



15 | 2022

**Varia**

**Ana Carvalho, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel  
Henriques da Silva (dir.)**

---



**Edição electrónica**

URL: <https://journals.openedition.org/midas/3418>

DOI: 10.4000/midas.3418

ISSN: 2182-9543

**Editora:**

Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro, Raquel Henriques da Silva, Ana Carvalho

**Refêrencia eletrónica**

Ana Carvalho, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel Henriques da Silva (dir.), *MIDAS*, 15 | 2022 [Online], posto online no dia 15 dezembro 2022, consultado no dia 20 fevereiro 2023. URL: <https://journals.openedition.org/midas/3418>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.3418>

---

Este documento foi criado de forma automática no dia 20 fevereiro 2023.



Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## SUMÁRIO

### **Editorial**

Ana Carvalho, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel Henriques da Silva

---

### **Artigos**

#### *Curadoria em arte/arqueologia: processos de proto e pós-escavação*

Pedro da Silva e Inês Moreira

#### *Arte espacial e arquiteturas espaciais: explorando ligações*

Sandra Silva

#### *Reflexões sobre patrimonialização: a arte e a mediação no Museu Casa das Imagens*

Inês Azevedo

---

### **Notações**

#### *Victor Bandeira and the collections of the National Museum of Ethnology: notes from fieldwork*

Ana Temudo

#### *Visita virtual interativa ao Museu do Centro Hospitalar do Porto: uma proposta de mediação digital*

Sónia Faria

---

### **Recensões críticas**

#### *Isabel Falcão – Diogo de Macedo e o Museu de Arte Contemporânea: Pioneirismo e Herança na Redefinição do Museu de Arte*

Raquel Henriques da Silva

#### *Mariana Galera Soler – Biodiversidade Musealizada: Formas que Comunicam*

Maria João Fonseca

#### *Quintino Lopes – Uma Periferia Global: Armando de Lacerda e o Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (1936-1979)*

Beatriz Medori

#### *Rodney Harrison, coord. – Heritage Futures: Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*

Francisca Listopad

#### *Jesús Pedro Lorente – Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*

Ariadna Ruiz Gómez

#### *Museu de Lisboa (org.) – Hortas de Lisboa: Da Idade Média ao Século XXI = Lisbon Vegetable Gardens: From Middle Ages to the 21st Century [exposição e catálogo]*

Sandrine Simon

---

**Planta Pedra [Exposição]**  
Marta Branco Guerreiro

# Editorial

Ana Carvalho, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro e Raquel Henriques da Silva

---

- 1 O 15.º número da revista MIDAS constitui um número aberto (“Varia”), sendo o resultado da diversidade das propostas recebidas e do crivo da revisão por pares. Uma diversidade que reflete a cada vez maior pluralidade e complexidade dos objetos de estudo e reflexão da museologia e dos campos de ação dos museus.
- 2 A secção principal deste número abre com o artigo de Pedro da Silva (Universidade de Coimbra) e Inês Moreira (Universidade do Minho), intitulado «Curadoria em Arte/Arqueologia: Processos de Proto e Pós-escavação», que aborda a relação entre arqueologia e arte contemporânea. A partir da análise de exemplos de criação artística contemporânea portuguesa, os autores defendem que a curadoria em arte/arqueologia é fundamental para o questionamento da definição de “artefacto arqueológico”.
- 3 Por sua vez, o artigo de Sandra Silva discute a problemática da arte espacial, um tema ainda pouco divulgado, seja em termos produção artística, seja a partir do contexto dos museus. O artigo leva a uma reflexão sobre como diferentes circunstâncias ambientais implicam modos distintos de expor e de comunicar.
- 4 O último artigo desta secção, de Inês Azevedo (Museu Casa das Imagens), reflete sobre a atuação da Casa da Imagem (Vila Nova de Gaia) e o processo de criação do seu museu, o Museu Casa das Imagens. A autora analisa as abordagens e as ações implementadas ao longo dos últimos anos, identificando os referentes teóricos que distinguem e fundamentam este processo de patrimonialização.
- 5 Na secção “Notações” publica-se um breve artigo de Ana Temudo (Universidade Católica Portuguesa – Porto), «*Victor Bandeira and the Collections of the National Museum of Ethnology: Notes from Fieldwork*», que reflete sobre o documentário realizado pela autora a Victor Bandeira (1931-), que no passado foi um dos coletores de objetos do Museu Nacional de Etnologia (Lisboa). Este documentário faz parte de um projeto mais alargado da Ana Temudo sobre “Políticas de Representação do Património Guineense nos Museus Portugueses na Transição do Período Colonial para o Pós-colonial: Histórias, Trânsitos e Discursos” e insere-se na linha dos estudos sobre descolonização. Segue-se uma notação acerca de um projeto de mediação digital, uma visita virtual

