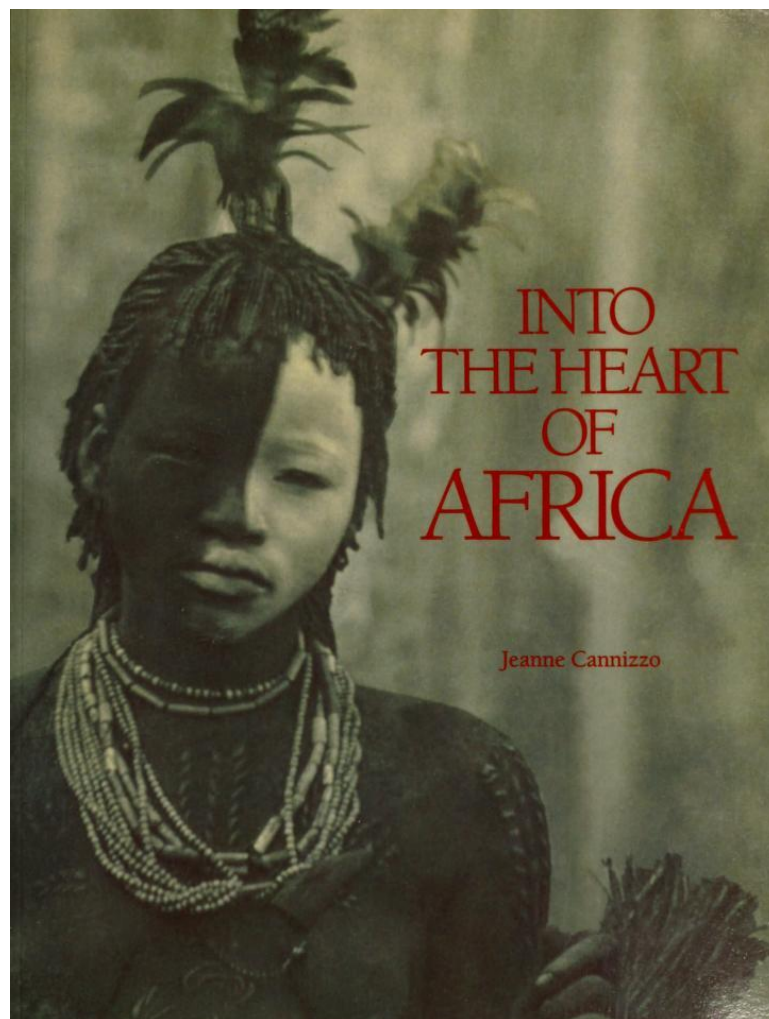


Fig. 4: Capa do catálogo²⁸ da exibição *Into The Heart of Africa*.

²⁸ Ver catálogo *online*: <http://archive.org/stream/intoheartofafri00roya#page/n0/mode/2up>.

Into the Heart of Africa foi uma grande exibição acadêmica, que esteve presente no Royal Ontario Museum entre Novembro de 1989 e Agosto de 1990. Esta representava a história da coleção africana do museu através de uma examinação crítica do papel desempenhado pelos militares e missionários canadianos na colonização europeia de África, expondo ao mesmo tempo a grande diversidade das práticas e tradições artísticas africanas. Era composta por cerca de 375 objetos, contendo cestos, esculturas em madeira e marfim, cerâmicas e fotografias.

O objetivo da curadora era mostrar as origens da coleção Africana do ROM dentro do contexto histórico imperialista canadiano. Uma exibição que representava a presença canadiana em África no séc. XIX, e atitudes de canadianos para com os africanos.

“What may have been for some a passing comment on the questionable adventures of an earlier generation became for others a painful reminder of a history of oppression” (Ames 1992: 157).



Fig. 5: “Encontro de Lorde Beresford com um Zulu” *The Illustrated London News*, 6/09/1879.

Esta exibição causou grandes distúrbios, pelas respostas sociais que teve. A curadora, Jeanne Cannizzo, decidiu usar uma estratégia irónica para contextualizar criticamente a origem colonial da coleção. Pretendia ainda estabelecer uma relação entre África, o Canadá e a Inglaterra, num contexto colonial.

Quando a exibição abriu ao público, não se registaram incidentes. Os jornais fizeram boas críticas à exibição, afirmando que demonstrava bem a arrogância cultural dos missionários e colonos. A controvérsia só se deu em Março de 1990, quando a *Coalition For the Truth about Africa* (CFTA)²⁹ começou a manifestar-se contra o ROM. O seu objetivo era denunciar o ROM como “Racist Ontario Museum”. Acusavam o museu, e particularmente a curadora, de serem racistas e de perpetuarem as atrocidades cometidas no passado pelos colonos e missionários em África. Houve, por parte de alguns visitantes e outras pessoas, associações da exibição com conceitos negativos como a xenofobia e racismo. Outros diziam que nem tinham visto a exibição por já saberem que era racista. A interpretação da exibição por parte da sociedade não era aquela que a curadora pretendia passar. Enquanto o objetivo da curadora passava, entre outros, por uma crítica ao imperialismo, ao colonialismo e às suas consequências; parte do público entendeu a exibição como uma celebração do imperialismo, da sociedade dominante sobre a oprimida, levando a que esta suscitasse memórias dolorosas de um passado, que (sobretudo) os descendentes Afro-canadianos tentavam esquecer. Muita da confusão passou pelas fotografias apresentadas, e não necessariamente pelos objetos expostos. A curadora, acerca dos colonos e suas fotografias, aponta que “Os seus assuntos favoritos parecem ter sido eles próprios, as suas atividades evangélicas e as igrejas” (Cannizzo, 1989: 48).

Obviamente que estas fotografias demonstravam claramente uma relação colonialista, e como tal, desagradável para alguns dos visitantes que não leram os textos, ou que não entenderam a mensagem pretendida pela curadora. Por outro lado, alguns artefactos parecem ter sido denegridos na própria análise curatorial. No catálogo, Cannizzo fazia uma suposição acerca de um conjunto de cestos recolhidos pelo casal de missionários Curie.

“The Curies collected dozens of baskets, possibly to demonstrate the basic “civility” and ingenuity of their potential converts” (Cannizzo, 1989: 38).

²⁹ “The CFTA, created for this occasion, claimed to represent 16 black groups” (Fulford, 2007).

Muitas pessoas não leram os textos dos painéis, onde Cannizzo baseava parte da sua ironia crítica, o que deu origem a interpretações ainda mais dúbias e a protestos. Ficaram explícitas as tensões raciais na sociedade de Toronto, sendo transportadas para a esfera pública via museu, onde foi feito um paralelismo histórico entre a realidade social de Toronto e um Canadá colonialista no passado.

A digressão da exibição pelo Canadá e EUA foi cancelada, devido à resposta negativa do público e da sua mediatização pelos meios de comunicação. O próprio ROM sofreu consequências, passando a incorporar um conjunto de pessoas no seu quadro de aconselhamento. A ironia da curadora nesta exibição funcionou bastante mal, tornando o ROM num espaço de discussão política, e levantou dúvidas quanto ao funcionamento dos museus no que respeita à relação destas instituições com o exterior. Jeanne Cannizzo tentou apresentar as suas explicações e intensões:

“As has become clear from informal surveys of visitors’ responses and a voluminous correspondence in the press, it has helped many Canadians better understand the historical roots of racism. It did not, as was alleged by a small group of protestors, promote white supremacy or glorify imperialism” (Cannizzo, 1991: 150).

Da mesma forma, os manifestantes faziam leituras e reforçavam as suas críticas. Ambos os lados estavam a competir na apresentação das suas interpretações perante a opinião pública. Enquanto a curadora lutava por um consenso interpretativo entre o ROM e as leituras negativas, a CFTA tentava aumentar a dimensão da rutura para servir as suas agendas políticas³⁰. Face às constantes pressões e até ameaças, sofridas até enquanto dava aulas, a curadora teve, num desses momentos, de solicitar escolta policial para abandonar o campo universitário. Acabou por apresentar a sua demissão após estas ocorrências.

³⁰ “The CFTA issued a pamphlet, *The Truth about Africa*. It said the first doctors were black Africans, as was Socrates. Also, Zeus, Apollo and Buddha were black African gods” (Fulford, 2007).

IV.II – *The Spirit Sings Artistic Traditions of Canada’s First Peoples*

“*The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First Peoples* proved to be the most controversial museum representation of native art in Canadian history” (Phillips, 1990: 13).

Em 1988, o Glenbow Museum, em Calgary, província de Alberta, abriu a exibição *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada’s First Peoples*³¹, que tinha o objetivo de representar uma grande parte das culturas nativas do Canadá ao nível estético da arte, educando os canadianos acerca da herança cultural nativa do país. Esta exibição estava integrada no Festival de Artes, inserindo-se este último nos eventos culturais das Olimpíadas de Inverno de 1988 em Calgary.

A organização desta exibição começou em 1983, contando com uma equipa multidisciplinar de profissionais que, depois de analisar o espólio existente em outras instituições, nacionais e internacionais, e os recursos existentes para a sua realização; definiu três temas distintos para a exibição: apresentar a riqueza, diversidade e complexidade das culturas nativas do Canadá, como estas foram testemunhadas no tempo do contacto; explorar os pontos comuns que ligam estas culturas e que criam uma visão do mundo distinta; e enfatizar a adaptabilidade e resiliência destas às influências dominantes das culturas Europeias (Harrison, 1988).

A instalação foi concebida e dirigida por Julia Harrison. Esta curadora de etnologia dividiu a instalação em seis regiões, de este a oeste, contando também com seis curadores convidados, cada um especialista numa região. Assim, na construção da exibição, estiveram também presentes: Ruth Holmes Whitehead (Costa Este), Ruth Phillips (Terra da Madeira do Norte), Ted Brasser (Planícies do Norte), Judy Thompson (Oeste do Subártico), Bernadette Driscoll (Ártico), e Martine Reid (Costa Noroeste).

Contando com cerca de 650 peças, oriundas sobretudo de outras instituições museológicas por empréstimo, esta exibição tinha como principal patrocinador privado a empresa petrolífera Shell, que contribuiu com 1.1 milhões de dólares para o orçamento total de 2.6 milhões de dólares (Myers, 1988). E, paradoxalmente ou não, esta companhia mantinha uma exploração de petróleo em território tradicional da tribo Lubicon Lake Cree

³¹ O título da exibição, *The Spirit Sings*, foi deliberadamente deixado na forma verbal presente para expressar uma continuidade temporal da espiritualidade nativa (Harrison, 1988).

no norte da província de Alberta. Esta Primeira Nação vinha a reivindicar o seu território tradicional já há algum tempo, estando também em conflito com a Shell. Neste sentido, os Lubicon apelaram a um boicote à exibição, pedindo a outras instituições museológicas que não emprestassem os seus objetos ao Glenbow Museum.

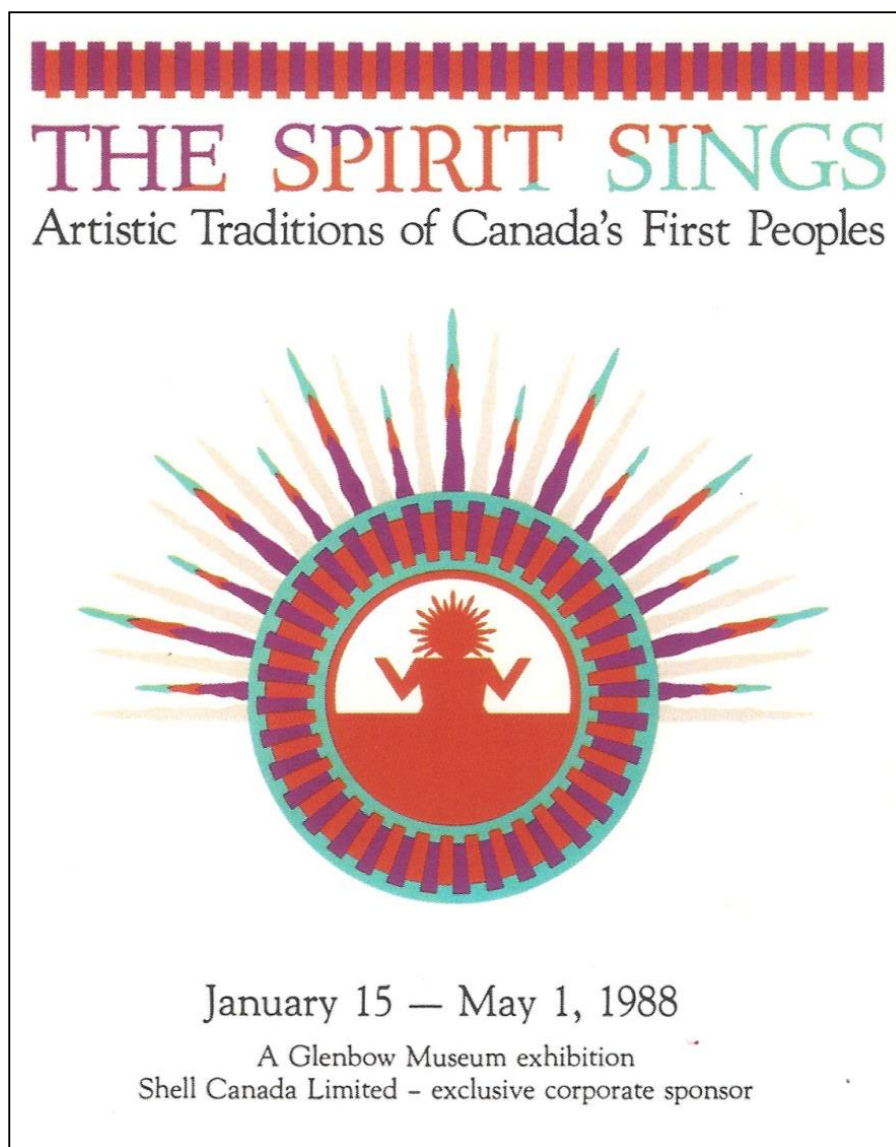


Fig. 6: O logótipo da exibição *The Spirit Sings*.

Esta exibição teve grande cobertura mediática pela imprensa, sendo que, os Lubicon Lake Cree e outras nações nativas aproveitaram esta mediatização para protestarem, apresentando ao público e ao governo as suas reivindicações. Assim, os Lubicon Lake Cree e outros apoiantes das suas causas ganharam a consciência de que através de um evento internacional poderiam estabelecer plataformas de contestação política.



Fig. 7: Partes da exibição *The Spirit Sings*. Em cima, a secção das *Northern Woodlands*, e em baixo, a secção da *Northwest Coast*.

The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples gerou duas ondas de contestação, uma que apoiava o Glenbow Museum e a curadora, e outra que defendia as pretensões dos Lubicon Lake Cree. Estas envolveram vários intelectuais e académicos, incluindo o debate travado por Michael Ames³² e Bruce Trigger.

Ames (1992) defendeu que o apelo dos Lubicon Lake Cree ao boicote da exibição vinha questionar a autoridade museológica e levantar várias questões, como a permissão para

³² À data, Michael Ames era Diretor do Museu de Antropologia da Universidade da Colômbia Britânica.

emprestar ou pedir emprestado artefactos nativos, usar fundos de corporações envolvidos em disputas públicas, o direito de ignorar assuntos políticos, contratar elementos não-nativos para curar exposições relacionadas com a herança cultural nativa, ou assumir uma posição neutra. O autor reclamava sobretudo a independência política das instituições museológicas. Considerava vital que os museus antropológicos canadianos, apesar da tradicional colaboração com as comunidades nativas, manifestassem uma posição neutra nas disputas públicas e políticas envolvendo as comunidades nativas. De salientar que, após estas considerações, Ames mudou a sua postura e filosofias, como se pode verificar em textos posteriores (1994, 2000, e 2003). Porém, já depois de deixar a direção do MOA, assumia algum ceticismo em relação às práticas colaborativas, focando os problemas decorrentes desta metodologia (2005 e 2006).

O Museu McCord, em Montreal, Ontário, estava entre as instituições museológicas que não aderiram ao boicote. Em virtude desta posição, Bruce Trigger, curador deste museu, demitiu-se. Este argumentava que os museus, enquanto guardiões da herança cultural nativa, deveriam aceitar as pretensões das comunidades nativas, sendo que a forma como as culturas nativas estão representadas nos museus deveria ser a principal preocupação dos profissionais museológicos. E para isso deveriam ouvir as opiniões e considerações das comunidades nativas. Os argumentos apresentados por Trigger derivam mais de uma visão ideológica, de como os profissionais museológicos devem atuar. Para este, os curadores não podem estar refugiados por detrás das instituições onde trabalham, e todo o trabalho desenvolvido tem protagonistas que fazem escolhas políticas, seja individualmente ou condicionado pelas regras das suas instituições, ainda que muitas vezes reclamem o contrário. O autor advoga ainda que, o falhanço dos museus canadianos em boicotar esta exposição enfraqueceu seriamente as relações entre museus e os Povos Nativos, e colocou em questão a boa vontade das autoridades museológicas canadianas.

“How can museums that run by Euro-Canadians claim to be the custodians of Native heritage on behalf of the entire Canadian nation, so long as Native people are excluded from that nation? Surely the freedom of Native people to treasure and relate freely to their own past should be the first concern of anthropologists, who for several generations have taken pride in their role as conservators of that past” (Trigger, 1988:13).

As interpretações da polémica em torno da exibição levaram a que algum público contestasse a autoridade museológica para além da exibição em si mesmo, em pontos que fazem do museu refém do seu público. Phillips (2011) considera que a exibição apresentou uma oportunidade feita à medida para os Lubicon Lake Cree desviarem a atenção internacional para as suas reivindicações sobre o território.

Os Lubicon Lake Cree redefiniram a exibição como uma moral adotada pelo museu (Ames, 1988) à luz dos seus próprios interesses e agendas políticas, usando a exibição como uma plataforma de luta, utilizando a sua visibilidade para minar as interpretações em torno desta, distorcendo o seu objetivo em benefício das suas reivindicações políticas.

“Lubicon supporters made a claim for the higher ground by redefining an academic museum exhibition as a morality play between good and evil. Once evil is identified, it has to be exorcised if goodness is to triumph” (Ames 1992: 162).

As exposições com bases colaborativas que se têm verificado parecem oscilar entre dois modelos distintos. Phillips (2011) fala em exposições baseadas na comunidade e exposições multivocais. A autora vai mais longe ao afirmar que esta distinção não é apenas um exercício analítico, mas uma necessidade prática para ambos os intervenientes. A clareza, entre o museu e os participantes da comunidade, sobre a abordagem escolhida, evitará confusões desnecessárias, conflitos e frustrações, enquanto a revelação aos espectadores, do modelo a ser usado, fornecerá a estes as ferramentas que necessitam para aceder à nova pluralização de conhecimento que as exposições colaborativas estimulam.

Nas exposições baseadas na comunidade, o papel do curador e de outros especialistas museológicos pode ser definido como um facilitador, ao colocar todas as suas capacidades científicas e técnicas ao serviço da comunidade, para que as suas ideias e mensagens sejam expressas e comunicadas da forma mais efetiva e clara possível. A comunidade é responsável pelas decisões finais, tornando o museu, um ambiente tradicionalmente preenchido pelos discursos ocidentais e/ou colonialistas, num meio para expor as suas visões. No MOA, as exposições *Written in the Earth*³³ e *From Under the Delta*³⁴ são exemplos deste modelo, e, às características já apresentadas, importa também destacar que as

³³ Inaugurada em Outubro de 1996.