interativa ao Museu do Centro Hospitalar do Porto, já implementado. Da autoria de Sónia Faria, responsável técnica do museu, este texto contextualiza a génese do projeto, os seus objetivos e resultados preliminares.

- 6 Na última secção deste número, dedicada às recensões críticas, destacam-se novas edições portuguesas, nomeadamente dois títulos da coleção “Estudos de Museus” (ed. Caleidoscópio e Direção-Geral do Património Cultural), que desde 2015 publica teses de doutoramento na área da museologia. Neste âmbito inclui-se a recensão de Raquel Henriques da Silva (Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa) sobre o livro *Diogo de Macedo e o Museu de Arte Contemporânea: Pioneirismo e Herança na Redefinição do Museu de Arte* (de Isabel Falcão). Esta obra analisa o papel de Diogo de Macedo (1889-1959) enquanto diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, entre 1944 e 1959, contribuindo para uma melhor compreensão da história daquele museu; e a recensão de Maria João Fonseca (Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto) do livro *Biodiversidade Musealizada: Formas que Comunicam* (de Mariana Galera Soler), cuja abordagem assenta na proposta de um modelo teórico de padrões museográficos em exposições de museus de história natural.
- 7 Com edição da Caleidoscópio, refira-se o livro *Uma Periferia Global: Armando de Lacerda e o Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (1936-1979)*, de Quintino Lopes, recenseado por Beatriz Medori (Centro Interuniversitário de História das Ciências e Tecnologia – CIUHCT). O livro analisa a trajetória do Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (1936-1979) e do seu diretor Armando de Lacerda (1902-1984) no âmbito de uma leitura de história da ciência. A relevância deste estudo para a museologia é porventura indireta, mas não é de somenos, sobretudo pelo facto desta investigação ter desencadeado um novo olhar sobre o espólio associado a este cientista e ao seu laboratório (instrumentos científicos, objetos, modelos, fotografias e documentos), através da sua inventariação e catalogação. Trata-se, afinal, de preservar a memória de um Laboratório desintegrado e apagado desde 1972. Não obstante, este resgate da memória poderá contribuir para dar maior visibilidade e representação a essa memória em contexto museológico.
- 8 No âmbito internacional é de referir o livro *Heritage Futures: Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices* (ed. UCL Press), que perspetiva o futuro da gestão do património, a partir de quatro temáticas de análise: “diversidade”, “profusão”, “incerteza” e “transformação”. Como realça Francisca Listopad (Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa), autora da recensão, o livro defende «a ideia de património como gerador de possibilidades para as comunidades abraçarem a mudança e avançarem para a emergência de práticas alternativas que utilizam o passado para fomentar a resiliência e a reciprocidade». Segue-se uma recensão do livro *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*, com a chancela da Routledge e da autoria do reputado historiador de arte espanhol, Jesús Pedro Lorente. Recenseada por Lorea Ariadna Ruiz Gómez (Universidade de Málaga), esta publicação tem por base uma reflexão em torno do conceito de museologia crítica.
- 9 A fechar a secção de recensões, publicam-se dois comentários sobre exposições temporárias. A primeira refere-se à exposição *Hortas de Lisboa: Da Idade Média ao Século XXI* (Museu de Lisboa, entre 2020 e 2021) e respetivo catálogo, sendo recenseada por Sandrine Simon (Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias). Esta exposição centra-se na temática da agricultura urbana, não esquecendo uma perspetiva histórica sobre a conceção de espaços verdes em Lisboa. Como se destaca na recensão, a