³⁴ Abriu em Abril de 1996.

exibições baseadas na comunidade privilegiam as formas de conhecimento tradicionais dos Povos Indígenas, bem como, fazem das comunidades nativas o principal público-alvo dos seus conteúdos, histórias e narrativas.

As exposições multivocais são caracterizadas pela coexistência de discursos. As comunidades e o museu trabalham colaborativamente para conseguir tornar a exposição num espaço constituído por múltiplas perspetivas e vozes. Assim, pelo diálogo e negociação, os intervenientes apresentam diferentes interpretações e discursos, resultado da sua reflexividade histórica, num mesmo espaço físico, procurando estimular nos visitantes o seu sentido de crítica e consciência reflexiva.

As exposições *The Spirit Sings* e *Into the Heart of Africa* revelaram algumas semelhanças entre si. Ambas foram bastante polémicas por diferentes motivos, mas partilharam um denominador comum, o mediatismo, que exponenciou a sua visibilidade. A cobertura mediática dada por parte dos jornais, revistas, rádio e televisão, foi decisiva para explicar o alcance atingido. Não é de estranhar a grande afinidade entre o conceito de *Culture Wars* e a imprensa, uma vez que ambas resultam e vivem do conflito, respetivamente. Porém, tanto os museus como os meios de comunicação social funcionam como instituições da memória social, assumindo um papel importante em constituir a herança cultural de uma sociedade (Simon e Bonnell, 2007).

Em sociedades multiculturais como a do Canadá, e dada a realidade das comunidades nativas, todas as ações e decisões das instituições museológicas são passíveis de serem escrutinadas e discutidas pelo público, pois os museus são locais privilegiados onde imperam conceitos como a memória, identidade e a história. E estando estes suscetíveis a diversas análises e interpretações, os museus têm obrigatoriamente de conhecer profundamente o público-alvo das exposições. São necessários contactos e colaborações constantes com as comunidades (mais diretamente) envolvidas nas exposições. De outra forma podem ocorrer conflitos entre o público e os museus. Nas exposições analisadas anteriormente nota-se o reflexo disso mesmo. Mesmo em locais e instituições onde a colaboração é uma realidade quotidiana, essas negociações podem não ser bem-sucedidas.

No caso da exposição *Into the Heart of Africa* verificou-se que causou polémica, mas foi claramente extrapolada pela imprensa, pois esta foi o meio utilizado, pelo ROM e pelos manifestantes, para a troca de argumentos entre si.

De forma semelhante, a imprensa cobriu todos os incidentes em torno da exibição *The Spirit Sings*, uma vez que esta incorporava um conjunto de actividades culturais pensadas em torno dos Jogos Olímpicos de Inverno. Sendo este evento um fenómeno à escala global é fácil entender o alcance destas disputas culturais.

A própria localidade de cada um dos museus analisados é relevante, pois também possuem estruturas e condicionantes políticas que intervêm diretamente na forma de atuação destas instituições museológicas.

No caso da exibição do Glenbow Museum, a polémica foi causada pela sua localização, mas não só. É verdade que os Lubicon Lake Cree pertencem à província de Alberta, a mesma onde se localiza o museu, contudo, e como já é hábito nos museus canadianos, foi pedida a colaboração de vários grupos nativos.

Os Lubicon Lake Cree não responderam ao convite (Clifford, 1997), e mesmo quando houve um encontro entre o *staff* e os representantes dos Lubicon Lake Cree, estes apenas se opuseram ao facto de a exibição estar a ser financiada por uma empresa com a qual tinham disputas. Dessa reunião ficou decidido que ambos seguiriam caminhos separados em relação a esta exibição. Os Lubicon Lake Cree, que não estavam representados diretamente na exibição, não deixaram de apelar ao boicote de outros museus e instituições. As reivindicações não se prendiam com a exibição em si, mas sim com um dos seus patrocinadores, a Shell. Este grupo nativo apenas se serviu da visibilidade da exibição e dos próprios Jogos Olímpicos, em que esta estava integrada, para catapultarem as suas exigências e visibilidade em relação às suas reivindicações territoriais. Se existisse alguma manifestação pública contra algo envolvendo os Jogos Olímpicos, ainda que indiretamente, seria motivo de notícia e de envolvimento por parte da população canadiana e da comunidade internacional.

No caso da exibição *Into the Heart of Africa*, no ROM, a contextualização social de Toronto é importante, na medida em que esta cidade revela uma grande multiculturalidade, sendo que os assuntos ligados às políticas de representação são muito intensos (Butler, 2000). E, tratando-se de assuntos como a história, arte e herança cultural, assumem ainda maior relevo e impacto social.

Houve um olhar mais atento pela grande comunidade africana e de afrodescendentes. A exibição tocava em questões sensíveis para estas comunidades. O passado colonialista dos europeus em África foi bastante negativo para as populações autóctones africanas. Agora, as

comunidades com ligações a estas populações africanas viam, num país distante das suas raízes e dessas memórias dolorosas, a representação desse passado.

Na sociedade de Toronto, a suposta igualdade assumida, era agora desfeita por uma instituição governamental, levando muitas pessoas a repensarem os princípios sociais da cidade onde viviam. A curadora apelou a uma interpretação diferente da exibição, pois os seus propósitos não estavam a ser interpretados da melhor forma. A ironia expressa nos documentos escritos não foi tão marcante como as imagens fortes da opressão colonialista em África. Daí até às comutações da exibição com o racismo e xenofobia foi um pequeno passo. E tratando-se de atributos tão negativos, rapidamente, numa sociedade tão diversa culturalmente, ecoaram os discursos críticos de vários grupos sociais e da imprensa.

“There is no question that the appropriate bridges had not been built, that the public relations organized for the exhibition were poor, and that racial tensions in Toronto were high and could easily be galvanized by an exhibition at a major cultural institution” (Schildkrout, 1991: 16-17).

Não se estabeleceram as relações necessárias entre o ROM e a “comunidades alvo” da exibição, para se poder estabelecer um diálogo em torno das questões abordadas na exibição. Assim, e como na exibição parecia não existir qualquer diálogo entre os colonizadores e colonizados, também não se preparou o ambiente social de Toronto para receber os monólogos imperialistas da *Into the Heart of Africa* e conseqüentemente proceder à sua discussão e crítica, como parecia ser o objetivo da ironia curadorial.

“... museums are associated with prestige and status — they confer value on particular notions of heritage, history, art, and taste (Ames 1992, Clifford 1991). Thus, communities are often deeply concerned with the way in which they are, or are not, represented by museums” (Butler, 2000: 77).

Todas as contingências sociais e políticas que envolvem cada museu são influências decisivas para se entender o trabalho de cada instituição deste tipo. Encontram-se portanto manifestações políticas nas suas práticas, regras, organização e formas de atuação. Muitos museus são apenas uma pequena parte de algo mais vasto, respondendo pelas suas ações e

decisões, uma vez que refletem os interesses e escolhas de outros, aos quais têm de responder. As suas políticas de representação são sempre subjetivas em certa medida, derivando de fatores internos – organização e filosofias exibicionais – e externos – geografia das estruturas sociopolíticas que circundam o museu. Portanto, os museus não são apolíticos ou neutros quando expressam o seu trabalho (Clifford, 1997).

Ainda que o caráter político não seja uma das principais características atribuídas a um museu, estes também têm preocupações políticas voláteis e são por isso importantes estruturas políticas nas sociedades onde se encontram.

As exposições em causa revelam como os museus não estão isolados ou alheios às realidades sociais e políticas que os envolvem (Lavine e Karp 1991, in Butler, 2000). Porém, houve sempre tentativas, por parte das lideranças museológicas, de reclamarem para si um estatuto independente e neutral (Ames, 1992). Os profissionais museológicos argumentaram ainda que os contestatários distorcem as narrativas exibicionais.

“This analysis attributes a conscious political agenda to the protestors, and indeed if their pamphlets and other materials are examined, it becomes clear that the demonstrators rejected the exhibition because they rejected the basic anthropological and museological tenets which underlay it” (Cannizzo, 1991: 154).

Cannizzo afirma que as comunidades contestatárias aproveitaram as temáticas exibicionais e a sua visibilidade para servirem as suas agendas políticas, porém, sem o assumirem. Dessa forma, e pegando no próprio cariz reflexivo e crítico das exposições, jogam com a interpretação flexível das mesmas, adaptando a sua interpretação e discurso de acordo com as suas pretensões políticas.

A problemática em torno da exposição *Into the Heart of Africa* centrava-se no seu conteúdo narrativo e modos de representação. Simon e Bonnell (2007) definiram e distinguiram “exibições difíceis”³⁵ e “exibições controversas”³⁶. A exposição anterior é claramente controversa, provocando desacordos no público sobre a adequação das estratégias narrativas e enquadramento interpretativo, e também focando o que está

³⁵ Uma exposição que apresenta desafios consideráveis ao nível da sua interpretação. Condiciona a experiência do visitante nos aspetos cognitivos e emocionais.

³⁶ Exposição que possibilita ruturas profundas no público, envolvendo a sua narrativa, questões éticas e valores morais.

ausente da exibição. No caso da exibição *The Spirit Sings*, a polêmica girava em torno da opção do Glenbow Museum em ter como principal patrocinador da exibição, a Shell. Importa diferenciar esta exibição da *Into the Heart of Africa* neste ponto, porém, a exibição de Cannizzo também tinha um patrocinador semelhante, a Imperial Oil – Esso, mas este fator nunca foi motivo de conflito, pese embora o seu nome. Não se pode definir *The Spirit Sings* como uma exibição controversa, pois toda a polêmica e discussão não tinham nenhuma relação com a sua estratégia narrativa ou estrutura interpretativa. O museu foi assim “arrastado injustamente para a luta dos Lubicon Lake Cree” (Clifford, 1997: 205). Ainda assim, o Glenbow Museum aceitou o patrocínio da Shell para a exibição, sabendo dos conflitos e das disputas legais que esta empresa mantinha com os Lubicon Lake Cree. Esta decisão deveria ter sido motivo de maior discussão e reflexão pela direção do museu.

Os partidos políticos, as comunidades nativas ou outros setores da sociedade, por vezes usam os museus como espaços de visibilidade para as suas causas. A projeção do museu, como espaço governamental, tornou estas instituições apetecíveis para serem palcos de discussão e reivindicação política, revelando um caráter museológico politizado. Ainda mais, quando nos museus, instituições criadas pelas sociedades ocidentais e intimamente ligado às suas elites e lideranças, se encontram objetos, artefactos e narrativas sobre o *Outro*.

A crescente visibilidade e força, dos setores sociais anteriormente em desvantagem, vão iniciar confrontos entre estes e os que detêm o poder. Destas colisões e seus desenvolvimentos, surgem novas perspectivas e visões ao nível político, social e cultural. Neste contexto, os museus podem ser “epicentros de mudança social” (Dubin 2006: 478).

“Nicks has argued that the recognition of collaboration as a museum practice is the basis of encouraging social change through the museum. She writes, “If museums are to be agents of social change, as many argue they must ... then they need to translate their contact work into effective means of replacing colonial representations of passive indigenous peoples with representations that make explicit the agency with which these peoples have always engaged their own and other worlds” (2003, 27). In other words, if recognized by museum-goers, collaboration within the museum can act as a metaphor for self-representation and self-determination in social, political, and economic spheres” (Cara e Anderson, 2005: 378).

Para os museus atuarem como agentes de mudança social requerem que as suas exposições se tornem cada vez mais críticas e reflexivas. É necessário que a sociedade questione os seus hábitos e valores. A experiência de um olhar crítico sobre exposições reflexivas não deve, contudo, ser alienada das pessoas com conexões pessoais e políticas, com as histórias de exclusão ou objetificação praticadas pelas mesmas instituições que se pretende transformar (Butler, 2000).

Nos museus onde decorreram as exposições em questão, atualmente, é prática corrente que, na elaboração de uma exposição, se proceda à consulta de elementos externos às instituições museológicas. Estes elementos estão diretamente ligados com as temáticas expositivas. Desde logo terão algo a dizer quanto aos planos e narrativas apresentadas pelos curadores. Mais, enquanto público-alvo, as maiores e mais bem fundamentadas críticas deverão advir destes parceiros, e portanto, o museu tem todo o interesse no seu envolvimento, planeamento e discussão de ideias, abrindo caminho à desmistificação (cada vez menor) da visão dos museus como paternalistas em relação às suas coleções.

“Contact work in a museum thus goes beyond consultation and sensitivity, though these are very important. It becomes active collaboration and a sharing of authority” (Clifford 1997: 210).

Clifford (1997) argumentava que cada vez mais os curadores estavam a reconhecer que os seus objetos de interpretação pertenciam também a outros, para além do museu. Neste sentido, vamos ter um confronto de visões a operar nos museus.

Mais do que consulta, num primeiro instante, impera que se colabore e negocie as formas de representação, não as pretendidas por uma ou outra parte, mas o resultado do diálogo e reflexões entre os museus e as comunidades. Tem que haver abertura, sobretudo do *staff* museológico, à partilha de autoridade curatorial e decisão. Este trabalho é necessário, sem receio da sua morosidade ou de desacordos que levem, em última análise ao cancelamento do que estava previsto.

No ROM, alguns visitantes ficaram chocados com a glorificação das imagens e declarações colonialistas, sem se fazer, aparentemente, um discurso crítico em torno destas.

“The exhibition’s approach was reflexive, relying strongly on juxtaposition and irony. Statements by missionaries and imperial authorities were presented without comment beside African artifacts. The exhibit clearly did not condone the sometimes racist images and words it displayed, nor did it maintain a consistently critical perspective. Objects and images were often left to “speak for themselves” (Clifford, 1997: 206).

Apesar do método irónico, ou seja, a apresentação exibicional crítica querendo dizer o seu oposto, declarado e defendido por Cannizzo, houve quem não apreciasse esta ideia num contexto visual de destruição e apropriação das culturas africanas. A mensagem e intenção da curadora não foram recebidas pela perceção dos visitantes. Por outro lado, numa sociedade multicultural como Toronto, parecia não haver lugar para as vozes africanas no ROM, sem lugar num diálogo (Schildkrout, 1991).

Houve decerto algo que não correu bem no planeamento desta exibição. Desde logo, como defende Clifford, o museu e a curadora convidada, Jeanne Cannizzo, julgaram e avaliaram mal os discrepantes receptores da exibição. Também nos objetivos, a tentativa de usar a exibição e o catálogo para desconstruir a coleção Africana do ROM, e ao mesmo tempo celebrar a arte Africana, demonstrou alguma falta de coerência (Schildkrout, 1991). Mas devem os museus abandonar os seus projetos, quando os seus pedidos de consulta e colaboração são ignorados? Ou quando se instala a polémica em torno das discussões? A conflitualidade destas exposições faz com os museus repensem as suas estratégias exibicionais, praticando uma aprioridade autocrítica. Segundo Cannizzo, este dado não é benéfico, pois trás de volta à prática museológica exposições mais ortodoxas, o que faz com que os museus sejam cada vez menos locais de diálogo e discussão crítica.

Em todas as exposições certamente haverá sempre opiniões favoráveis e desfavoráveis em relação ao seu conteúdo material, narrativa ou estrutura. Mais ainda nos casos exibicionais em questão, onde os conflitos culturais foram bem visíveis. Porém, não se pode extrapolar as respostas como representativas de um todo. As reações tribais à *The Spirit Sings* não foi uniforme, da mesma forma que os sentimentos de Afro-canadianos, cujas famílias já se haviam instalado há décadas, foi diferente dos africanos recém-chegados ao país.

Clifford (1997) referiu que não existe nenhuma fórmula mágica ou solução fácil para as questões envolvendo a colaboração museológica. As políticas exibicionais não podem ser

definidas unicamente pela autoridade curadorial, nem apenas pela experiência comunitária. O público tem muito a ganhar com esta colaboração em torno da contextualização das exposições ou construção de narrativas históricas. Todos os atores intervenientes têm que ter a noção que haverá sempre um contexto político como matriz, constituído por diferentes poderes, representando as diferentes facções envolvidas em discussões e negociações. Resistir a esta realidade é perpetuar uma forma de censura, em nome de uma suposta neutralidade científica ou qualidade estética, e que leva os museus apenas a servirem os seus interesses e propósitos.

Estas exposições foram importantes, não no sentido de serem polémicas por si, mas por destas controvérsias terem resultado inúmeros contributos e troca de ideias entre os mais diversos académicos, intelectuais e outros. Da problematização do conceito de *Culture Wars* foram levantadas muitas críticas de todos os lados envolvidos. São estas discussões críticas que podem guiar a colaboração em novas direções, não fazendo desta museologia colaborativa uma outra ortodoxia, mais ou menos estática, mas sim, um meio transparente que junte diversas facções e grupos sociais em discussão crítica com os museus. Atualmente, as instituições museológicas, podem e devem atuar como agentes sociais dinâmicos, adequando também os seus métodos e processos às realidades políticas que os envolvem. As instituições museológicas não podem rejeitar as discordâncias decorrentes do diálogo. Nem sempre as negociações e discussões podem chegar a bom porto, mas é dos assuntos mais sensíveis que podem advir grandes benefícios, tanto para o museu como para as comunidades.

V – Task Force Report on Museums and First Nations

Na sequência das exposições analisadas anteriormente, a secção que se segue pretende aferir das consequências destas no contexto museológico canadiano. Após as polémicas, resultantes das respostas sociais às exposições, os museus e as Primeiras Nações reuniram-se para discutir o futuro das suas relações. Estas reuniões, denominadas *Task Force Report on Museums and First Nations*, resultaram na apresentação de várias recomendações chave a aplicar, pelos museus e comunidades nativas, em projetos envolvendo a herança cultural nativa. Depois da discussão destas recomendações, iremos perceber como o MOA tentou aplicar estes princípios na realização de duas exposições arqueológicas: *Written in the Earth* e *From Under the Delta*.

Phillips (2011) referiu que, virtualmente, todos os escritores canadianos, sobre museus e Povos Indígenas, posicionaram *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples* como o ponto de partida para o projeto pós-colonial de reforma dos museus que tem vindo a decorrer nas últimas duas décadas. A autora salientou a importância desta exposição na reformulação das relações institucionais entre os museus e os elementos das Primeiras Nações. As noções de descolonização dos museus e o direito de autorrepresentação das comunidades nativas estão na base destas discussões. Reportando-se a Karen Coody, uma museóloga de ascendência Cherokee, Phillips revela-nos a importância da exposição *The Spirit Sings*, argumentando que, se não fosse pela atenção mediática dada ao boicote da exposição do Glenbow Museum, as respostas e mudanças conduzidas pelo governo canadiano, relativamente às políticas e práticas museológicas, seriam bem mais lentas. Phillips acredita que se progrediu pela discussão baseada no conflito.

A Assembleia das Primeiras Nações (AFN) e a Associação dos Museus Canadianos (CMA) juntaram-se em 1990, e em Janeiro de 1992, concluíram dois anos de conversações, com o objetivo de dissecar a relação entre os museus e as comunidades nativas canadianas. As duas instituições apresentaram o *Task Force Report on Museums and First Peoples*. Este relatório considerava imperativo uma mudança das relações e o desenvolvimento de novas políticas museológicas mais progressistas, envolvendo as comunidades nativas na representação museológica da herança cultural nativa (Ames, 2000).

O resultado foi um conjunto de premissas pelas quais os museus se deveriam guiar e que assentava sobretudo na ideia do direito das Primeiras Nações à autorrepresentação. As Primeiras Nações teriam o direito moral à sua herança cultural e histórica, e portanto também a definir de que forma esta deve ser apresentada a terceiros. Assim, as comunidades nativas participariam na atividade museológica trabalhando de perto com os curadores, sempre que se trata da sua cultura, como parceiros iguais (Ames, 2000; Phillips, 2003).

O *Task Force Report* assentava em quatro recomendações gerais, em relação às exposições envolvendo colaborações entre os museus e as Primeiras Nações.

- As Primeiras Nações e os museus iriam trabalhar juntos com vista à correção das desigualdades do passado;

- Museus e Primeiras Nações têm de aceitar uma política de corresponsabilidade e de codesenvolvimento;

- Elementos das Primeiras Nações serão envolvidos como parceiros iguais em todos os projetos ou exposições ligados com à sua herança aborígine, história ou cultura;

- As Primeiras Nações têm de estar totalmente envolvidas no desenvolvimento de políticas ou programas financiados.

O *Task Force Report* articula o princípio central da cooperação, entre os museus e as Primeiras Nações, em relação aos interesses comuns sobre a cultura material indígena. Vem ditar o direito das Primeiras Nações estarem totalmente envolvidas nas exposições, programas, ou desenvolvimento de políticas relacionadas com a sua cultura. O relatório recomenda a colaboração entre museus e as comunidades das Primeiras Nações para corrigir as desigualdades do passado, aumentar a visibilidade da arte e assuntos indígenas nos museus, e dar uma melhor visão histórica da relação entre as Primeiras Nações e a sociedade euro-canadiana. Por último, o *Task Force Report* promove o respeito mútuo entre as diferentes formas de conhecimento entre comunidades nativas e os profissionais museológicos, uma maior acessibilidade e abertura dos museus às Primeiras Nações, bem como o apoio financeiro governamental para o desenvolvimento de competências técnicas específicas na formação de profissionais museológicos nativos.

As recomendações do *Task Force Report* vieram dar imenso poder³⁷ às comunidades nativas na sua intervenção nos museus, trazendo mudanças significativas. Enquanto alguns museus como o MOA, o McCord Museum, o Glenbow Museum, ou o RBCM; vêm fazendo colaborações com as comunidades nativas já há muitos anos, outros havia, que optavam por não colaborar com as Primeiras Nações. Estes museus, mais conservadores ou tradicionais, estavam agora “moralmente obrigados” a consultar as comunidades nativas, e, de algum modo, a inseri-las nos seus projetos relacionados com essa cultura indígena, não podendo continuar com modelos museológicos clássicos, por certo, desenquadrados com o contexto social, cultural e político onde se localizam.

No contexto social canadiano, os museus representam e expõem artefactos de culturas vivas, pessoas que (muitas vezes) vivem mesmo ao lado destas instituições, sendo insustentável, ou mesmo impossível, ignorar essa proximidade ou partir do pressuposto colonialista do passado que essas culturas vão desaparecer pela assimilação da cultura dominante euro-americana. Isto não se verifica, havendo a consciência coletiva de que as culturas que existem, sob forma de artefactos nos museus, não são mais do que pertences das muitas culturas nativas existentes no Canadá. Ou seja, ainda que os museus possam mostrar os artefactos que detêm, estes têm necessariamente de serem incorporados no domínio para além do museológico, o domínio que pertence às realidades sociais e culturais das Primeiras Nações que, por exemplo, fazem com que estes objetos sejam alvos de reivindicação, afastando-os neste contexto dos seus muitos atributos museológicos.

“Collaboration between curators and First Peoples who are represented in exhibitions has become a standard for the art and anthropology exhibitions in Canadian museums and galleries, though the interaction is not without controversy” (Ames, 2000: 73).

³⁷ Para além das premissas já apresentadas, o *Task Force Report* contemplava ainda outras recomendações na mediação de assuntos sensíveis, entre os museus e as Primeiras Nações. “The report also considers “the disposition of Aboriginal cultural patrimony including human remains, burial objects, sacred and ceremonial objects, and other cultural objects that have ongoing historical, traditional, or cultural import to an Aboriginal community or culture.” It recommends that human remains and associated burial goods be returned to legitimate First Nations claimants. It also mandates the return of illegally acquired objects to individuals or communities. With regard to other, legally acquired “sacred and ceremonial objects and of other objects that have ongoing historical, traditional, or cultural importance to an Aboriginal community or culture,” the *Task Force Report* recommends that museums consider repatriation based on negotiations conducted on a case-by-case basis. It also presents three other options: the loan of materials for use in ceremonies or festivities, the creation of replicas for use by either museums or originating communities, and the development of systems of shared management of cultural property” (Phillips & Johnson, 2003: 156).

Apesar dos princípios apresentados pelo *Task Force Report* estarem a tornar-se um hábito nas exposições, não existem garantias que estas recomendações estejam a ser implementadas em todos os museus do Canadá, pois estava prevista a formação de um comité nacional, formado por elementos dos museus e das Primeiras Nações. Este comité deveria aferir da aplicação e aceitação do *Task Force Report*, bem como reportar os seus desenvolvimentos durante cinco anos, porém, nunca foi criado (Ames, 2000).

Apesar de conceito de colaboração ser popular nos meandros museológicos, este acarreta responsabilidades acrescidas para o museu, pois os seus profissionais têm que lidar com horários e agendas, por vezes, muito diferentes do museu (Ames, 1992).

Os museus canadianos têm feito um esforço para incluir pessoas das comunidades nativas nos seus *staffs* permanentes. Contudo, este esforço tem sido mínimo, na opinião de Phillips (2011). A autora apresenta algumas razões, como as poucas posições disponíveis, num tempo de crise financeira e de diminuição dos orçamentos, a dificuldade de encontrar pessoas indígenas qualificadas, e o imenso tempo para se atingir uma posição permanente. Além disso, aqueles que aceitam trabalhar nos museus, são muitas vezes criticados por outras pessoas nativas, sendo acusados de servir os interesses da sociedade dominante.

Atualmente, o MOA emprega duas pessoas nativas no seu *staff* permanente (num total de trinta), e apresenta anualmente várias posições para estágios internos destinados a pessoas das Primeiras Nações. Recentemente, a National Gallery of Art em Ottawa, e a Art Gallery of Ontario em Toronto, também criaram algumas posições para curadores originários das Primeiras Nações.

VI – Museologia Colaborativa no MOA

VI.1 – *Written in the Earth e From Under the Delta*

Em 1992, aos museólogos canadianos e comunidades nativas, foram dadas apenas as recomendações gerais e princípios do *Task Force Report*. As práticas tiveram de ser inventadas, um grande número de soluções específicas tiveram que ser introduzidas, sendo que, estas surgiam tanto das comunidades parceiras e artistas nativos como dos profissionais museológicos (Phillips, 2011). No início dos anos 90, o MOA começou a desenvolver duas exposições arqueológicas com o objeto de colocar em prática as recomendações do *Task Force Report*.

A exposição *From Under the Delta* abriu em Abril de 1996, e *Written in the Earth* abriu em Outubro de 1996. Ambas envolviam cultura material da época anterior³⁸ ao contacto com os colonos, e eram provenientes da região de Vancouver.

Em 1991, começou a ser planeada a ser exposição *Written in the Earth*. Esta exposição de cariz arqueológico era constituída por objetos de arte originários de locais na região costeira do sudoeste da Colômbia Britânica. Tinha como curadores responsáveis, Holm e Pokotylo, que não pertenciam ao museu, exercendo cargos no Laboratório de Arqueologia, no Departamento de Antropologia da UBC. Os seus objetivos passavam por apresentar os novos achados arqueológicos à luz da sua antiguidade, e enquadrá-los no plano do desenvolvimento da arte nativa da Costa Noroeste. Além destes, pretendia-se a colaboração com as Primeiras Nações com vista à interpretação e importância desses artefactos (Holm e Pokotylo, 1997).

Dado que a maioria dos objetos eram provenientes de locais associados com o território tradicional Musqueam, o museu consultou com esta comunidade nativa para aferir das suas opiniões e preocupações acerca dos objetos. Os objetivos da exposição foram mudados após esta consulta, e revelavam algumas preocupações expressas pelos intervenientes nativos. Assim, a exposição viria a expor três pontos de vista: a) o que a pesquisa arqueológica pode dizer acerca da idade e desenvolvimento estilístico da arte pré-histórica; b) as reflexões dos anciãos, artistas e líderes das Primeiras Nações sobre a importância dos objetos para as comunidades nativas contemporâneas; e c) o diálogo

³⁸ Os dois conjuntos de objectos eram muito frágeis, e tinham a sua idade compreendida entre dois a quatro mil anos.

emergente entre as Primeiras Nações, profissionais museológicos e arqueólogos sobre o papel que cada comunidade estava a desempenhar no cuidado do património pré-histórico canadiano. Desta reformulação de objetivos, após a colaboração inicial com os intermediários nativos, pode-se verificar um claro destaque de assuntos contemporâneos. Os colaboradores nativos quiseram expor a importância destes objetos para as comunidades nativas, bem como, promover um melhor entendimento do contexto cultural nativo contemporâneo e seu relevo na herança cultural canadiana.

Pokotylo e Holm argumentaram que a colaboração com os agentes nativos em *Written in the Earth* foi bem-sucedida.

“We view the above process of consultation as a constructive step forward achieving the CMA/AFN and CAA recommendation of equal partnerships between archaeologists, museums and First Nations. The process has been time-consuming and at times stressful. Nevertheless it has been productive, and has resulted in an exhibit which is noticeably different than a “traditional” archaeological exhibit” (Holm e Pokotylo, 1997: 39).

Foi construtiva na direção de implementar o princípio de parceiros iguais recomendado pelo *Task Force Report*. Porém, ambos os curadores concordam que esta não foi uma exibição arqueológica tradicional, pois incorporava a filosofia e perspectivas das Primeiras Nações. Estes aspetos estavam refletidos no *design* e conteúdos da exibição, não passando despercebidos aos visitantes. Quando o museu colabora com parceiros exteriores, como as comunidades nativas, a instituição espera uma parceria baseada nos seus princípios e agendas. Porém, frequentemente, estes intervenientes externos vêm trazer para o processo as suas próprias referências e agendas, e que podem não ser as mesmas do museu.

Visão diferente tinha Ames, que, considerando tanto a exibição *Written in the Earth* como *From Under the Delta*, não se mostrou agradado com o rumo seguido pelos processos exibicionais colaborativos. As comunidades nativas exerceram grande pressão sobre o planeamento e organização das exposições, notando-se modificações drásticas no planeamento inicial, o que resultou numa colaboração enviesada, formatada quase exclusivamente pelas vozes das Primeiras Nações. Ames (2003) argumentou que este processo tem uma estrutura hierárquica, cabendo ao curador e à equipa curatorial o poder de decisão final, ainda que sujeitos a aprovação superior pela administração do museu. A

razão para tal baseia-se no argumento das apetências científicas e técnicas detidas por estes agentes museológicos. Estes são os especialistas, e como tal detêm o poder de decisão. No processo colaborativo as comunidades nativas vão questionar estes procedimentos em relação à autoridade institucional e prerrogativas curatoriais, originando preocupações e conflitos em relação à partilha de poder no processo exibicional.

Ames (2000) revelou que, nas duas exposições, a redistribuição de autoridade fez-se pela inclusão dos grupos nativos parceiros como patrocinadores da exposição. Assim, as comunidades nativas tinham o direito de intervir ao nível da determinação da investigação necessária para a exposição. Verificou-se que, para contornar os problemas o MOA recorreu a uma solução baseada na política do museu.

“The process of working with a First Nation sponsor demonstrably moved the Museum from not only accepting that people own their own histories, as Ames had repeatedly insisted (1992: 79, 2004: 331), to the practical innovation and corollary, that such people therefore also owned the right to determine how their histories are publicly presented (Ames 2003: 175). Ames forecast that this new model of engagement between museums and source communities would encourage a future “redistribution of institutional authority, locating more of it in the process of project development itself” (Shelton, 2008: 14).

Ames argumentava como o MOA defende que as pessoas detêm as suas próprias histórias, e como tal, devem também ter o direito a determinar como estas são representadas. Porém, e perante os conflitos entre o *staff* e a comunidade nativa, é de salientar que a distribuição do poder de decisão, em relação à exposição *Written in the Earth*, passou pela atribuição de um papel de financiador à comunidade nativa e não pela negociação e diálogo. Isto remete-nos para outras questões como a independência e imparcialidade política dos museus, sendo estes atributos muito valorizados por Ames. Nestes casos houve claramente uma subversão das recomendações do *Task Force Report*, adotando a comunidade nativa a designação de patrocinador em detrimento do estatuto de parceiro igual, para se obter o resultado desejado.

Ames (1992) revelou que o resultado das negociações com os Musqueam, na exposição *Written in the Earth*, foi um “realinhamento do poder, alcançado pela redistribuição do poder” baseado na ideia de que as comunidades das Primeiras Nações deveriam ser o

público-alvo das exposições, uma vez que eram a sua história e cultura que constituíam a temática expositiva.

O *staff* museológico estava ansioso e expectante com estas colaborações. Ames (1992) deu o exemplo de quando os Museam pediram para todos os elementos do *staff* serem referidos, bem como as suas responsabilidades no projeto. Este pedido de individualização causou preocupação entre o *staff*, pois seriam personalizados através das suas ações na construção da exposição. O autor estranhou estes sentimentos, pois era usual existir uma lista de nomes do *staff* responsável quando, por exemplo, o MOA recebe objetos emprestados de outros museus. Claramente, o *staff* assumiu que não estava numa relação com “colaboradores semelhantes”. Os profissionais envolvidos estavam igualmente preocupados com a forma como os seus pares académicos iriam julgar a exposição, em relação às exposições arqueológicas tradicionais. “Alguns arqueólogos expressaram desapontamento porque *Written in the Earth* não parecia uma exposição arqueológica “respeitável”” (Ames, 1992: 371). Como seria vista a redução da perspectiva arqueológica em virtude de colocar em prática o princípio de parceiros iguais?

Kisin (2006) argumentou que *Written in the Earth* tentou repolitizar o espaço museológico, fornecendo espaço para as vozes das Primeiras Nações que desafiam as narrativas culturais, contidas em si mesmas, e a necessidade para uma reflexividade e multivocalidade. Já Kahn (in Kisin, 2006) revelou que as revisões críticas das exposições colaborativas são perigosas pois tendem a evidenciar os aspetos positivos, negligenciando os negativos, e falhando no questionamento se estas exposições fazem realmente alguma diferença face aos problemas de representação.

Ames, diretor do MOA nesta época, mostrou o seu ressentimento, referindo que o *staff* do museu deveria ter tido uma reunião para discutir o que tinham aprendido e retirado destas exposições, lembrando-os de que tinham dado um grande passo em frente, trabalhando as exposições da forma certa. Contudo, as metas da reunião não foram totalmente alcançadas.

“It’s a sort of water under the bridge, and they’re off to the next project” (Ames in Kisin, 2006: 28).

As filosofias de Michael Ames (e conseqüentemente as políticas representativas do MOA) mudaram muito ao longo do tempo. O autor que se oponha veemente às pressões dos Lubicon Lake Cree para com o Glenbow Museum (na exibição *The Spirit Sings*), argumentando a independência intelectual dos museus; questionava-se agora sobre que direito tinham os profissionais museológicos de exporem alguns objetos que a comunidade não queria? Assumia que a colaboração acarreta cedências e responsabilidades para com os parceiros. Ames (2004) argumentava “Isto é comprometer a nossa liberdade académica. E então?” Shelton parece sugerir que esta mudança esteve relacionada com a realização das exposições *Written in the Earth* e *From Under the Delta*.

“From 1996, the style of exhibitions changed again from critical interventions towards a more prescriptive collaborative framework, a genre that Ames strongly supported ... In his last article he noted: “The key task for the museum in a development context, with all its intellectual resources, is less to transfer knowledge than to create the possibilities for the indigenous construction or production of knowledge relevant to the community” (2006: 177)” (Shelton, 2008: 13).

A tentativa de implementar o *Task Force Report* não antecipou alguns problemas relacionados com a interação do museu com os grupos nativos. Um destes era a mudança de papéis na programação e organização das exposições, que acabou por criar desorientação nos intervenientes. O *staff* museológico deparou-se com problemas éticos e houve ainda desacordos quanto às soluções que surgiam. Da parte das comunidades nativas apareceram dois importantes fatores estruturais que condicionaram a colaboração. Desde logo a sua agenda pessoal, que continha outras prioridades, fazendo da colaboração uma atividade em *part-time* não paga. Por outro lado, o *British Columbia Treaty Process*³⁹ estava muito intenso nesta altura, relegando para um plano menor as exposições, em todo o contexto de lutas políticas e sociais que envolviam as comunidades nativas.

Ainda na década de 90, e pelas limitações do *Task Force Report*, Leona Sparrow⁴⁰ requereu ao MOA que se estabelecesse um protocolo⁴¹ específico entre os Musqueam e o

³⁹ Ou simplesmente Treaty Process. É o processo de negociação, criado em 1993, centrado na reivindicação de terras por parte das Primeiras Nações perante as autoridades da província e do estado. Apenas aproximadamente 60% das Primeiras Nações da B.C. se encontram a negociar estes processos.

⁴⁰ Diretora da comunidade Musqueam, no Departamento *Tratado, Territórios e Recursos*.

museu, para futuras colaborações envolvendo a representação cultural dos Musqueam por parte do MOA (Bjorgan, 2003).

Na exibição *Written in the Earth* houve conflitos, com o *designer* do museu e as comunidades nativas envolvidas, pela discordância de opiniões (Ames, 2000). O *designer* reclamava a si o seu profissionalismo, competência e especialidade; porém as comunidades nativas não estavam agradadas. Existia aqui uma tensão visível relacionada com a partilha de autoridade para tomar decisões. O *designer* acabou por reconhecer o direito das comunidades a estarem envolvidas em todas as etapas de construção da exibição. Sobre este ponto, Stevenson revelou que na exibição *From Under the Delta* também houve discussões e desentendimentos, mas que estes não eram sobre autoridade, mas sim pelo respeito do direito das comunidades serem vistas como os legítimos donos dessa cultura material. Houve tensões evidentes nas discussões sobre os textos a apresentar, sobretudo no que diz respeito à linguagem. Daí surgiu desacordo quanto ao título da exibição, que por sua vez, estava conectado também com os sistemas de classificação ocidentais que eram diferentes das perspectivas das Primeiras Nações. Isto refere-se ao contexto geográfico abordado na exibição.