exposição terá contribuído para chamar a atenção para os desafios ambientais que uma gestão mais consciente e eficaz da cidade exige e de políticas mais alinhadas com a sustentabilidade. Trazer estes temas para as exposições, promover a reflexão em torno de uma sociedade mais sustentável, tal como se verifica nesta exposição, parece representar um maior compromisso dos museus com temas socialmente relevantes para a sociedade. A segunda recensão refere-se à exposição *Planta Pedra* (Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, em 2020), que reflete o trabalho desenvolvido pela dupla de artistas portuguesas Catarina Marto e Raquel Pedro. Não sendo uma exposição comissariada em contexto de museu, é, no entanto, uma exposição que inclui uma reflexão sobre o território museu. Resulta de uma residência artística nos Museus de Geociências do Instituto Superior Técnico de Lisboa da Universidade de Lisboa (Museu Décio Thadeu e Museu Alfredo Bensáude). Como sublinha a autora da recensão, Marta Branco Guerreiro (Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa), os trabalhos artísticos apresentados nesta exposição «levantam questões que, embora provenientes de diferentes campos de conhecimento, se cruzam entre si: ecologia, arquivo, classificação, museologia e coleções».

- 10 Prestamos um agradecimento especial aos artistas André Alves, Filipa Araújo e Max Fernandes, que nos cederam uma imagem para a capa deste número. A escolha de obras de artistas para as capas da MIDAS visa o prolongamento da discussão sobre museus, sobre os seus modos de existência e sobre como são percebidos ou vividos na contemporaneidade. A capa do 15.º número tem por base uma imagem relativa à performance “Ruminar o Museu” dos artistas André Alves, Filipa Araújo e Max Fernandes. Esta “performance-discursiva” realizou-se no Centro Internacional de Arte José de Guimarães a 18 de Maio de 2022, no âmbito do Dia Internacional dos Museus. Segundo os artistas, «**Ruminar o Museu** convida à reflexão e a várias experiências de degustação em torno da construção da história, como a digerimos, como ela nos engole» (Alves, Araújo e Fernandes 2022, 3). A curadoria e o arranjo gráfico da capa é, como habitual, da Elisa Noronha Nascimento, a quem também agradecemos.
- 11 Uma nota de agradecimento aos autores e às autoras que nos enviaram as suas propostas, aos revisores que participaram diligentemente na arbitragem científica dos artigos e aos colegas que garantiram a revisão editorial, em particular à Sofia Carvalho.
- 12 Um agradecimento muito especial à Alice Semedo (Universidade do Porto), que fez parte da equipa fundadora da MIDAS e que, ao longo dos últimos 12 anos, contribuiu de forma substantiva para a consolidação e para o desenvolvimento deste projeto editorial.
- 13 O corpo editorial da MIDAS cresceu, com novas editoras de secção. Damos as boas-vindas à Joana Baião e à Leonor Oliveira (Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa) que são as novas editoras da secção de recensões críticas dos próximos números. E ainda à Elisa Noronha Nascimento (Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» – CITCEM, Universidade do Porto) e à Patrícia Roque Martins (Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa), que assumem a coordenação de uma nova secção de entrevistas, a inaugurar em 2023.

---

## BIBLIOGRAFIA

Alves, André, Filipa Araújo e Max Fernandes. 2022. *Ruminar o Museu*. <http://www.theandrealves.com/files/ruminarlibretoweb.pdf>

## AUTORES

### **ANA CARVALHO**

Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS), Universidade de Évora, [arcarvalho@uevora.pt](mailto:arcarvalho@uevora.pt), <https://orcid.org/0000-0003-1452-7711>

### **PAULO SIMÕES RODRIGUES**

Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA), Universidade de Évora, Portugal, [psr@uevora.pt](mailto:psr@uevora.pt), <https://orcid.org/0000-0002-9258-2989>