A forma da exibição também foi negociada entre as partes, e Phillips (2011) referiu que, frequentemente, estas exposições colaborativas são desenhadas para provocar espanto e deslumbramento em detrimento da contextualização ou ressonância. Dessa forma, até as cores foram motivo de disputa, abdicando-se das cores mais neutras, preferência do museu, em favor de cores mais fortes e garridas, preferência dos intervenientes nativos. O diretor Michael Ames foi pessoalmente envolvido, a pedido expresso das comunidades nativas. Estas argumentavam que era ele que detinha autoridade e palavra final, e não o curador. Nas discussões entre *staff* e comunidades nativas, este recurso, foi apresentado pelas comunidades nativas para servir as suas opiniões e escolhas. Ames acabou por ceder às pretensões da comunidade nativas, algo que contrariava a suposta estrutura hierárquica igualitária que predominava no MOA, e defendida pelo diretor.

Os inúmeros comentários dos visitantes às duas exposições revelaram satisfação, sendo que, o público elogiou ainda o processo pelo qual foram elaboradas. Carol Mayer afirmou

⁴¹ Desenvolvido por M. Ames, com Leona Sparrow e Howard Grant da comunidade Musqueam. Foi implementado por R. Phillips aquando da sua chegada ao MOA, em Julho de 1997 (ver Phillips, 2000).

que estes comentários eram reflexos da ressonância social que as exposições tiveram na sociedade, e designou-os de “formas de ver” moldadas socialmente (Ames, 2000).

Ames (2000), defendia que os resultados do *Task Force Report* ainda eram modestos. Os museus e as comunidades estavam a tentar, mas existiam resistências, como a estrutura e práticas dos museus, muito conservadoras e resistentes à mudança. Outro aspeto era a indisponibilidade as Primeiras Nações em assumirem papéis mais ativos e constantes nas colaborações. Paradoxalmente, Ames (1992) que havia argumentado que a estrutura e organização do MOA eram trunfos para o trabalho colaborativo, assumia agora que houve algum excesso de otimismo na implementação prática das medidas do *Task Force Report*.

VI.II – *To Wash Away the Tears*

A exposição *To Wash Away the Tears: A Memorial Potlash Exhibit* abriu no MOA a 18 de Março de 2003. Esta exposição foi proposta ao MOA por Shane Pointe (Hopokeltun⁴²), em Março de 2002, para honrar a sua irmã, Margaret Pointe (Tlop-in-up⁴³) falecida em 1996. Sob a supervisão de M. Ames, a curadora Susan Rowley coordenou esta exposição, que contou ainda com a colaboração de Shane Pointe e dos estudantes do programa de estudos curatoriais críticos.

A exposição centrava-se nos objetos utilizados no memorial a Maggie Pointe, como celebração da sua vida. Historicamente, segundo a cultura Musqueam, estes objetos têm que ser queimados ou doados. Uma vez que a sua irmã esteve sempre muito envolvida na educação das crianças e na melhoria das condições de vida dos Musqueam, Shane Pointe decidiu doar os objetos ao museu, desde que se fizesse uma exposição com o objetivo de educar o público acerca das cerimónias memoriais e das práticas culturais dos Musqueam. Foi a primeira vez na história do MOA, que um membro das Primeiras Nações ofereceu material cerimonial ao museu, juntamente com a proposta de disponibilizar a informação necessária e o seu tempo para colaborar na elaboração de uma exposição.

Charles Menzies (2000) considerou quatro fases, quando existe uma aproximação a uma Primeira Nação para desenvolver um trabalho colaborativo. Assim temos: 1) Iniciar o

⁴² Nome aborígine de Shane Pointe, usando a fonética do inglês.

⁴³ Nome aborígine de Margaret (Maggie) Pointe, usando a fonética do inglês.

diálogo, 2) Consultar a comunidade nativa na definição do plano de pesquisa, 3) Conduzir a pesquisa envolvendo profissionais treinados e elementos das Primeiras Nações, e 4) Continuar em contacto com a comunidade durante os processos de escrita, análise, revisão, e distribuição. A exibição *To Wash Away the Tears* percorreu cada uma destas etapas.

O projeto foi ainda marcado por três protocolos sobre pesquisa e desenvolvimentos éticos, que pautaram o desenrolar da construção da exibição. As partes basearam-se no *Tri-Council Policy Statement: Ethical Conduct for Research Involving Humans*, que facilitou o requerimento de uma revisão ética, ao nível da UBC; o *Task Force Report*, como guião das relações entre os museus e Primeiras Nações; e o *Musqueam Protocol*, que considera a relação específica entre o MOA e a comunidade Musqueam, focado na representação da herança cultural Musqueam.



Fig. 8: A exibição *To Wash Away the Tears*.

A exibição foi proposta ao Conselho Musqueam, que deu permissão ao projeto, desde que ficasse bem explícito que se tratava de uma atividade da família Pointe, evitando uma conotação da exibição a uma generalização das práticas cerimoniais Musqueam. Foi

explicado que as várias famílias Musqueam têm diferentes formas de conduzir estas cerimónias memoriais. Assim, e antes de a pesquisa começar, os curadores articularam um conjunto de regras éticas, assegurando que todos os indivíduos estavam de acordo com os procedimentos e seus direitos. De acordo com Menzies (2000), o estabelecimento destes princípios ajuda à obtenção relações de pesquisa respeitadas com as Primeiras Nações que estão a ser alvo de estudo.

O grupo curadorial também achou necessário falar com as pessoas que estiveram envolvidas na preparação dos objetos para a cerimónia. A exibição era constituída por vários objetos. Três mulheres Musqueam – Lynn Dan, Debra Sparrow e Ann Stogan – doaram objetos de tecelagem (um xaile, um pequeno cobertor, e quatro tapetes). Vivian Campbell (Musqueam) fez uma corda de casca de cedro e dois baldes feitos de cedro. A canoa, batizada por Shane Pointe de Endeavour II em honra à atitude de vida da sua irmã, foi feita por Peter Seymour, e os remos por Paul Wyse. Ambos os criadores são da Ilha de Vancouver. Aaron Nelson-Moody criou um fuso de tecelagem, em cedro vermelho, com cerca de um metro de diâmetro; e Eileen William fez a sua cobertura em crochê. Esta peça foi usada por Shane Pointe como “efígie” da sua irmã que era uma grande tecelã.

Houve entrevistas com Shane Pointe e com os outros participantes, que foram gravadas e transcritas. Segundo Watanabe (2003), o maior desafio do grupo curadorial foi transformar as extensas narrativas transcritas em mensagens densas contextualizadas acessíveis e compreensíveis aos diferentes visitantes. Os curadores extraíram os assuntos chave das extensas conversas com Shane Pointe e apresentaram a este os tópicos que queriam ver discutidos, trabalhando depois colaborativamente na discussão de todos os aspetos da exibição. Segundo Bjorgan (2003), se os dados das entrevistas sugeriam um sentimento negativo entre as partes envolvidas, depois de a colaboração estar completa, isto foi notado na análise.

Bjorgan argumentou a existência de um paralelismo deste processo com a teoria de Freire⁴⁴, defendendo a necessidade da colaboração conter uma flexibilidade e reflexão crítica na prática entre os intervenientes. Dessa forma, os agentes foram oscilando entre os papéis de professor e aluno, sempre envolvidos num processo de entendimento que levou a novas descobertas.

⁴⁴ Presente na obra “Pedagogia do Oprimido”.

“... an openness to approaching and being approached, to questioning and been questioned, to agreeing and disagreeing is the basis of gaining a respectful relationship” (Freire, 1998: 119).

Bjorgan (2003) acredita que com *To Wash Away the Tears* se chegou a um novo modelo metodológico de exibição museológica. Através da interação e conversações entre os participantes foi alcançado o resultado posteriormente exposto. Um exemplo disto foi a ideia lançada numa das reuniões. Um dos elementos sugeriu uma flor repetida várias vezes para simbolizar a viagem marcante de Maggie ao Havai. Hopokeltun gostou e referiu que se deveria incorporar este *design* na canoa, uma vez que alguém tinha pensado nisso.

Na cerimónia memorial, normalmente atendida por familiares e amigos, Hopotelkun incluiu o MOA e seus representantes metaforicamente como família, estendendo a rede familiar num sentido social.

Bjorgan (2003) defendeu que para os métodos colaborativos crescerem e se desenvolverem para além da prática envolvida na sua criação, os museus devem exibir uma multiplicidade de vozes, bem como expor a sua origem e métodos de recolha. Ignorando os padrões tradicionais dos processos curatoriais, os museus podem alargar o leque das relações cooperativas, descobrindo novos parceiros e formulando novas metodologias. Os processos museológicos que envolvem múltiplas perspetivas e discursos de poder só poderão servir para fortalecer as instituições onde a identidade cultural é negociada e exposta.

To Wash Away the Tears foi desmantelada em 2005, devido a trabalhos de renovação na Galeria Michael O’Brian, e acabaria por ser remontada nas galerias da multiversidade em 2010.

VI.III – A Prática Colaborativa no MOA

“Museum collaboration - the practice of working with communities in the production of knowledge through research and displays” (Schultz, 2011: 1).

Vergo (1989) definiu a “nova museologia” por oposição à “velha museologia”, pois esta última estava mais centrada nos métodos museológicos e pouco preocupada com os propósitos dos museus. Referiu que o surgimento da “nova museologia” se deveu a um descontentamento do público para com os museus e suas práticas, e que esta se sustenta nos diversos contextos marginalizados e geralmente ausentes das exposições apresentadas pela “velha museologia”

Esta transição começou nos finais dos anos 80 e início dos anos 90, marcada pela tentativa de uma museologia mais inclusiva, mais democrática e representativa das diversas comunidades que integravam estas sociedades (Krouse, 2006). Com uma orientação teórica e metodológica, esta “nova museologia” refletia os sentimentos e vontades sociais para museus assumirem a responsabilidade de trabalharem com as comunidades locais, incluindo-os nos processos de decisão e garantir mais oportunidades para a autodeterminação e autorrepresentação (Schultz, 2011).

Vergo argumentou que os museus não devem apenas mostrar os seus tesouros, mas também adotar um papel ativo na educação das suas massas. Atualmente, a interculturalidade das cidades canadianas é enorme. As relações sociais e as tensões que geram têm um papel significativo na determinação das exposições, e na forma de atuação dos museus. Paralelamente à definição de “nova museologia”, a colaboração museológica no MOA é uma realidade quotidiana e assenta nas mesmas premissas.

O processo de criação de uma exposição é muito complexo, envolve vários níveis do museu e comporta as diferentes especializações do *staff* museológico. Inclui várias etapas como a articulação do tema, a pesquisa e recolha de informação, o desenvolvimento de uma narrativa, o estabelecimento de um orçamento, seleção de objetos, a criação e revisão de painéis de texto, a instalação, a publicidade, a organização da abertura, entre outras (Ames, 1992). A juntar a toda a complexidade de construção das exposições, estão as contingências das comunidades nativas. As Primeiras Nações apresentam, muitas vezes, referências

epistemológicas diferentes que também têm que ser incluídas, pela colaboração e negociação, nas exposições.

“Collaboration has become a critical concern for museums in recent decades. More than a shift in methodologies, the growing emphasis on collaboration represents a change in the self-awareness of museums as they assess their social relevance in relation to their ability to respond to the needs of diverse communities” (Schultz, 2011: 1).

O foco das análises às exposições colaborativas parece sempre tender para as visões e ações das comunidades nativas envolvidas. Num sentido diferente segue este exercício, ao centrar agora a discussão nas opiniões dos curadores do MOA, Pam Brown, Karen Duffek, Bill McLennan e Jennifer Kramer; expressando estes o seu papel na colaboração.

Quando temos exposições colaborativas, verifica-se a interação entre dois princípios de representação – o direito soberano da autorrepresentação e a missão museológica de representar outros – podendo intersectarem-se de formas positivas (Ames, 2006).

O McLennan e Brown consideram que esta colaboração acontece sempre no MOA, contudo, Duffek e Kramer ressaltam que pode depender do projeto que se quer fazer e também da maior ou menor facilidade de “acesso” a uma determinada comunidade. Em suma, normalmente existe colaboração, ou pelo menos uma simples consulta à comunidade, porém, se o objetivo do curador for a colaboração, existindo já algum contacto ou relação com essa comunidade torna o processo colaborativo mais fácil e rápido. Podemos argumentar que ainda que os princípios colaborativos sejam aplicáveis a todas as exposições, o MOA, pela sua natureza e especificidades, pode ser mais propenso a efectuar trabalhos com determinadas comunidades, dependendo dos agentes envolvidos.

Num trabalho museológico colaborativo, tanto pode ser o *staff* do museu ou as comunidades nativas a iniciarem o contacto com vista a desenvolver um qualquer projeto expositivo. Obviamente que todas as iniciativas por parte das comunidades são bem recebidas pelo museu, contudo, Kramer ressalva que quando a situação se inverte, nem sempre as comunidades estão interessadas ou dispõem de tempo, pois também possuem as suas agendas, normalmente bastante ocupadas.

Existem bastantes casos com iniciativas das comunidades nativas, até para pedir ajuda ao *staff* para a realização de projetos externos ao MOA. McLennan dá o exemplo das

comunidades Squamish / Lil'wat que solicitaram a colaboração do *staff* para o desenvolvimento do seu centro cultural em Whistler, na Colômbia Britânica. Ames (2006) refere a situação das iniciativas nativas como um modelo caracterizado por uma relação de profissional-cliente, onde a comunidade ou instituição cultural propõe um assunto para um possível projeto, estabelecendo-se uma agenda, e cabendo ao museu assegurar competências técnicas e contactos externos.

De acordo com Nicks (2000), as práticas colaborativas requerem novas abordagens, mais abertas e inclusivas, para aceder e interpretar as tradições artísticas e culturais das Primeiras Nações. Dessa forma, estas vão romper com o isolamento institucional e disciplinar dos museus, aumentando a relevância das instituições culturais em expandir o nosso conhecimento, através de outras visões da história e processos.

“... Lassiter identifies three models: dialogical techniques, collaborative ethnography and autobiographical approaches (2002: 2-4). The first of these uses the dialogue between anthropologist and consultants sometimes to lay bare the communicative process through which culture is itself generated; collaborative ethnography takes this method further by involving the consultant not only in the collection of the information but in writing the final monograph, while the third position casts the anthropologist as biographer focused on the individual life story in the belief that general cultural insights will be gleaned through it” (Shelton, 2008: 17).

Segundo os curadores, parece não existir um modelo museológico definido para este tipo de trabalho colaborativo, apesar de ser prática mais ou menos corrente desde a abertura do MOA em 1976. Estes consideram que todas as comunidades nativas são diferentes, e portanto, as abordagens e modos de trabalhar serão necessariamente diversos. McLennan considera necessário o respeito mútuo, enquanto Duffek refere a sinceridade nas conversas como importante para o desenvolvimento do caminho de cada colaboração. Kramer considera que não existe modelo definido, mas a crença do *staff* é que esta colaboração produz melhores exposições. O museu trabalha com os protocolos estabelecidos pelas comunidades em relação a estes assuntos, existindo abertura do museu para aceitar decisões já previamente definidas pelas comunidades em relação às formas de trabalhar sobre a sua cultura. Kramer dá ainda o exemplo oposto do Seattle Art Museum, o qual tem o

seu próprio quadro de conselheiros nativos, composto por muitos elementos de diversas comunidades nativas, que aconselham o *staff* no seu trabalho.

Portanto, não se pode falar num modelo museológico definido no MOA, pois não existem grandes regras ou linhas gerais. Contudo, existem limitações, um conjunto de situações que se têm de assegurar como os protocolos e regras de investigação da UBC, os direitos de propriedade intelectual, protocolos comunitários específicos já existentes e os copyrights. Desde o início de uma colaboração que as comunidades nativas trabalham com o *staff* para se estabelecer uma linha processual ou um caminho de trabalho, sendo este um dos fatores mais importantes, porém, este planeamento tem que ser flexível, pois todo o trabalho vai também ser bastante envolvente e desafiante, onde as partes têm que dialogar e ser adaptáveis. Além disso, toda a colaboração sairá invariavelmente da discussão de opiniões, ainda que Kramer saliente que já existam algumas comunidades a tentar criar protocolos de investigação com regras bem definidas. Mas nestes casos, a curadora considera que são mais um entrave do que uma ajuda, pois são bastante generalistas, tentando incorporar todas as situações possíveis, o que por vezes nem sempre resulta. Importa questionar então até que ponto a influência individual dos agentes museológicos é relevante para o desenvolvimento positivo das exposições. Por exemplo, sendo a Pam Brown, uma curadora com ascendência nativa Heiltsuk, não será mais fácil esta profissional aceder a esta comunidade do que outro elemento do *staff* do MOA?

Atualmente, o MOA continua a colaborar com artistas nativos singulares⁴⁵ como Robert Davidson, *“The Abstract Edge”* (Junho de 2004); Edgar Heap of Birds, *“Wheel: Overlays”* (Março de 2007); Michael Nicoll Yahgulanaas, *“Michael Nicoll Yahgulanaas? Meddling in the Museum”* (Julho de 2007); Peter Morin, *“Speaking to the Old Ones”* (Setembro de 2009) e *“Peter Morin’s Museum”* (Abril de 2011); John Marston *“ehhwe’p syuth (To Share History)”* (Março de 2009); Nicholas Galanin, *“The Raven and the First Immigrant”* (Março de 2010); Charles & Isabella Edenshaw, *“Signed Without Signature”* (Novembro de 2010); Carl Beam, *“Carl Beam”* (Abril de 2011); Doug Cranmer, *“Kesu’: The Art and Life of Doug Cranmer”* (Março de 2012); Henry Speck, *“Projections: The Paintings of Henry Speck, Udzi’stalis”* (Julho de 2012); Alan Michelson, *“TwoRow II”* (Janeiro de 2013); e Paul Lawrence Yuxweluptun, *“Unceded Territories”* (Maio de 2016)

⁴⁵ Ou com os seus parentes e famílias no caso de já terem falecido.

Quando se compara a forma de atuar do MOA em relação ao trabalho individual de um artista nativo, não se colocam grandes entraves ou regras. É uma relação direta entre duas partes cabendo ao artista os seus direitos, não havendo nenhuma consulta da comunidade ou Primeira Nação a que pertence. O trabalho é feito ao mesmo nível que seria se o artista não tivesse ascendência nativa. Claro que podem sempre existir vozes críticas da Primeira Nação a que um artista nativo pertence, em relação ao tipo ou forma do seu trabalho, mas o artista é independente, não cabendo ao MOA ajuizar sobre estas questões. Kramer refere que quando o MOA contrata algum artista nativo tem o cuidado de não limitar as suas escolhas a uma ou outra Primeira Nação, pois sabe da importância para a carreira de um artista nativo do que é ter o seu trabalho exposto numa instituição deste tipo, tentando assim ser justo na distribuição dos seus pedidos. Ainda assim, existem sempre políticas por detrás, por exemplo, em saber quem é o melhor ou mais conhecido artista nativo de uma determinada comunidade. Se por lado parece haver mais liberdade para os curadores quando desenvolvem colaborações com artistas individuais, também podemos questionar a seus critérios de escolha. Ao considerar a opinião de Kramer, pode-se argumentar que o mérito individual não o único critério, mas também garantir alguma igualdade de oportunidades, ao mesmo tempo que isto também servirá o propósito do MOA de diversificar e alargar a sua rede colaborativa.