### **PEDRO CASALEIRO**

Universidade de Coimbra, Portugal, [pcasaleiro@ci.uc.pt](mailto:pcasaleiro@ci.uc.pt), <https://orcid.org/0000-0001-9783-9379>

### **RAQUEL HENRIQUES DA SILVA**

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, Portugal, [raquelhs10@gmail.com](mailto:raquelhs10@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-8217-4586>

---

# Artigos

---



# Curadoria em arte/arqueologia: processos de proto e pós-escavação

*Curating art/archaeology: proto and post-excavation processes*

Pedro da Silva e Inês Moreira

---

## NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 8.09.2022

Aprovado para publicação a 12.12.2022

## Expandir os limites da arqueologia

Art/archaeology encourages the use of work (thus created) to disrupt existing discussions of and approaches to social and political challenges of our times. (Art/archaeology 2023, s/p)

- <sup>1</sup> Em 1956, Vere Gordon Childe defendeu que os dados arqueológicos são constituídos por todas as alterações no mundo material resultantes da ação humana (Childe 1956).<sup>1</sup> Se esse conjunto constitui o que se designa de “testemunho arqueológico”, para aquele autor, todos os dados arqueológicos compõem expressões de pensamentos e de finalidades humanas diferenciadas da filatelia ou de uma coleção de arte. Encaramos esta definição do termo “artefacto” como uma primeira camada de solo humoso da arqueologia enquanto disciplina das ciências sociais e humanas. À medida que formos discutindo neste artigo os nossos referentes teóricos e as hipóteses que fundamentam a nossa abordagem, deparar-nos-emos com um palimpsesto de realidades arqueológicas e artísticas que compõem, em ofício, uma nova cartografia de estudos.
- <sup>2</sup> Ao longo dos últimos anos temos vindo a observar como a arqueologia procura complementar os seus protocolos e modos de produção através da ligação a outras áreas, como é o caso da prática de arte/arqueologia.

- 3 Em 2017, o arqueólogo Doug Bailey veio defender que a colaboração entre as artes e a arqueologia deveria passar pela criação de um novo tipo de trabalho fora dos limites acadêmicos, da arqueologia interpretativa ou de projetos de campo (nos quais se incluem a prospeção e a escavação arqueológica). Para este autor, dever-se-ia pensar nesse novo tipo de trabalho como algo com impacto na vida das sociedades contemporâneas. Propôs, então, a noção de arte/arqueologia (Bailey 2017) para alcançar o núcleo da mudança da percepção social contemporânea; seria como um método com efeitos na ação legislativa do século XXI, abordando noções de conflito político, de avanço das comunidades e levantando questões sobre independências e autonomias, assim como sobre exclusões e alienações baseadas na idade, gênero ou etnia.
- 4 Muitos têm sido os arqueólogos que, desde 2000, procuram formas inovadoras de interpretar a própria disciplina. Como exemplo, refira-se a obra *Theatre/Archaeology* de Mike Pearson e de Michael Shanks (2001), que surgiu com uma postura desafiadora às práticas disciplinares e às fronteiras intelectuais das mesmas. Esta obra reuniu propostas inovadoras para as teorias arqueológicas e da performance, gerando estruturas metodológicas provocatórias. Ou seja, para estes autores, a arqueologia não seria apenas um campo disciplinar, mas uma aparência do nosso tecido social – o “arqueológico” – uma referência à entropia social e cultural, à perda e à ruína. Neste contexto defende-se também que a arqueologia deve ser inclusiva na abordagem poética e metafórica, ser capaz de contar histórias, de criar significados e de evocar emoções: «This, I propose, is an archaeological poetics, the work of poetry» (Pearson e Shanks 2001, 43).
- 5 Se a arqueologia é entendida como uma forma de interpretação, os arqueólogos devem ser conscientes das limitações e das possibilidades da sua própria interpretação. Os autores propõem, então, que a arqueologia possa ser entendida como uma forma de performance, em que os objetos arqueológicos são elementos cênicos e os arqueólogos são intérpretes que criam essas performances (Pearson e Shanks 2001). Apesar da filiação da disciplina da arqueologia com a da história, a sua temporalidade não é primariamente linear, do passado ao presente. Pelo contrário, esta apresenta-se como turbulenta, passado e presente percolando na construção de modos de vida (Pearson e Shanks 2001).
- 6 Procuramos, assim, explorar a curadoria em arte/arqueologia e entender de que formas poderá esta prática contribuir para a investigação científica. Da mesma forma, procurar novos formatos de divulgação de conhecimento, entendendo que a arqueologia e a arte contemporânea podem atuar em conjunto para a produção de novas interações com o passado. Para tal, será necessário percorrer os limites disciplinares da arqueologia e das artes com um olhar reflexivo e especulativo. Por exemplo, a obra *Entangled*, de Ian Hodder (2012), foi além dos limites da cultura material e da teoria social da arqueologia e incorporou coisas mecânicas e moleculares nas suas próprias temporalidades e interações entre si. O arqueólogo elevou, assim, a natureza objetual das coisas – não para regressar ao materialismo e à determinação ecológica, mas para procurar uma explicação mais completa na qual “coisas” e pessoas heterogêneas estão emaranhadas entre si. Para o autor, o entrelaçamento (enquanto mistura heterogênea de humanos e “coisas”, potencialidades e constrangimentos, ideias e tecnologias) evita os dualismos entre subjetivo/objetivo e material/ideal.