Em relação aos problemas e benefícios presentes na colaboração, quase todos os curadores (exceto McLennan) apontam o facto de a colaboração demorar imenso tempo como um problema. Duffek e Brown adicionaram que este exercício requer um maior esforço, sendo mais dispendioso a nível financeiro. Kramer, por seu lado, destaca os problemas de tempo para trabalhar com os agentes nativos e as suas agendas, normalmente, bastante ocupadas. Acrescenta também o factor monetário como limitação e ainda as dificuldades em se atingir um acordo em torno da organização das exposições.

Quanto aos benefícios, McLennan afirma que estas exposições vão ao encontro das expectativas do público, pois são relevantes no que toca aos assuntos do presente. Duffek pensa que esta colaboração é mais respeitosa e significativa, pois ajuda a transformar as ortodoxias museológicas e as expectativas dos visitantes. Kramer destaca a grande aprendizagem, retirada por ambas as partes, do processo colaborativo. Por último, Brown destaca a importância do trabalho se desenvolver num clima de respeito e confiança, dando ao conhecimento partilhado um poder ainda maior.

VI.III.I – A Partilha de Autoridade Curadorial

“... the collaborative paradigm of exhibition production involves a new form of power sharing in which museum and community partners co-manage a broad range of activities that lead to the final product. These usually include the initial identification of themes, the design of the research methodology, object selection, and the writing of text panels. It can also include the integration of training and capacity building for community members and community input into other activities, such as conservation, the design of the installation, and the selection of a gift shop products and poster images” (Phillips, 2011: 188).

Talvez, o mais controverso dos princípios do *Task Force Report* seja aquele que refere os museus e comunidades nativas como parceiros iguais no processo exibicional. Ou seja, a partilha igualitária de poder, no que respeita às decisões sobre as exposições, era fundamental para as mudanças a implementar (Phillips e Johnson, 2003). Esta democratização dos museus não era, contudo, algo novo para o MOA.

No passado, um dos aspetos que contribuiu para esta democratização do poder no MOA, para além das exposições colaborativas, foi a apresentação de uma nova forma exibicional – o *Visible Storage*⁴⁶. A filosofia por detrás da criação das galerias *Visible Storage* partiu do *staff* museológico do MOA no início dos anos 70, com base na sua experiência de trabalho (Cunningham, 1999:41). Esta inclui o desejo de colocar disponíveis para consulta todas as coleções, para que os estudantes possam fazer as suas pesquisas e para que os visitantes possam ser “estudantes” das culturas do mundo. Este modelo foi descrito por Vastokas como uma verdadeira “democratização” (Ames, 1977: 77).

Quando o MOA abriu o seu novo edifício em 1976, também apresentou este um novo sistema experimental, combinando a exposição e o armazenamento. Neste podiam ser observadas a maior parte das coleções etnográficas, que antes estavam fechadas, longe do olhar público. O *Visible Storage* foi “reconhecido internacionalmente como uma contribuição inovadora para a prática museológica, e tem-se tornado um modelo para outras instituições” (Cunningham, 1999: 41).

⁴⁶ Ames definiu o *Visible Storage* (ou *Open Storage*), comparando este com outros dois tipos, a exposição estética ou de arte, e a exposição didática. “Visible storage: The third type of display is not really a display at all, but the backroom storage area made accessible to the public” (Cunningham, 1999: 46).

Pode-se considerar que o *Visible Storage* contribui para uma maior colaboração do museu com as comunidades nativas? É certo que o MOA já vinha a fazer colaborações antes de apresentar o *Visible Storage*. Porém, destaca-se o facto de este colocar à disposição de todos, os procedimentos práticos do MOA em relação à catalogação e organização dos seus objetos.

“Access to the objects is not just for a privileged class of curators and academic experts. Because this also diminishes the authority of the curator, the philosophy must – as it is at the Museum of Anthropology – be fully supported by the museum’s staff in order to work” (Cunningham, 1999: 48).



Fig. 9: Representação do *Visible Storage*.

Comparando a filosofia do *Visible Storage* com as *Multiversity Galleries*⁴⁷ que hoje ocupam o seu lugar podemos encontrar diferenças significativas. Enquanto no *Open Storage*, a representação estava a cargo de todo o *staff* museológico, sem a intervenção das comunidades nativas; nas *Multiversity Galleries*, podemos encontrar uma narrativa

⁴⁷ Novas galerias incorporadas no *The Renewal Project: A Partnership of Peoples*.

colaborativa que congrega os discursos dos curadores e das Primeiras Nações. No *Visible Storage*, o facto de se considerarem todos os visitantes como estudantes, não é coincidente com as colaborações. Mais, o público-alvo principal, nestas últimas, é bastante analisado e considerado no processo de construção. Muitas vezes, são as próprias comunidades nativas, parceiras na colaboração, que apresentam frequentemente ter referências históricas e epistemológicas diferentes das administradas na academia. Já as *Multiversity Galleries* foram criadas com o objetivo de constatar que existem diferentes formas de conhecimento e interpretação da realidade. Neste sentido, foram concebidas no seguimento de colaborações do MOA com as diferentes comunidades nativas.

As formas discursivas do MOA em torno da representação já haviam sido alvos de críticas no passado. Elias (1977) criticava a “anonimidade dos objetos”, presentes no Great Hall, resultante da ausência quase completa de etiquetas informativas. Este facto poderia ser útil para cumprir os objetivos educacionais do museu, mas para o comum dos visitantes poderia ser um entrave ao seu entendimento sobre as Primeiras Nações. Ficariam apenas com uma impressão geral da arte nativa, sem grande informação sobre as suas origens, criadores ou especificidade geográfica.

Michael Ames privilegiava uma interpretação discursiva, sendo que esta pode ser alcançada pelas visitas guiadas. Porém, apenas uma parcela dos visitantes recorre aos guias como complemento à visita. Só em 2009 é que o MOA começou uma etiquetagem sistemática dos objetos.

Elias criticou ainda a inserção dos objetos de arte nativa na narrativa histórica dominante. Esta contextualização era desapropriada para o autor, pois os artefactos não podem ser devidamente enquadrados num discurso não-nativo.

“Unfortunately, the artifacts have become embedded most inappropriately in the stream of non-Indian history of accomplishment on the West Coast. This has been done by the Museum’s lavish eulogizing of the collectors of the pieces, often at the expense of the real creators of the works – the Indian artists” (Elias, 1977: 62).

Quando as pessoas que vêm colaborar com o MOA são vistos como consultores. O museu paga para obter informações, ainda que o objetivo seja o benefício mútuo, porém, ocorrerem colaborações em que o museu apenas suporta os custos das deslocações e

despesas dos agentes nativos que se deslocam ao até ao MOA. Ainda assim, os colaboradores nativos têm sempre uma palavra na tomada de decisões sobre as exposições, decisões feitas em conjunto com o *staff* do MOA. Contudo, Kramer revela que apesar de dividirem a autoridade sobre a exposição ao nível do conhecimento cultural, isto acontece só até certo ponto, pois a palavra final corresponde ao *staff* do museu, existindo opções e hipóteses levantadas pelos agentes nativos que simplesmente não são possíveis ou realizáveis.

Mais recentemente, e antes do *“The Renewal Project: A Partnership of Peoples”* estar concluído, os Povos Indígenas direccionavam críticas ao MOA, nomeadamente, em relação à forma de como os artefactos nativos estavam representados. As comunidades nativas afirmaram que, em alguns casos, os objetos estavam colocados de forma desrespeitosa e os materiais usados nem sempre eram adequados. Notaram ainda uma ausência ou escassez de nomes nativos e textos apropriados e a necessidade de incorporar as técnicas indígenas.

Uma das preocupações dos responsáveis do MOA foi responder a estas críticas, nas reuniões com as Primeiras Nações, colaborando com as comunidades nativas não só nas exposições temporárias, mas também incorporando as suas opiniões na definição de aspetos mais extensos temporalmente, como a organização dos novos espaços ou a o desenvolvimento de exposições permanentes.

Ames (2006) fala de dois modelos⁴⁸ de parcerias com as comunidades nativas. Um é derivado das teorias de desenvolvimento da participação das comunidades nas exposições. Estas exposições, baseadas na comunidade, são sustentadas pela ideia de parceiros iguais, e também tem os seus problemas. Shelton (2008) é mais específico considerando mesmo que este modelo cria uma estrutura assimétrica de poder, favorecendo as comunidades, às custas do diálogo crítico.

Todos os curadores entrevistados consideram mais benéfico a colaboração com as comunidades nativas, do que efetuarem um trabalho individual. A exposição, ou “produto” como diz McLennan, ficará sempre mais correta e completa se se fizer um trabalho colaborativo. Kramer considera esta colaboração importante pelo motivo de que vão ser as

⁴⁸ “There are at least two forms of collaboration between First Peoples and museums: (1) museums recruit First Peoples as consultants, advisors, or as artists whose works are to be exhibited; and (2) museums engage in more fundamental partnerships with First Peoples ... The first way of collaboration is more common, perhaps because it is more easier and more profitable for museums. The second way – sharing authority over the collections – occurs less often and has greater impact on museums” (Ames, 2000: 77-78).

comunidades nativas envolvidas os principais receptores das exposições. Kramer afirma que seria muito mais rápido trabalhar individualmente, porém menos enriquecedor. Ainda assim, a curadora sente que poderia existir uma pessoa singular a efetuar exposições, assinando estas como uma peça de arte, em vez de tentar um consenso. Estes módulos individuais poderiam falar e ter diálogos entre eles.

Shelton (2011) considera que quando a autoridade é partilhada nas colaborações, existe uma reciprocidade de influências entre o museu e as comunidades. Ambos os intervenientes são transpostos para a realidade do outro, subvertendo a dicotomia sujeito/objeto.

VI.III.II – A Museologia Crítica no contexto colaborativo

“There is not one museology but three (operational, critical and praxiological), each defined by a particular epistemological position; method or technique; communicative media, and practice” (Shelton, 2011: 31).

A museologia crítica desenvolveu-se a partir do que Vergo (1989: 3) referiu como a “nova museologia”, mas representa muito mais do que uma mudança na importância dos métodos museológicos para uma incidência nos propósitos dos museus. A museologia crítica segue uma linha de incredulidade para com as meta-narrativas das profissões institucionalizadas, por vezes com o propósito de democratizar os museus e galerias, introduzir uma pluralidade de práticas e desenvolver novos géneros de exposições (Shelton, 2001).

Shelton (2011) refere que a museologia crítica assenta em quatro posições epistemológicas gerais apoiadas numa relação negativa com a museologia operacional dos museus. Primeiramente temos a história que não existe fora da cognição e percepção humana. A legitimação histórica pela qual a museologia operativa trabalha precisa de ser alvo de uma desconstrução efetiva, uma vez que a história não é única ou universal, divergindo de sociedade para sociedade, sendo uma representação de representações.

A noção de colecionador, do ato de colecionar, é assumida pelos museus como caracterizador de todas as sociedades, atravessando a história, um elemento derivado de

uma psicologia transcendental universal. Este aspeto necessita de uma análise crítica, pois, no tipo de coleção sistemática aplicada nos museus, a recolha dos objetos é feita segundo as regras da ciência objetiva. Porém, nem sempre as motivações por detrás da recolha de objetos e coleções se enquadram na coleção sistemática. Existem objectos, que fazem parte das coleções museológicas, que foram adquiridos de formas pouco legítimas ou que são muito sagrados para as Primeiras Nações. Neste âmbito, o próprio *Task Force Report* recomendava o “retorno dos objetos ilegalmente adquiridos aos indivíduos ou comunidades” (Phillips e Johnson, 2003: 156).

A autoridade institucional dos museus é baseada nas metodologias empíricas derivadas das teorias de objetividade. É por este modelo que a museologia operacional desenvolve a sua atividade e sustenta a sua autoridade curadorial. A museologia crítica, ao colocar em questão esta forma de conhecimento objetivo, sugerindo vários tipos de conhecimento subjetivos, revelará o potencial da sua abordagem para conduzir os museus a novos géneros exibicionais. Por fim, na crítica à objetividade das teorias de significado existe o princípio da falta de valências comuns entre significante e significados.

Todos estes aspetos constituintes da museologia crítica são aplicáveis ao contexto colaborativo. Quando a museologia operacional constrói o seu trabalho em colaboração com outros grupos sociais que possuem outros discursos históricos e diferentes formas de conhecimento, a sua aplicação tem necessariamente que mudar. No caso do MOA, a sua museologia operacional há muito que vem sendo reformulada. A colaboração com as comunidades nativas faz com que o seu modo de operar se afaste do tradicional. É imperativo portanto, a aplicação da crítica museológica na museologia colaborativa pois esta garante uma análise profunda das transformações sofridas pelos métodos operacionais científicos. É necessária ainda uma análise museológica crítica constante dos panoramas exibicionais, para que as contribuições dos elementos colaborantes possam ser desconstruídas e contextualizadas devidamente, revelando outras interpretações das narrativas apresentadas.

Enquanto campo de estudo, a museologia crítica apresenta um grande potencial, mas ainda está pouco desenvolvida. Seria necessário um foco sobre as inter-relações colaborativas, tanto visíveis exibicionalmente como invisíveis, e suas estratégias de comunicação – “um entendimento descritivo e interpretativo de que acontece dentro dos museus, uma análise adequada às diferentes narrativas fundadoras por detrás da

diversidade das instituições disciplinares e nacionais, um maior foco sobre as políticas e não só as poéticas de representação” (Shelton, 2006: 481). Para além disto não se podem descurar as questões económicas envolvidas, a semiótica interpretativa presente, a história e o papel da memória.

Em relação à crítica museológica, ou ausência desta, das exposições colaborativas no MOA, Kramer considera que, numa primeira vaga, as análises foram bastante positivas, mas acredita que chegará uma segunda vaga mais crítica, focando, por exemplo, o facto de estas exposições não mostrarem de forma adequada o processo colaborativo. Posição semelhante assume Lorente (2010), que ao observar a exposição *Man Ray, African Art, and the Modernist Lens*⁴⁹ coloca em questão a falta de informação sobre quem escreveu os textos. Se os painéis interpretativos foram redigidos conjuntamente, isto não era claro. Ninguém assumia a sua autoria.

Duffek argumenta a existência de muitas críticas, por parte das populações indígenas, e que isto tem forçado a mudanças radicais das suposições, relações de poder e metodologias antropológicas, forçando os modelos museológicos a adotar novas teorias indígenas acerca da cultura, história de arte e representação. A curadora refere ainda o facto de a museologia ter por base modelos ocidentais excessivamente sólidos há demasiado tempo, não existindo nenhuma razão para que uma exposição colaborativa não possa ser apoiada teoricamente e que por sua vez contribua para novas ideias teóricas. Da mesma forma, Shelton considera que podem existir novas formas e modelos exibicionais a emergirem do contexto colaborativo, ainda que, sem a análise crítica devida, a colaboração possa apenas representar uma mudança de ortodoxia.

Brown defende que a ausência de crítica não é um problema para se estabelecer um modelo, uma vez que “vivemos numa sociedade diversa com diferentes tipos de conhecimento”. McLennan refere que não acredita que exista alguma museologia sólida, quando é relativa a povos colonizados. Os curadores parecem admitir um cariz relativista à colaboração, pouco passível de ser circunscrita a um molde ou estrutura.

Ames (2006) defendia uma suspensão da ideia que os museus contêm necessariamente as soluções para os interesses das comunidades nativas, relativamente às suas heranças culturais e respetiva institucionalização. Neste sentido, as comunidades

⁴⁹ Exposição que esteve presente no MOA de Outubro de 2010 a Janeiro de 2011. Explorava o papel crucial da fotografia na mudança da perceção dos objetos africanos, na sua catalogação de artefactos para arte.

deveriam ser mais proativas nas iniciativas colaborativas com os museus e críticas para com os seus procedimentos, sugerindo os seus próprios processos.

“The museological initiative is only one alternative, and could in fact unintentionally limit local initiative and thus be counterproductive” (Ames, 2006: 179).

Duffek argumenta que a museologia só pode ser crítica e reflexiva se for baseada num modelo colaborativo. Os museus têm a responsabilidade de facilitar o reconhecimento das comunidades indígenas e suas teorias em relação aos objetos do seu património cultural. Para este processo ter sucesso, o museu tem que ser crítico e reflexivo, trabalhando com outros agentes no desenvolvimento de novas práticas mais eficazes. Da mesma forma, Ames acreditava que não é necessário renunciar um ponto de vista ou aceitar o princípio de relativismo, em ordem de conceder a possibilidade que outros olhares fazem igualmente contribuições úteis para o conhecimento (Ames, 1983: 100).

É necessário uma colaboração verdadeira, apoiada numa sólida e forte pesquisa envolvendo o conhecimento baseado na comunidade, para que as práticas museológicas sejam verdadeiramente críticas e reflexivas. Kramer considera que as comunidades e agentes nativos não querem fazer este trabalho sozinhos, porém, poderá existir entraves enquanto houver receio de o curador não-nativo não partilhar com os seus parceiros nativos as suas reflexões críticas. A solução não passa por entregar os meios para um indivíduo ou comunidade se representar a si própria, mas sim por despender do tempo necessário para se criar uma boa relação de proximidade, confiança e igualdade. Desta forma, a curadora pensa ser possível sermos críticos e reflexivos num contexto colaborativo.

“Se a exacerbação da subjetividade e incitação ao pensamento crítico, frente a toda a doutrina dominante, são os principais rasgos característicos desta corrente” (Lorente, 2010: 30) museológica, é necessário também uma consciência moral do próprio museógrafo, para que através do museu se discutam diversas temáticas sociais.

Pela abordagem crítica à sua própria realidade social, os museus, através das exposições, podem contribuir para uma consciencialização do público de assuntos sensíveis. De igual forma, pela sua capacidade de interação com os diversos grupos sociais, os museus podem assumir um papel privilegiado em se tornarem agentes sociais interventivos, capazes de gerar discussões e análises em prol do bem comum.

VII – *The Renewal Project: A Partnership of Peoples*

Ames (2003) recordou a observação de um elemento das Primeiras Nações relativamente a duas exposições⁵⁰ presentes no MOA na década de 90. Este fez uma analogia do processo exibicional com o de decorar uma casa. Como se o MOA fosse a sua casa, mas decorada por outras pessoas. Ele reconheceria as divisões e toda a mobília presente, mas não se identificaria com a decoração apresentada. Não lhe faria sentido aquela (des) organização. Este foi um dos aspetos que o *The Renewal Project: A Partnership of Peoples* procurou corrigir.

“The MOA recently began a series of consultations with local indigenous groups about how to rearrange storage material in more culturally sensitive ways. There are obvious difficulties to consulting in similar fashion peoples further removed from an institution. A more serious obstacle is the scarcity of professional linguistics on curatorial teams” (Ames, 2005: 47).