- 7 Alfredo González-Ruibal (2008) apontou a necessidade de uma nova retórica arqueológica que expusesse o que a “máquina de poder supermoderna” não se interessava em expor: a devastação de seres humanos e a destruição de coisas. O autor sugeriu a produção artística a partir do registo arqueológico de ruínas industriais, de campos de batalha, de campos de concentração, entre outros (González-Ruibal 2008). Inspirado nas obras de Aby Warburg e de Walter Benjamin na antropologia da arte, Laurent Olivier (2011) veio defender que a arqueologia não estuda o passado, mas sim registos materiais do passado que resistiram até ao presente.
- 8 Encaramos estas quatro obras – *Theatre/Archaeology* (Pearson e Shanks 2001), *Entangled* (Hodder 2012), *The Dark Abyss of Time* (Olivier 2011) e *Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity* (González-Ruibal 2008) – como exemplo dos pilares fundadores para uma nova disciplina capaz de agregar artistas e arqueólogos no desenvolvimento de novos projetos.
- 9 Para Maria Conceição Lopes (2005), a paisagem estudada pela arqueologia apresentar-se-á como um sistema complexo e de interações dinâmicas entre elementos físicos e sociais. Isto é, a paisagem entende-se como não pensada e de interações múltiplas, nem sempre produzidas por factos históricos. Segundo a arqueóloga, este “objeto de estudo” exige novas bases teóricas e novos utensílios de trabalho que libertem a disciplina do “espartilho dos estereótipos”, possibilitando novas leituras e definições. Defendendo uma arqueologia que exuma fragmentos do passado depositados no presente, Olivier (2011) questiona também a tentação arqueológica pelo “tempo linear” histórico e cultural. Para o autor, esses conceitos de tempo e origens sequenciais estabelecem narrativas. Defende, assim, que o tempo arqueológico, como na memória humana, deverá ser multidimensional, envolvendo múltiplos quadros de tempo sobrepostos entre si (Olivier 2011). Esta viragem temporal defende que a arqueologia localiza os fragmentos fundamentalmente incompletos e truncados do passado, não atrás do nosso presente, mas adiante, como uma memória que enfatiza o seu entrelaçamento com a arqueologia, e não o contrário.

## Entre arte e arqueologia, o torniquete do museu

- 10 Do lado das artes, encontramos artistas que se inspiram na arqueologia para o desenvolvimento do seu trabalho conceptual, como é exemplo o processo criativo da artista e investigadora Sara Navarro (fig. 1); outros/as cujas criações são alvo de especulação arqueológica, tal como demonstrou o arqueólogo Cornelius Holtorf e o artista Martin Kunze, no seu projeto *Preserved for the Future*, sobre a criatividade existente nos processos de preservação do registo arqueológico (Moreira, Bailey e Navarro 2020). Assim, desde 2020, a arte/arqueologia tem sido descrita como prática de justaposição e desarticulação que procura fundamentos de compreensão de registos arqueológicos, desde a antiguidade até à contemporaneidade, pelo processo criativo (Bailey 2018; Bailey, Navarro e Moreira 2020).



Fig. 1 – Exposição *Formas de Terra e Fogo* (2012), com a escultura da artista Sara Navarro, no Museu de Portimão

© Sara Navarro

- 11 Entendemos este recente ofício como um meio para a promoção de diálogos que vão além do cognitivo, ativando registos sensoriais, emocionais e afetivos. São as presenças e as ausências de perspetivas sobre locais, espaços, populações e suas arquiteturas edificadas e/ou do simbólico que traduzir-se-ão em narrativas várias. Isto é, a partir da curadoria em arte/arqueologia, será possível estudar e compreender as ínfimas relações entre “sujeito e objeto”, assim como questionar as noções de belo, de grotesco e até mesmo a morte nas/das narrativas históricas:

A arqueologia compreende, também ela, que não só o passado é sempre uma construção mental do presente, mas que não há nunca apenas um passado em cada presente. Há o passado “oficial” (o dos manuais de história, o das comemorações, o que circula nos discursos políticos e legaliza as opções dos decisores) e há o passado que cada comunidade constrói, o passado plural (...) de uma sociedade, necessariamente heterogénea, mas cuja heterogeneidade se torna cada vez mais visível, como um dos elementos componentes da tal “aldeia global”. (Jorge e Jorge 1998, 35)

- 12 A (forma de) apresentação do passado já não se evidencia apenas como uma vontade governativa, mas também por manipulações políticas de arqueólogos, uma vez que todos os textos da arqueologia representam o mundo subjetivo de hoje no passado. Não é de surpreender, então, que seja cada vez mais discutido o papel dos museus nestas narrativas – porque a teoria e a prática estão integralmente ligadas.
- 13 Se a arte/arqueologia é um chamamento para um espaço indefinido que vai para além dos limites da arqueologia e da arte, e onde existe espaço para, em comunidade heterogénea, falar, pensar, discutir e, acima de tudo, pôr em prática processos criativos que vão além do esperado dentro da arqueologia, questionamos o papel dos museus para dar resposta a esse mesmo apelo. No ano de 2021 foi inaugurado o Museu Ibérico de Arqueologia e Arte de Abrantes, espaço que dispõe de uma coleção e exposição permanente de artefactos arqueológicos e mais cinco salas destinadas a exposições

temporárias, incluindo algumas exposições de arte contemporânea. Apesar de ser apelativa a conjunção de áreas, vemos esta solução organizacional e programática como exemplo do que não vai de encontro com o ofício de arte/arqueologia.

- 14 Para exemplificar de que forma o espaço museal importará para a arte/arqueologia, recuamos até 2020. Entre maio e setembro desse ano, o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso abriu ao público a exposição intitulada *Creative (Un)Makings: Disruptions in Art/Archaeology*. Com a curadoria de Álvaro Moreira, Doug Bailey e Sara Navarro, contou com três instalações: *Releasing the Archive*, de Doug Bailey; *Beyond Reconstruction*, de Sara Navarro; e *Ineligible*, um conjunto de múltiplas exibições de diferentes agentes que desenvolveram o seu processo criativo a partir de artefactos resultantes de uma mesma escavação em San Francisco (EUA). A exposição contou ainda com um programa de conferências aberto a qualquer público interessado e uma atuação de performance-arqueologia da arqueóloga e *performer* Suvi Tuominen. Este evento terá sido, no nosso entender, a primeira grande referência em Portugal para a integração desta nova metodologia em espaço de museu.