Em 1997, Ruth Phillips assumiu a direção do MOA onde se manteve até 2002. Com a consolidação da abordagem colaborativa ao trabalho museológico e às exposições, Phillips e os líderes de várias comunidades nativas apelaram a fundos da Fundação Canadana para a Inovação, recebendo 17 milhões de dólares desta instituição em 2001, com vista à reestruturação e ampliação do museu. Esse projeto, com a designação *The Renewal Project: A Partnership of the Peoples*⁵¹ estava orçamentado em 58 milhões de dólares. De 2002 até 2004 Michael Ames voltou como diretor interino. Refira-se que, durante a direção interina de Ames, o *Renewal Project* ficou suspenso até ser encontrado um novo diretor, sendo que Anthony Shelton assumiu o cargo em 2004, continuando o projeto sob a sua direção, angariando, através de doações públicas e privadas, o restante montante necessário para o *Renewal Project*. Durante todo este período o museu cresceu, adquirindo novos objetos e aceitando doações de coleções privadas⁵². Este projeto visava a ampliação do espaço físico

⁵⁰ *Written in the Earth e From Under the Delta*.

⁵¹ Abreviado *Renewal Project*.

⁵² Michael Ames e Ruth Phillips adquiriram duas coleções asiáticas pertencentes a Miguel e Julia Tecson, e a Victor Shaw. Shelton aceitou duas coleções de arte e cultura da América Latina, juntas por três professores da UBC, Dr. Alfred Siemens, e os Drs. Blanca e Ricardo Muratorio (Shelton e Mayer, 2009).

de cerca de 6600 m² para 10400m², a renovação de 80% dos espaços já existentes, e a criação de uma plataforma digital de pesquisa interativa entre as Primeiras Nações da Colômbia Britânica, o MOA, e outros museus e acadêmicos de todo o mundo (Shelton, 2008). O *Renewal Project* ficou concluído em 2010. Das novas infraestruturas criadas, destacam-se os novos laboratórios, novas galerias, e novos espaços para pesquisa e colaborações.

Em ocasiões especiais é usual um ancião dos Musqueam receber os convidados, falando primeiro do que o próprio diretor. Ao permitir isto, o MOA assume o respeito pelos herdeiros da terra onde se encontram. Porém, este ato simbólico, é apenas um elemento de uma relação colaborativa já intrínseca e quotidiana. Dessa forma, o MOA quis consultar várias Primeiras Nações, que estavam representadas no museu, tomando em consideração as suas opiniões, para uma melhor organização e disposição dos objetos nas novas instalações. Como exemplo, o MOA realizou três grandes reuniões com cerca de vinte pessoas nativas presentes em cada uma, para proceder à reorganização do Visible Storage e à criação das Galerias da Multiversidade⁵³. Estes factos são relevantes, na medida em que a colaboração com as comunidades nativas foi utilizada para além domínio exibicional, considerando as vozes nativas na reorganização dos espaços físicos do museu.

VII.1 – *The Multiversity Galleries: Ways of Knowing*

O conceito de “multiversidade” foi utilizado por Claude Alvares⁵⁴ e Paul Wangoola⁵⁵. Segundo Alvares (2006), trata-se de “um espaço de afirmação, promoção da multiplicidade do conhecimento e pensamento, necessário para vitalizar o conhecimento mundial, bem como o conhecimento humano como um todo. É a valorização concreta, celebração, aplicação e popularização do pluralismo ao nível intelectual e ao nível do conhecimento”. Nesta linha, a “Multiversidade reconhece que a existência de conhecimentos alternativos é importante para o conhecimento humano como um todo” (Wangoola, 2000: 273).

⁵³ Ou Galerias do Multiverso

⁵⁴ Claude Alvares é um ambientalista indiano.

⁵⁵ Paul Wangoola é um diretor (Nabyama) da iniciativa *Mpambo, The Afrikan Multiversity* (ver website), situada em Kampala, no Uganda.

As sociedades ocidentais usaram diversas narrativas para legitimar a superioridade do seu conhecimento em relação a outras formas de saber. Para além de todos os sistemas de dominação aplicados nas colónias, iam também marginalizando as comunidades indígenas que iam encontrando nos seus processos colonialistas (Shelton, 2008). Mesmo quando as formas de conhecimentos tradicionais eram apropriadas ou incorporadas no discurso ocidental, isso justificava-se (quase sempre) por razões meramente comerciais, desrespeitando e distorcendo os conhecimentos indígenas.

Wangoola (1996) considera mesmo que nenhuma comunidade poderia atingir níveis sustentáveis de desenvolvimento científico, económico ou tecnológico; sem possuir o seu conhecimento baseado na sua história, cultura e epistemologias próprias.

Wangoola e Alvares argumentam que a solução para criar esta multiversidade é através de estruturas institucionais onde imperam formas de conhecimento pluralistas, descartando uma abordagem ocidentalista de um conhecimento universal. Neste sentido, os museus serão certamente parte destas estruturas, dependendo das suas filosofias internas. No caso do MOA, podemos encontrar um paralelismo destas noções com as Galeias do Multiverso.

As Galerias da Multiversidade (MVG) do MOA fazem parte do *Renewal Project*, e contêm mais de 10000 objetos de todos os continentes. A sua organização foi estabelecida pelo recurso a uma classificação por oceanos. Este aspeto deve-se à noção de que os oceanos estabeleceram e estabelecem contactos com as diferentes culturas mundiais, funcionando como canais de dispersão e troca de conhecimentos. Se por um lado o título destas galerias coloca a tónica na multiplicidade de universos de conhecimento, por outro, a sua organização também reconhece o não isolamento cultural das sociedades. Assim, utilizam a metáfora dos oceanos como ponte de ligação e de influências entre as comunidades do mundo.

“... in the reorganization of the MVG: *community-based* because we began with the principle that objects at the museum are “cultural belongings” (a phrase preferred by First Nations on the Northwest Coast and embraced by MOA) and that Indigenous communities have the authority to decide their own representations; *multivocal* because Indigenous communities, like any other community, do not speak with one voice” (Kramer, 2015: 491).



Fig. 10: Galerias do Multiverso do MOA.

Estas galerias foram organizadas em conjunto⁵⁶ com as comunidades nativas nelas representadas (MOA, 2010). Por exemplo “Ao reinstalar as coleções das Costa Noroeste nas MVG, tivemos de decidir primeiro, com que Primeiras Nações trabalhar, que aldeias e famílias contactar” (Kramer, 2015: 492).

Cada comunidade⁵⁷ contribuiu decisivamente para a organização dos objetos segundo as suas referências epistemológicas, para que no final, essa comunidade contribuísse com o seu espectro de conhecimento, integrando um multiverso epistemológico. Esta participação foi muitas vezes bastante emotiva, envolvendo recordar familiares e o passado colonial (Kramer, 2015). Porém, decisões como apresentar nomes nativos nas descrições ou

⁵⁶ “The Haida, for example, chose to have just the best examples of their work exhibited; silver bracelets by Charles Edenshaw, Bill Reid Jim Hart and others; sculptural works by Robert Davidson, Hart and Reid, and so on. Much of the Museum’s basket collections comes from Salish communities. After consultations with weavers from across the region, it was decided the baskets should be grouped according to makers or when the maker was unknown, by their communities of origin. The large Kwak kwak wakw mask collections from Alert Bay is displayed according to (a) their classification into representations of sky, earth or water spirits, (b) works by the great artist Willie Seaweed, and (c), to reflect the differing opinions within the community about whether certain masks should be shown publicly or not and whether there was any difference between masks made to be performed and those made for the art market” (Shelton, 2008).

⁵⁷ Ver os exemplos das comunidades Kwakwaka’wakw and Nuxalk dados por Jennifer Kramer (2015).

simplesmente não apresentar um objeto de todo, pela sua carga simbólica ou sagrada, foram apenas algumas das decisões tomadas. Shelton (2008) afirmou mesmo que um dos objetivos das Galerias da Multiversidade era suspender os sistemas de classificação e organização ocidentais. Outro propósito passava por uma multiplicidade de conhecimentos em interação num mesmo espaço, geradora de diálogo e discussões críticas constantes, pelo confronto de ideias baseadas em culturas diferentes.

“Labels on the cases and in the drawers are designed both to give you answers and inspire more questions” (MOA website).

O MOA criou um espaço destinado a apresentar as diferentes narrativas históricas e formas de pensamento que variam entre cada comunidade cultural. Pretende ser um local de análise crítica, questionando os valores instalados do conhecimento euro-americano, como a neutralidade ou a moralidade (Shelton, 2008). Ainda assim, Lorente (2010) considera que a crítica museológica presente nas exposições permanentes é muito menos ostensiva que nas exposições temporárias. Contudo, as galerias do multiverso pretendem apresentar os objetos de forma significativa e lógica para as suas comunidades de origem, sendo enquadradas no objetivo mais amplo do MOA de um espaço de debate intercultural, fruto das pressões contínuas para a descolonização dos museus.

VII.II – *The Reciprocal Research Network*

Phillips (2011) argumentou que à medida que os projetos colaborativos se tornam normativos e os museus se envolvem seriamente com diferentes comunidades, soluções inovadoras teriam que ser encontradas para o aumento das exigências sobre o tempo do *staff* e dos membros das comunidades. A autora sugeria um papel considerável aos novos meios eletrónicos na sustentação destas relações.

A Rede de Pesquisa Recíproca (RRN) é um componente chave do *Renewal Project: A Partnership of Peoples*. Começou a ser desenvolvido em 2005, ficando concluído em Março de 2010.

“The RRN is an online tool to facilitate reciprocal and collaborative research about cultural heritage from the Northwest Coast of British Columbia. The RRN enables communities, cultural institutions and researchers to work together. Members can build their own projects, collaborate on shared projects, upload files, hold discussions, research museum projects, and create social networks. For both communities and museums, the RRN is groundbreaking in facilitating communication and fostering lasting relationships between originating communities and institutions around the world” (MOA website).

O RRN foi codesenvolvido pela Musqueam Indian Band, o Stó:lō Nation/Tribal Council, a U'mista Cultural Society e o MOA. Esta colaboração assegura as necessidades das comunidades de origem, bem como dos museus, que são tidos em conta em todas as fases do desenvolvimento. Cada fundador tem um membro no Grupo da Direção e cada Primeira Nação tem vários Intermediários da Comunidade. Durante o processo de desenvolvimento do RRN, juntaram-se ao MOA e às comunidades parceiras, outras instituições: o Royal British Columbia Museum, o Burke Museum, o Laboratório de Arqueologia da UBC, o Glenbow Museum, o Royal Ontario Museum, o Canadian Museum of Civilization, o McCord Museum, o National Museum of Natural History, o National Museum of the American Indian, o American Museum of Natural History, o Pitt-Rivers Museum, e o Cambridge Museum of Archaeology and Anthropology. Um dos principais desafios colocados ao RRN foi a tarefa de harmonizar digitalmente os dados das diferentes instituições, sendo que o *software* necessário foi desenvolvido ao longo de três anos.

O RRN veio levantar várias questões no MOA, como a desatualização dos dados, a falta de imagens digitais, a existência de erros na nomenclatura e descrição dos objetos, e a forma de avaliar a informação submetida. Para além destas questões, existia uma preocupação transversal a todos os grupos acerca da manutenção da integridade dos seus dados. Para resolver este assunto, foram disponibilizados fundos para as instituições parceiras resolverem estas situações.

Enquanto uma ferramenta de pesquisa colaborativa, o RRN é suposto aproximar e colocar em contacto várias pessoas com os mesmos interesses, numa rede virtual, com a possibilidade de partilha de conhecimento sobre os artefactos. Porém, um criador de um projeto no RRN pode definir o nível de privacidade adequado às suas necessidades. Tem à sua disposição três opções: privado, só acessível a convidados do autor; fechado, onde todos

poderão visionar o nome e descrição do projeto mas nenhum dos seus conteúdos; e público, em que todos os utilizadores poderão aceder à totalidade dos conteúdos desse projeto.

O RRN veio expandir o alcance do MOA. Pela tecnologia desta rede é possível transmitir imagens e informação para outros museus, comunidades ou locais de pesquisa. Através deste também é possível a ligação e incorporação do catálogo eletrónico do museu (MOACAT⁵⁸) em outras redes maiores, permitindo aos utilizadores a pesquisa simultânea em vários catálogos de diferentes instituições. Além disto, permite a colaboração entre indivíduos ou grupos, permitindo o acesso a uma conta que poderá ser utilizada para o estudo individual. É possível, por exemplo, seleccionar um conjunto de objetos para pesquisa, estabelecer grupos de discussão acerca desses objetos ou temáticas, e mesmo agrupar diferentes imagens digitais de artefactos e suas informações e curar a sua própria exibição.

Muitas vezes, as longas distâncias, entre o museu e as comunidades nativas, apresentam-se como um entrave nas colaborações. No caso particular das Primeiras Nações da Costa Noroeste, cerca de 80% da cultura material correspondente está presente em museus da Costa Este do Canadá e na Europa. Assim, com esta ferramenta virtual, a colaboração é estendida para além dos encontros presenciais, no museu ou na comunidade, “descentrando a estrutura de autoridade e reiterando o seu modelo de codesenvolvimento e cogestão” (Phillips, 2011: 288).

As inovações eletrónicas e tecnológicas oferecem inúmeras novas formas de aceder às coleções museológicas e apresentam-nos ferramentas muito úteis para o estudo da cultura material. No caso da museologia colaborativa, Phillips defende que o acesso remoto pode começar a nivelar o terreno de ação pela deslocação do museu como único local de pesquisa e estudo, pela mediação das hierarquias estabelecidas com acesso privilegiado através da compilação de protocolos relativos a permissões, vetos e segurança.

“The principles of collaborative museology based on respect for differing knowledge systems required a design to support the integration of First Nations cultural knowledge while maintaining the integrity of the partner museums' data. Reciprocity was also key – the RRN needed to provide a way for people from diverse knowledge communities to share knowledge and establish meaningful relationships. In this way, the RRN represents a paradigm shift in the way research into cultural heritage is conducted, whereby community

⁵⁸ É possível aceder ao catálogo digital do MOA no *site*.

members become one of the drivers of research as well as active participants” (Rowley, 2010; in MOA website).

Com o RRN, o MOA dá mais um passo na descolonização dos museus, desmaterializando as suas coleções na internet, mas desta vez vai para além do seu MOACAT, introduzindo nesta rede virtual um sistema capaz de albergar o seu processo colaborativo, e onde a colaboração, diálogo e a reciprocidade de conhecimentos são as chaves para acompanhar a realidade material e imaterial das culturas da Costa Noroeste, num *work in progress*⁵⁹ constante.

⁵⁹ Até ao dia 24 de Julho de 2016, os 45382 itens disponibilizados pelo MOA já foram visualizados 6045228 vezes.

VIII – Conclusões

“Until museums do more than consult (often after the curatorial vision is firmly in place), until they bring a wider range of historical experiences and political agendas into the actual planning of exhibits and the control of museum collections, they will be perceived as merely paternalistic by people whose contact history with museums has been one of exclusion and condescension” (Clifford, 1997: 207-208).

Se pensarmos na colaboração como uma balança de poder, então a meta é a balança estar equilibrada. Esta metáfora estava expressa numa das recomendações do *Task Force Report*. Porém, se no passado a balança esteve desequilibrada para o lado dos museus, hoje já não será assim no MOA. Verifica-se um privilégio das comunidades nativas, pelas próprias premissas do mesmo relatório. Como detentores de ascendência nativa e continuadores de uma cultura, as Primeiras Nações terão com certeza o direito da autorrepresentação, mas o museu não pode apenas fazer o papel de facilitador no processo de construção da exibição. O museu não foi alugado pelas comunidades nativas para fazer esta ou aquela exibição.

O que vimos nas exposições *Written in the Earth* e *From Under The Delta* foi uma mudança significativa, em muitos pontos louvável, mas o problema destas foi que a balança em vez de equilibrar, ficou outra vez balanceada para um lado, desta feita, o lado das Primeiras Nações. Tudo o que foi apresentado por Ames e Kisin sugerem que as comunidades nativas envolvidas mudaram, efetivamente, quase tudo. Desde logo o planeamento, e a partir daí, o título, a estrutura, as cores, etc. Os museus continuam a ser espaços públicos, e ainda que nunca possam ser catalogados de apolíticos, devem manter algum nível de imparcialidade nas suas decisões. É louvável um museu como o MOA, pelos seus princípios e filosofias, se colocar ao dispor de parcelas do seu público, mas não foram só pessoas das comunidades nativas que visitaram a exibição. Se é uma colaboração, o papel de um dos agentes não pode nunca ser passivo. Paradoxalmente, ao mesmo tempo decorria a reunião da APEC⁶⁰, em Novembro de 1997, levou à quebra do protocolo que o MOA mantinha com os Musqueam, que havia sido formalizado apenas uns meses antes (Phillips, 2000). Colaboração significa diálogo, troca de ideias e opiniões, discussão, argumentação,

⁶⁰ Asia-Pacific Economic Cooperation.

pontos de entendimento e consensos. Talvez por isso, tantos profissionais da arqueologia próxima do MOA tenham criticado as exposições. Com certeza que, a implementação das medidas do *Task Force Report* tenha causado alguma surpresa, apesar de tudo as exposições eram bastante diferentes das que estavam habituados. Sem discutir o valor narrativo ou estético das exposições, questiono a performance dos profissionais museológicos nas mesmas. Até mesmo Ames, apesar da hierarquia horizontal do MOA por si defendida, interveio nas decisões a pedido das comunidades nativas, descontentes com alguns elementos do museu envolvidos. Estes membros do *staff* tomaram a atitude certa? Ames parece achar que não. Talvez fossem também surpreendidos pelas “novas regras” do jogo, muito diferentes do habitual. O *staff* do MOA teve que abdicar de parte do poder que detinha. Este ponto é o mais importante da colaboração, pois é neste que surgem a maior parte dos conflitos. Tanto as Primeiras Nações como os elementos do museu têm de aceitar que a colaboração acarreta consequências e mudanças, e que terão que lidar com estas da melhor forma possível. Esta mudança será mais visível nos profissionais museológicos, uma vez que são identificados como especialistas. Estes têm muito mais a perder do que as comunidades. Se não, como explicar a um destes profissionais que terá de partilhar as suas decisões, em relação à sua área de intervenção, com um leigo na matéria? Mais, como dizer que o “outro” tem uma palavra a dizer na decisão final? Aceitar as limitações de cada interveniente parece ser um ponto-chave no processo da partilha de autoridade curatorial. Reconhecer que ambos têm a sua contribuição. O conflito nem sempre é mau. Dizer mesmo que foi pelo conflito e discussão de exposições mais polémicas e mediáticas que se chegou à realidade museológica aqui descrita, como tal, não poderá existir nenhum receio do confronto de ideias, do desentendimento e da confusão. Se tudo estiver bem, então nunca haverá reformulações, alterações, mudanças de paradigma. Se uma exposição não tiver algum feedback discursivo, positivo ou negativo, será apagada da memória rapidamente. É imperial fazer um diagnóstico posterior para se retirar elementos significativos que possam ser analisados e discutidos para futuras colaborações.

“It may, indeed, be utopian to image museums as public spaces of collaboration, shared control, complex translation, and honest disagreement. Indeed, the current proliferation of museums may reflect the fact that, as historically evolved, such institutions

tend to reflect unified community visions rather than overlapping, discrepant histories” (Clifford, 1997: 208).

Todas as utopias citadas por Clifford há mais de uma década são uma realidade no MOA à exceção do desacordo honesto. É neste ponto que o MOA precisa de centrar os seus esforços, por forma a desenvolver as suas colaborações com base nas suas experiências. Ignorar este aspeto será manter estas colaborações com um cariz experimental, pois não se analisam as poéticas representativas dessas exposições e suas consequências.

A mesma sinceridade e respeito mútuo, defendidos pelos curadores como bases da colaboração, não estão presentes após a exposição. A falta de museologia crítica demonstra isso mesmo. O que se retira de uma exposição, para além de uma possível melhoria de relações entre o museu e comunidade é manifestamente pouco. Os curadores argumentaram que o público geralmente gosta destas exposições. Ainda assim, é necessário fazer passar para os visitantes o processo de colaboração. Esta não será tarefa fácil, mas porém, o produto acabado apresentado poderia muito bem ser alvo de escrutínio e revisões. E os que estão melhor colocados para o fazer são as pessoas envolvidas na sua construção. A sinceridade e o respeito nas colaborações, não podem apenas servir para expor opiniões e preferências na construção. Há que rever criticamente as exposições, à luz destes princípios morais, sem receios de ferir suscetibilidades ou relações. Se os curadores se referem à colaboração como sendo um processo moroso e desgastante, pois as pessoas têm que confiar umas nas outras, então devem aproveitar essa relação de confiança para exporem ao público o que ficou nas negociações. Em virtude da negociação e do consenso existem sempre ideias e opiniões que não vão avante, nem isso seria possível. Contudo, importava explicar aos demais como se chegou até ao produto final. O presente deve ser explicado pelo seu processo e o ausente pela sua ausência. M. Ames referiu que nem sempre fica alguma coisa destas exposições na mente dos curadores sobre o que se retirou da exposição? O que aprendemos? Aspectos positivos e negativos? Apesar da agenda preenchida dos curadores, esta não deve servir de desculpa para a colaboração acabar com a abertura da exposição. Todo o invisível por detrás dos objectos e dos textos apresentados daria, por exemplo, excelentes seminários académicos para os estudantes de museologia. Mais arrojado seria, à luz da multiplicidade de universos epistemológicos defendidos por Shelton, permitir apresentar trechos do processo na exposição. Se um objeto não aparece numa

exibição por ser considerado muito sagrado, por exemplo, os visitantes deveriam ter acesso a essa informação e por que motivo não está presente. Sem esta informação as pessoas nunca saberão se poderia caber mais qualquer coisa na narrativa apresentada. E porque o significado de algo pode ser descrito ou explicado, isso não significa que as pessoas não se interroguem sobre outras possibilidades. As suas raízes epistemológicas podem muito bem ser diferentes dos autores responsáveis pelas exposições, daí o papel preponderante que a crítica assume nestes contextos.

O MOA produz uma museologia progressista, não se refugiando nas suas coleções. Interage directamente com elementos das Primeiras Nações, incentivando-os a produzirem objetos, utensílios e arte em geral, resultando na produção de uma cultura material e imaterial contemporânea, perpetuando as culturas nativas para além da biologia e de um passado nostálgico aprisionado. Este museu, através da troca de conhecimentos com as comunidades, assume um papel social dinamizador contínuo, não só na exposição do passado, mas também na presente reinvenção das culturas da Costa Noroeste do Pacífico.

Ames (2005) referiu que as colaborações museológicas são muito sobre competição pelo poder e estatuto, mas também uma luta pela autenticidade representativa. Os museus foram-se adaptando às mudanças resultantes das pressões sociais. A conjugação de várias formas de saber no interior destas instituições requereu, contudo, alterações significativas nas relações de poder. As colaborações museológicas levaram à discussão e ao conflito, mas também à partilha de poder, a trocas de conhecimento e a decisões conjuntas. Porém, Michael Ames acreditava que, apesar desta abordagem, não existiria uma diminuição na qualidade dos trabalhos académicos produzidos nesta óptica. Nem faz com que se ignore a importância dos parâmetros racionais/empíricos na busca contínua pela informação e conhecimento.

Ames (2005) defendeu que o princípio de pesquisa participante deve ser aplicado sem causar danos aos interesses daqueles sobre os quais recai a pesquisa, bem como sobre os interesses dos que estão a efetuar a mesma. Partilhar o poder e o estatuto, enquanto se mantém um método empírico de pesquisa e interesses profissionais individuais, pode ser um desafio. As dificuldades do processo não devem constituir um problema em si mesmas, mas antes uma oportunidade para o diálogo, no que MacDonald (1992) refere como “a voz pluralista da sociedade”. Este processo de multiplicidade interpretativa é essencial na relação do MOA com as comunidades nativas, devendo a única preocupação ser como

expressá-la ao público. Através do *Renewal Project* o MOA deu um grande passo nesse sentido, divergindo de uma convergência colaborativa, representando o acordo das negociações entre o MOA e as comunidades nativas, em relação a certas temáticas; para uma colaboração com o objetivo de apresentar a divergência de interpretações em torno de uma mesma realidade. As Galerias do Multiverso incorporam esta filosofia. Resta aferir se o MOA também terá a sua “voz” dentro de sua casa? As MVG primam pela multivocalidade, mas não serão apenas mais um reforço da voz (es) nativa (s). Ou se nas colaborações apenas assumirá o papel de facilitador? As exposições colaborativas devem apresentar os resultados da interação do MOA com as comunidades nativas, mas em vez de apenas vermos expresso as questões consensuais ou passíveis de serem apresentadas, deve-se tentar seguir as premissas das Galerias do Multiverso com a sua diversidade de interpretações. São estas diferenças que devem ser alvo de uma análise crítica, promovendo o diálogo intercultural dentro de uma mesma sociedade.

De forma semelhante, com o RRN o MOA promove a interação de pessoas em torno da herança cultural nativa. Esta plataforma digital eleva a colaboração para a rede virtual, de forma a responder às exigências atuais de uma comunicação mais rápida e eficaz. Dado o grande relevo das redes sociais virtuais nas sociedades contemporâneas, muito ainda se pode esperar deste sistema na apresentação de novos horizontes colaborativos.

Bibliografia

Alvares, Claude

2006 *Multiversity: Freeing Children from the Tyranny of Schooling*. Other India Press

Ames, Michael M.

1977 "Visible Storage and Public Documentation" in *Curator*, 1997, Vol. 20, nº1, pp. 65-79.

1983 "How Should We Think about What We See in a Museum of Anthropology?" in *Transactions of The Royal Society of Canada*, Vol. 21 (4), pp. 93-101.

1987 "Free Indians from Their Ethnological Fate: The Emergence of the Indian Point of View in Exhibitions of Indians" in *Muse*, Verão de 1987, pp. 14-19.

1988a) "Boycott the Politics of Suppression. Museums and Politics: *The Spirit Sings* and the Lubicon Boycott" in *Muse* VI, 3; pp. 15-16.

1988b) "Proposals for improving relations between museums and the Indigenous Peoples of Canada" in *Museum Anthropology*, 1988, Vol. 12, nº3, pp. 15-19.

1992a) "Museums and the Integration of Society" in Peter Bellwood (ed.); *Man and His Culture: A Resurgence*, pp. 367-372. New Delhi: Books & Books.

1992b) *Cannibal Tours and Glass Boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver, UBC Press.

1994 "Working the Border Zones: Some Practical Applications of Museum Anthropology" in *PROACTIVE* 13, Nº2, Dezembro 1994, pp. 2-13.

1999 "How to Decorate a House: The renegotiation of cultural representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology" in Peers, L. &

Brown, A.K. (eds), 2003. *Museums and Source Communities*. A Routledge Reader. London and New York: Routledge, pp. 171-180.

2000 “Are changing representations of First Peoples in Canadian museums and galleries challenging the curatorial prerogative?” in W. Richard West, et al. *The Changing Presentation of the American Indian: Museums and Native Cultures*, pp. 73-88. Washington, DC & New York: National Museum of the American Indian and University of Washington Press.

2004 “Entrevista com Ana Rita Amaral” in *Antropologia Portuguesa*, Volume 20/21 – 2003/2004, pp. 323-335.

2005 “Museology Interrupted” in *Museum International*, Vol. 57, No. 3, pp. 44-51.

2006 “Counterfeit Museology” in *Museum Management and Curatorship*, Nº21, pp. 171-186.

Baird, Jill & Shelton, Anthony

2012 “Nomadic Aesthetics and the Importance of Place” in Fereshteh Daftari (ed.), 2012. *Safar / Voyage*. Vancouver and Toronto, Douglas and McIntyre Publishing, pp. 2-7.

Bjorgan, Heather

2003 “On curating: Collaborative Museums Methods at The University of British Columbia Museum of Anthropology” in *MOA Archives*.

Bonnell, Jennifer & Simon, Roger

2007 “Difficult exhibitions and intimate encounters” in *Museum and Society*, 5 (2), pp. 65-85

Butler, Shelley

2000 “The politics of exhibiting cultures: legacies and possibilities” in *Museum Anthropology* 23(3): 74-92.

2008 *Contested Representations: Revisiting Into the Heart of Africa*. Peterborough, Broadview Press.

Cannizzo, Jeanne

1989 *Into the Heart of Africa*. Royal Ontario Museum. General Printers.

1991 “Exhibiting Cultures: *Into the Heart of Africa*” in *Visual Anthropology Review*, Vol. 7, nº 1, pp. 150-160.

Cara, Krmpotich & Anderson, David

2005 “Collaborative Exhibitions and Visitor Reactions: The case of Nitsitapiisinni: Our Way of Life” in *THE CURATOR: The Museum Journal*, Vol. 48, Nº 4, October 2005, pp. 377-405.

Clapperton, Jonathan A.

2010 “Contested Spaces, Shared Places: The Museum of Anthropology at UBC, Aboriginal Peoples, and Postcolonial Criticism” in *BC studies*, nº 65, spring 2010, pp. 7-30.

Clifford, James

1991 “Four Northwest Coast Museums. Travel Reflections” in I. Karp and S. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, Smithsonian Institution Press, pp. 212-254.

1997 *Routes: Travel and Translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.

Cunningham, David

1999 *The Philosophy of Visible Storage at the Museum of Anthropology*.

Dubin, Steven C.

- 2006 “Incivilities in Civil(-ized) Places: *Culture Wars* in Comparative Perspective” in MacDonald, Sharon; 2011. *A Companion to Museum Studies*, pp. 477-493.

Elias, P. Douglas (Wahpeton Sioux Band)

- 1977 “University of British Columbia Museum of Anthropology: A Review” in *Gazette*, Vol. 10 Nº 2, spring 1977 pp. 58-62.

Freire, Paulo

- 1998 *Pedagogy of Freedom: Ethics, Democracy, and Civil Courage*. New York: Rowman and Littlefield Publishers.

Fulford, Robert

- 2007 “Into the heart of political correctness” in *The National Post*, 24 de Novembro de 2007.

Halpin, Marjorie M.

- 1981 *Totem Poles: An Illustrated Guide*. Museum Note No 3. UBC Press Vancouver/Toronto.

Harrison, Julia

- 1988a) “Museums and Politics: *The Spirit Sings* and the Lubicon Boycott” in *Muse* VI, 3; pp. 12-13.

- 1988b) “*The spirit sings* and the future of anthropology” in *Anthropology Today*, Vol. 4, No. 6, December 1988, pp. 6-9 (c) Royal Anthropological Institute.

Hawthorn, Audrey

- 1993 *A Labour of Love: The Making of the Museum of Anthropology, UBC, the First Three Decades, 1947-1976*. Museum Note nº 33. Vancouver: University of British Columbia Museum of Anthropology.

Hendry, Joy

2005 “Museums are transformed” in Hendry, Joy; *Reclaiming Culture: Indigenous People and Self-Representation*. Palgrave Macmillan

Holm, Margaret & Pokotylo, David

1997 “From Policy to Practice: A Case Study in Collaborative Exhibits with First Nations” in *Journal Canadien d’Archéologie* 21, pp. 33-43.

Johnson, Elizabeth & Phillips, Ruth

2003 “Negotiating New Relationships Canadian Museums, First Nations, and Cultural Property” in Torpey, John; *Politics and the Past: On Repairing Historical Injustices*, pp. 149-168.

Jones, Anna Laura

1993 “EXPLODING CANNONS: The Anthropology of Museums” in *Annual Review of Anthropology*, Vol. 22, pp. 201-220.

Karp, Ivan & Lavine, Steven D. (eds)

1991 *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press, Washington and London.

Kisin, Eugenia

2006 *Memory, Michael Ames, and the Museum of Anthropology: Re-Framing Collaboration in From Under the Delta and Written in the Earth*. Honours Thesis, Department of Anthropology and Sociology, University of British - Columbia.

Kramer, Jennifer

2015 “Möbius Museology Curating and Critiquing the Multiversity Galleries at the Museum of Anthropology at the University of British Columbia” in Phillips,

Ruth & Coombes, Annie; *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Transformations*, pp. 489-510.

Krouse, Susan

2006 “Anthropology and the New Museology” in *Reviews in Anthropology* 35(2), pp. 169-182.

Krug, Kersti; Fenger, Anne-Marie; Ames, Michael

1999 “The Faces of MOA: a Museum Out of the Ordinary” in *Archiv für Volkerkunde* 50, pp. 249-263.

Lassiter, Luke

2004 “Collaborative Ethnography” in *Anthronotes: Museum of Natural History Publication for Educators*, Vol. 25, Nº1, pp. 1-9. Washington DC, Smithsonian Institution.

Lorente, Pedro

2011 “El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica” in *HERMUS: Heritage & Museography* 6, Vol. III, Nº1, pp. 112-129.

MacDonald, George F.

1992 “Change and Challenge: Museums in the Information Society” in Karp, Ivan; Kreamer, Christine; e Lavine, Steven; *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Smithsonian Institution Press, Washington and London; pp. 158-181.

Macdonald, Sharon

1997 “The Museum as mirror. Ethnographic reflections” in James, Allison; Hockey, Jenny; Dawson, Andrew (eds); 1997. *After Writing Culture. Epistemology and Praxis in Contemporary Anthropology*; Routledge; pp. 161-176.

Mayer, Carol & Shelton, Anthony (eds)

2009 *The Museum of Anthropology at the University of British Columbia*. Douglas & McIntyre Publishers Inc.

Menzies, Charles

2000 “Reflections on Research with, for, and among Indigenous People” in *Canadian Journal of Native Education* 25(1), pp. 19-36.

Myers, Marybelle

1988 “The Glenbow Affair” in *Inuit Art Quarterly*, Inverno de 1988, pp.12-16.

Nicks, Trudy

2002 “Expanded Visions. Collaborative Approaches to Exhibiting First Nations Histories and Artistic Traditions” in Jessup, L. & Bagg, S. (eds); *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Quebec: Canadian Museum of Civilization, pp. 149-162.

Nisga’a Nation

2001 *Nisga’a Final Agreement 2001 Annual Report*.

Philips, Ruth

1990 “The Public Relations Wrap: What we can learn from *The Spirit Sings*” in *Inuit Art Quarterly*, Primavera de 1990, pp. 13-21.

2000 “APEC at the Museum of Anthropology: The Politics of Site and the Poetics of Sight Bite” in *ETHNOS*, Vol. 65: 2, pp. 172-194.

2003 “Introduction” in Peers, L; and Brown, A.K. (eds), *Museums and Source Communities*. A Routledge Reader. London and New York: Routledge, pp. 155-170.

2011 *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. McGill-Queen's University Press.

Prior, Nick

2011 "Postmodern Restructurings in a companion to museum studies" in MacDonald, Sharon; (ed). 2011. *A Companion to Museum Studies*, pp. 509-524.

Rowley, Susan (et al.)

2010 "Building an On-Line Research Community: The Reciprocal Research Network" in Trant, Jennifer & Bearman, David (eds). *Museums and the Web 2010: Proceedings*, 31 de Março de 2010. Toronto: Archives & Museum Informatics.

Schildkrout, Enid

1991 "Ambiguous Messages and Ironic Twists: *Into the Heart of Africa and The Other Museum*" in *Museum Anthropology*, 1991, Vol. 15, nº2, pp. 16-22.

Schultz, Lainie

2011 "Collaborative Museology and the Visitor" in *Museum Anthropology*, Volume 34, Issue 1, spring 2011, pp. 1-12.

Shelton, Anthony A.

2001 "Unsettling the meaning: critical museology, art and anthropological discourse" in Bouquet, Mary (ed); *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*. New York and Oxford: Berghahn Books, pp. 142-161.

2006 "Museums and Museum Displays" in Titlley, Chris; Keane, Webb; Kuchler, Susanne; Rowlands, Mike; e Spyer, Patricia; (eds) 2006. *Handbook of Material Culture*, SAGE Publications, pp.480-499.

2007 "Questioning locality: the UBC Museum of Anthropology and its hinterlands" in *Etnográfica*, Vol. 11(2), pp. 387-406.

2008 “From Museum to Multiversity: Situating the University of British Columbia Museum of Anthropology”.

2011 “From Anthropology to Critical Museology and viceversa” in *Museo y Territorio*, nº 4, 2011, pp. 30-41.

Townsend-Gault, Charlotte & Duffek, Karen (eds)

2004 *Bill Reid and Beyond: Expanding on Modern Native Art*. Douglas & McIntyre Ltd..

Trigger, Bruce

1988 “Who Owns the Past? Museums and Politics: *The Spirit Sings* and the Lubicon Boycott” in *Muse* VI, 3; pp. 13-14.

Vergo, Peter (ed.)

1989 *The New Museology*. Reaktion Books Ltd.

Wangoola, Paul

2000 “*Mpambo*, The African Multiversity: A Philosophy to Rekindle the African Spirit” in Sefa Dei, George; Hall, Budd; e Rosenberg, Dorothy (eds), *Indigenous Knowledges in Global Contexts: Multiple Readings of Our World*, pp. 265-279.

Watanabe, Kiriko

2003 “Beyond invisible boundaries: Collaborative creation of *To Wash Away the Tears*” in *MOA Archives*.

Youngman, Frank & Wangoola, Paul (eds)

1996 *Toward a Transformative Political Economy of Adult Education*, DeKalb, LEPS, Northern Illinois University.

Websites

- <http://www.robertfulford.com/2007-11-24-rom.html>

- <http://www.ubc.ca>

- <http://www.moa.ubc.ca>

- <http://www.westvancouvermuseum.ca>

- <http://www.royalbcmuseum.bc.ca>

- <http://www.archimuse.com/mw2010/papers/rowley/rowley.html>

- <http://www.bctreaty.net>

- <http://archive.org/stream/intoheartofafric00roya#page/n0/mode/2up>

- <http://www.inclusion.com/resmpambo.html>

- <https://www.rrncommunity.org>

- <http://www.musqueam.bc.ca>

Anexos

Guião de entrevistas

The answers to these questions will be used in an Anthropology Master's Thesis at the University of Coimbra Anthropology Department in Portugal. This thesis will be available to public free consultation.

In exhibits involving Northwest Coast Native Heritage MOA usually does a collaborative work with native agents.

1- This collaborative process happens every time in a native culture related exhibit? Are there any exceptions?

2- Which part usually does the approach or initiates contact? MOA staff or First Nations People?

3- MOA has been working with First Nations People for some time now. Do you follow any museology model when this collaboration happens?

4- Can you describe how usually a collaborative process works? Where and how you work with a native individual or group? Are there any guidelines or rules?

5- The art produced by native artists can be related to a specific native culture but it can be just modern art. Does your way of work changes between these different situations?

6- Does the museum pay to get this collaboration? The native agents working with MOA act as consultants or have also something to say, some power when decisions are made?

7- If the native agents make some decisions regarding the exhibits, you as a curator like doing your work by this process? Would you prefer do it “alone” without sharing decisions? (What to show and how? The narrative or idea presented to the public?)

8- Certainly this collaboration isn't always easy. Can you appoint the main benefits and problems (if there's anyone) present in this work?

9- With few critical reviews on native cultures related exhibits doesn't this compromise the establishment of a solid museology model (based on collaboration) by his lack (or not) of theoretical support?

10- Can museology still be critical and reflexive when based on a collaborative model or are we replacing one orthodoxy with another?

Entrevistas

1- This collaborative process happens every time in a native culture related exhibit?

Are there any exceptions?

Bill McLennan: I can't think of any examples where there hasn't been consulting to some extent.

Jennifer Kramer: It depends on the project of course. The ideal answer is yes because we believe that working with native agents will produce a better exhibit. But there are lots of complexities to this question, such as at what level of community are you working to represent? A First Nation, a reserve community, a specific village or dialect group, a specific family or a specific chiefly connection to set objects-this would change with whom you worked. Ideally, we tend to work with a "community" or cultural representative selected by "the community", but this is not always possible if a project is short term or one does not have the connections in place to gain "access".

I think the question is complicated because there are so many different ways of understanding the concept of what constitutes "collaborative work with native agents." I can only speak for my curatorial experience, which is working on the re-installation of Nuxalk (Bella Coola) and Kwakwaka'wakw cultural heritage in our Multiversity Galleries and now curating an upcoming exhibition at MOA on Kwakwaka'wakw 'Namgis artist Doug Cranmer (1927-2006). With the Nuxalk I had already been in contact with the Nation because I did my doctoral fieldwork there in 1996-1997. So having connections with many different people-hereditary chiefs, elected band councilors, elders, language and culture teachers, etc., which made it much easier for me to know who to talk with and work with. With the Kwak. Cases we organized the collection by village and then tried to find representatives from the villages from whom we had the most pieces in our collection. In that way we worked the most with a group from Gwayi (Kingcome Inlet), the Dzawada'enuxw Kwakwaka'wakw because they had the largest "stake" in how their pieces were represented because we had the largest number of pieces from their village of Gwayi. With the Cranmer exhibit this is more of a family and artist show then one sponsored by the 'Namgis Nation of Alert Bay, so I have worked closely with Doug's sister Gloria Cranmer Webster and widow Vivien Cranmer and spoken with as

many people as I could about Doug. But in the end the curatorial decisions are mine, but I want his family and friends to be happy with how Doug is represented.

Pam Brown: Yes, this collaborative process happens every time we work with aboriginal communities on an exhibit.

Karen Duffek: I would say there is usually consultation if not full collaboration; it depends on the subject, the connections we are able to find to knowledgeable people, and the scale of the project.

2- Which part usually does the approach or initiates contact? MOA staff or First Nations People?

Bill McLennan: It depends on the project. The Squamish / Lil'wat communities asked that we work with them (for them) in the development of their new cultural center in Whistler, British Columbia. In my recent exhibit "Signed Without Signature, Works by Charles and Isabella Edenshaw," I asked that the Haida be involved with translation of English into Haida, identification of crests and spoke with Jim Hart (Chief 7idansuu) who is the hereditary chief of the Edenshaw family in regards to the exhibit content.

Jennifer Kramer: Interesting question. Usually it is the MOA staff because it is our job to do museum exhibits and most First Nations people are busy doing other things involving housing, treaty politics, resource extraction, education, health, etc. But that said we have had a few exhibits that came from First Nation requests, eg The Washing of Tears memorial exhibit to Musqueam Maggie Point came from her siblings. And the Doug Cranmer exhibit was also a request from Vivien and Gloria Cranmer asking MOA to do this exhibition.

Pam Brown: In the exhibits or projects I have worked on, MOA staff initiates the contact, but in other projects, First nations communities have approached the museum.

Karen Duffek: It would of course depend on the project. I work with contemporary artists whose work I wish to exhibit or write about, and with artists who may initiate contact

with MOA in order to discuss showing their work here or perhaps making an intervention in the permanent exhibits; I also work with First Nations community members who contact me in order to propose an exhibition project or research. When I come up with an exhibit idea that I would like to develop and that involves First Nations culture, I would then reach out to discuss it with the appropriate people and either consult or collaborate, whatever makes sense for the project.

3- MOA has been working with First Nations People for some time now. Do you follow any museology model when this collaboration happens?

Bill McLennan: I would suggest the model is mutual respect. That doesn't mean there always needs to be agreement on every issue but that the discussion is open and clear.

Jennifer Kramer: No, not really. We have a general understanding and strong belief that working with First Nations people produces a better exhibit but how one does this depends on the curator's specific relationships and the project at hand. We tend to work with specific First Nations and individuals dependent on individual exhibitions or research projects and do not use the model of the Seattle Art Museum who have a Native advisory Board made up of representatives from many Native communities. So far we have tended to do community or culture specific exhibits and then we consult or collaborate based on the protocols set up by the community, whether it is going through a band office or working with hereditary chiefs, community selected cultural experts, etc.

Pam Brown: There is no template or model for collaboration, each community is unique and may have some similarities but not always.

Karen Duffek: Not sure what you mean by museology model. Each project is different, each makes its own path. We begin with a basic assumption that a true conversation needs to happen, and that both museum and community have a stake in the process and the outcome.

4- Can you describe me how usually a collaborative process works? Where and how you work with a native individual or group? Are there any guidelines or rules?

Bill McLennan: UBC has policies regarding research and issues of indigenous copyright. Information received would also be recognized under Canadian copyright legislation. Once the question or issue is defined a reasonable process is engaged in to find an answer. This might include contacting a band council for direction, asking a knowledgeable individual, seeking a variety of opinions that can be brought together for further discussion.

Jennifer Kramer: See answer above. There are no hard rules, just more of a sensibility that you learn more in sharing information and working with a community and the deep seated belief that Native people (and really any people) have the inherent right to represent themselves. So we try to figure out what will give us the best workable relationship in producing any specific exhibition. We try to follow the protocols of research access used by the community themselves but not all communities have written these down or spent the time to decide what these should be. I actually find these Memorandum of Understandings or protocols for research sometimes too restrictive because communities are trying to create one model to fit any given situation and that doesn't usually work. However, the important point is to recognize that a community should be involved in planning a project from the beginning to make sure it makes sense to them and then continues to be invested and involved and receives some version of the research results. Sometimes we identify a person who would be important to work with and they are too busy doing something else, so timing is important, and also funding so you can pay the Native agent to collaborate with you (or even just pay their expenses so they can come to the museum).

Each research project that involves interviewing people towards creating an exhibition needs to go through the UBC's behavioral ethics review process before we can begin. So a university board has reviewed our project and made sure we will give "informed consent" to any participant before hand. This always means having a written form detailing participant rights and the chance to review what is said and delete or change it, the right to be anonymous or chose how one is named, how public your interview will be. When working with a cultural group, there is usually a clause saying that all the interview notes will be

returned to the community in a repository they identify as appropriate such as the band office, band school library or cultural centre.

So there is a process already in place to make sure we don't produce exhibits by ourselves but with participant approval. For example, if we show a photo with people in it we try to get individual approval as well as of course the copyright permission of the photographer. The same protocol works with quotes. So this means we are working all the time with various Native agents to get approval and feedback.

Pam Brown: We work together and work out protocols, copyright and process to follow for project to be successful. We usually apply for funding to cover all aspects of the project. Travel is usually one of the big costs.

We prefer to work with the community or individual in their home community and at the museum.

Guidelines are established in the beginning of the project by both, copyright is particularly important to community and that the project is beneficial to the community.

Karen Duffek: When I work on a art exhibit, i.e., an exhibit of contemporary work, I work with the artist but usually with the understanding that I am the curator; so it is not collaborative, but dialogical. When I work on an exhibit that pertains to the community, the collective, then it's a very different process. I may begin by letting the band council know what I'm planning, I may begin by speaking with culturally knowledgeable people in the community, I may begin with someone I already know and through them connect with others, or I may call a series of community meetings for interested people to share ideas and have a dialogue. There are guiding principles that we share, but that are not necessarily set in stone. This is an evolving process and must be adaptable to different situations and players.

5- The art produced by native artists can be related to a specific native culture but it can be just modern art. Does your way of work changes between these different situations?

Bill McLennan: The modern art is specific to the artist who produced it and they hold copyright as with any other modern artist. Older ethnographic artifacts are not specifically tied to an individual but to the larger community. With the older works we find a process that is acceptable to the community to develop an engagement for conversation. Each community is different and some communities are not interested. At any particular time they may have other agendas that are more important to them than museum issues.

Jennifer Kramer: I understand what you are trying to get at but the very words trip us up because I think a contemporary artist can be both related to their cultural group and a modern artist. Again, it depends on the project. But most native artists themselves are aware of the complexity in the issue that any time they display their individual art they are always assumed to be representing their culture. So there is a tension between “owning” the right as an artist to represent your art without consulting with an identified community and, in this way, just acting like any other modern artist versus somehow being asked because you are a native artist to “speak” for your entire culture. There is no easy answer to this, but if we commission an artist to make a piece for our collection that is a one-on-one relationship, not something we would ask an entire community to weigh in on. But we are aware of trying to be fair, so that we aren’t always asking the same artist to make a piece for us, since we know what it means to any individual artist’s career to be in a museum collection or shown in a museum.

But of course there are always politics involved in who are the best known artists from any given community, so for example Dempsey Bob is Tahltan and Tlingit. MOA has a long relationship with him because a) his work is excellent and innovative b) his daughter has a long standing relationship [with the museum from studying at UBC and curating an exhibit on her father in the past, so we have insider family connections. When MOA worked with the Tahltan to do a community exhibition called Mehodihi I know the issue of why Dempsey Bob was always highlighted came out from other community members. Talk to Pam Brown if you want to know more about this.

Pam Brown: Yes our way of work changes with each project.

Karen Duffek: See #2 above. When working with contemporary artists, I do not need to consult with community governance. The artists want to have the freedom to make their own decisions with regard to their work; it is not a collective situation.

6- Does the museum pay to get this collaboration? The native agents working with MOA act as consultants or have also something to say, some power when decisions are made?

Bill McLennan: As with other consultants that MOA may hire, a honorarium or other payment form is usually part of the process. At times various First Nations come to MOA for their own research and we may take the opportunity to ask opinions on various matters. In such a case there may be no more payment than a cup of coffee over a discussion. As participants in an exhibit development they have power when decisions are made.

Jennifer Kramer: Again, any given situation is different depending on what kind of funding we have, but generally we try to pay for a consultant's expenses to come to the museum (travel, housing, per diem for food, and often an honorarium for their time) but we don't pay a salary or hire in the same way we would say a designer or a photographer. Besides the informed consent form there is no process in place to insure the museum listens to the decisions of our consultants, but the will to do so is there. Sometimes we can't implement an idea because of other competing issues such as conservation or cost of display but usually the end result of a collaboration. That said, this is because we share authority but in the end it is the staff who produce the exhibits unless we have native museum interns working with us, so the final decisions are ours. But most people I have worked with give the museum staff credit for knowing certain pragmatics about display that they do not, so we share authority in that cultural knowledge comes from the Native agent but exhibit decisions might come from the authority of the museum staff.

Pam Brown: Yes, we usually apply for funding for different projects.

When we work with communities, decisions about exhibits are made together.

Karen Duffek: Yes, we pay consulting fees to some individuals, or we host groups with lunch or coffee, etc. The whole point is that the people we are working with have something to say – we are looking for dialogue, for meaningful input, for mutual benefit.

7- If the native agents make some decisions regarding the exhibits, you as a curator like doing your work by this process? Would you prefer do it “alone” without sharing decisions? (What to show and how? The narrative or idea presented to the public?)

Bill McLennan: I like to have correct, accurate information that is relevant to our knowledgeable audience. I am looking to make the best product (exhibit) and from my point of view collaboration does that job. I have seen too many excuses for poor information in Northwest coast exhibits that feature misidentified work.

Jennifer Kramer: It is definitely faster and easier to make decisions by oneself, but I find it a lot more enriching to work with many people and it is a lot more reassuring to get one’s exhibit ideas pre-vetted by community members with the cultural knowledge. Since I feel it is the native community who are the main audience it is important that the exhibit makes sense to them and is approved by them. That said, I recognize that you are never going to achieve absolute agreement from any given community so you will never get absolute green lights for any given project no matter how many people you consult with. So the answer is no-I would not like to work alone although sometimes I feel we could have one person curated exhibits which are signed like a piece of artwork and where each person (whether non-native or native) gets to represent their own exhibit ideas instead of trying to form some sort of consensus that might water down the message. These individual modules could speak and have dialogues between each other.

Pam Brown: The preferable way for me to work with communities is to work together.

Karen Duffek: It’s the goal to get input and make decisions together that may involve compromise on both sides. Otherwise why work collaboratively? I don’t believe in the “curator as funnel” approach, in which you ask someone else what to do and then just do it. That is not collaboration; collaboration and partnership are based on respectful conversation

and dialogue. In my experience the curator is assumed to have expertise and responsibilities that involve certain decision making; not every decision is shared, but the ideas need to be developed together if they are to be meaningful to the people being represented. In collaborative work I've done, I have sought community members' input on what to show and what not to show, and ways of reconciling museum ideas with aboriginal protocols.

8- Certainly this collaboration isn't always easy. Can you appoint the main benefits and problems (if there's anyone?) present in this work?

Bill McLennan: As the public matures in its expectations of museum exhibits it is clear that collaborative exhibits that include the voice of the originating peoples (the people who produced the work on exhibit or who are being presented) are far more engaging and relevant to the issues of today.

Jennifer Kramer: As I already said, length of time to work with Native agents who have other things they need to accomplish and money are probably the main negatives, but also trying to get a group of people to agree on an exhibition organization is not easy. There is a big difference working with one or two "Native experts" then trying to produce an entire exhibit with an entire "community" who will never agree on anything. But overall, I find the process of collaborating positive and all participants learn so much. As a non-native curator I learn about the cultures I am representing because the very language and organizational concepts that come from Native collaborators is part of the learning process.

Pam Brown: No, collaboration is not always easy, in the community exhibits I worked on took over 5 years.

One of the primary benefits in working with communities even if it is a long process, is that you develop a relationship based on trust and respect. We have received new information on community collections. The results show in the power of the quotes from the elders, artists, youth, community members and the museum. As said by Dr. Jo-ann Archibald, "Knowledge is what gives us power. Knowledge gains power when it is shared." One of the challenges faced by museums is that it takes a long time to develop trust and respect working in collaboration and costs to do such projects are costly. This has to be taken into

account when applying for funding. Many of the communities we work with are very isolated, ensuring travel and other expenses is important as we usually work with an advisory committee appointed by the community.

Karen Duffek: Takes more time and effort, more expense. But the result is more meaningful, respectful, and helps to transform museum orthodoxies and viewer expectations.

9- With few critical reviews on native cultures related exhibits doesn't this compromise the establishment of a solid museology model (based on collaboration) by his lack (or not?) of theoretical support?

Bill McLennan: I don't believe there is solid museology as I have never seen it in any museum exhibit produced on colonized peoples.

Jennifer Kramer: If I understand your question correctly, you are saying that few people critique the process of collaboratively produced exhibitions. You are correct in that the first wave of collaborative museology theoretical writing has been overly positive, but I think the second wave will be more critical. I have given a series of papers on the pros and cons of collaboration. One paper is on my concern with "the community" and another on how an exhibition is not usually able to show the process of collaboration adequately. I'll send them to you. I want to publish but often we are so busy doing collaboration that we don't have time to write about it. But I do not think that collaborative museology is merely a "politically correct" stance.

Pam Brown: No this does not compromise the establishment of a solid museology based on collaboration, we live in a diverse society and there are different ways of knowing.

Karen Duffek: There has been a lot of critical review of museum exhibits from indigenous people, and this has forced a radical change of assumptions, power relations, and methodologies in anthropology and other fields. It is "the Native speaking back" that has forced museological models to change and to begin to incorporate indigenous theories

about culture, art history, representation, etc. Museology has long been compromised because of a too-solid base in “Western” models only. There is no reason why a collaborative exhibition cannot be well supported by theory and contribute to new theoretical ideas.

10- Can museology still be critical and reflexive when based on a collaborative model or are we replacing one orthodoxy with another?

Bill McLennan: Personally my interest is not in exhibit philosophies. It is in museums taking responsible action to the inventories of artifacts that they sit on and do very little with. These artifacts were collected and continue to be collected under the guise of science, research and scholarship. If anyone were to establish an equation of accomplishment relative to number of artifacts in museums it would show that most museums (generally speaking) do nothing more than present a clean view of the exotic.

Jennifer Kramer: I think that while there is the fear that a non-native curator will not “speak back” or share their critical reflections with their native collaborators, if one has a good relationship and has taken the time to get to know and create an equal relationship then you will be able to be critical and reflexive. I don’t think a collaborative museology merely means handing the museum resources over to an individual or community to represent themselves. In fact I have not found that communities want to do this. They want to work with museum staff expertise, which necessarily implies we are having conversations about how to best produce an exhibition. And it is very important to display moments where collaboration are not an aligning of one goal but where tensions arise, so for example in the Kwakwaka’wakw cases of the Multiversity Galleries we had discussions on what to display and what to put behind the scenes as sacred. We did not come to a conclusion but instead did both and did a section to discuss the issue of making public or keeping secrecy (see one of my papers for further elaboration.)

Pam Brown: Again we live in diverse society with different ways of knowing, there is no one orthodoxy.

Karen Duffek: It cannot be critical and reflexive unless it is based on collaborative models, when we are talking about exhibitions of indigenous cultural materials/topics. Museums have a responsibility to facilitate the reconnection of indigenous communities and theories to the heritage objects museums are caretaking. This process necessarily requires museums to be critical and reflexive, and to work with others to develop new and effective practices. There have been and continue to be many inaccurate and skewed exhibits and interpretations of Native cultures being produced around the world, so it would be a backward step to continue to believe that expertise lies only outside community-based knowledge. There needs to be true collaboration – a real conversation – and good, solid research involving community-based knowledge in order for museum practices to be critical and reflexive when we are talking about exhibitions of First Nations culture and heritage. First Nations leaders and activists are talking about the need for communities to connect to their own cultural knowledge and theories and languages as a matter of survival. It is not only a museological issue (see Taiaiake Alfred in: [http://globalencounters.ubc.ca/symposiumresources/from noble savage to righteous warrior/](http://globalencounters.ubc.ca/symposiumresources/from_noble_savage_to_righteous_warrior/))