## Mapeando o caminho para uma metodologia

- 15 A arte/arqueologia aparenta, como vimos, oferecer uma metodologia que relaciona aspetos não relacionáveis em disciplinas de origem que, por serem pouco evidentes, carecem de mediação no momento de exposição pública. Estes projetos artísticos articulam e evidenciam pós-materiais que, sendo ambíguos, expandem as possibilidades de interpretação e desafiam a sua fixação em tipos, arquétipos ou categorias do iluminismo. Pela projeção de exposições antológicas que englobam a pintura, a fotografia, o vídeo e a performance, a curadoria em arte/arqueologia deverá responder às agendas que envolvam questões de democratização e de cidadania, por sua vez inerentes ao crescimento de sociedades do conhecimento.
- 16 Exploramos, assim, as ferramentas que a arte/arqueologia nos oferece, ativando-as por processos curatoriais que propomos e designamos de “proto-escavação” e “pós-escavação” (fig. 2). Estes são, simultaneamente, processos de investigação e estudo da própria prática e teoria arqueológica. Para tal, utilizamos dois casos de estudo, nomeadamente os povoados proto-históricos de Ovil (Espinho) e de Romariz (Santa Maria da Feira), onde as especulações artísticas e arqueológicas são aplicadas para uma ampla interpretação em termos contemporâneos.



Fig. 2 – Diagrama conceitual e sincrónico dos processos em curso na curadoria em arte/arqueologia Pedro da Silva e Inês Moreira

## Práticas curatoriais em campo: lugares em transição

Reavaliando o que é já classificado como património, estes campos começam a imaginar e a indicar novos valores, usos, interpretações e a considerar as heranças produzidas pela cultura contemporânea: o abandono, a poluição, o lixo, as ecologias adaptadas a terrenos perturbados pela presença humana, o surgimento de novos padrões, materiais e objetos relevantes na cultura de massas, entre outros. (Duarte e Moreira, no prelo)

- 17 A arqueologia desenvolveu-se como uma disciplina dedicada ao passado distante, não apenas para ajudar a estabelecer uma antiguidade da humanidade, mas também para desvendar histórias antigas, há muito enterradas e antes inimagináveis. Porém, desde a década de 1960, essa atitude perante a história começou a alterar-se lentamente, sendo que arqueologia não é mais considerada como uma disciplina definida por balizas temporais (Buchli e Lucas 2001).
- 18 A arqueologia da cultura material moderna ou contemporânea surgiu durante essa reviravolta, manifestando-se durante a década de 1970 com o movimento de contracultura conhecido por Potencial Humano (Campos 2006). A adesão de jovens àquele movimento seria regida pela crença de que estaria em marcha um processo de “desumanização do ser humano”, cujas políticas repressivas estabelecidas por uma elite, muitas vezes baseadas na política do medo, seriam perpetuadas pelas próprias instituições sociais (Silva 2022b). Este discurso de protesto foi partilhado no âmbito artístico ao longo das décadas seguintes, transmitindo mensagens libertárias que teriam, por sua vez, um impacto na ciência, incluindo na arqueologia (Hodder 1982; Earle e Preucel 1987), dando origem ao que se convencionou designar de “arqueologia pós-processual”. Se a arqueologia não se traduz num conhecimento absoluto do passado, poderá esta servir como forma de resistência à autoridade política e às pretensões elitistas contemporâneas?



- 19 Em 2021 concretizou-se o projeto cultural “Escola dos Confins e de Nenhures”, na Praça Marquês do Pombal, no Porto (Teatro Municipal do Porto 2021). A sua premissa consistiu em convidar coletivos de artistas e agentes culturais da cidade do Porto para darem a conhecer as fronteiras físicas ou metafóricas da cidade. A “Escola” foi concebida como plataforma de análise e reflexão sobre o contexto sociocultural da cidade do Porto, como um local de cruzamento de diferentes freguesias, comunidades e percursos (Costa, Azevedo e Moreira 2021). Nessa colaboração entre artistas, criativos e cidadãos, como foi o caso do coletivo Visões Úteis e o seu *Mapa de Interrupções de Campanhã* (fig. 3) – um mapa adaptado às realidades demográficas, históricas, culturais e sociais locais, o projeto da “Escola” veio reforçar o diálogo crítico através de mapeamentos entre a criação artística e a cidade (Costa, Azevedo e Moreira 2021).



Fig. 3 – *Mapa das Interrupções de Campanhã* (2021), do Coletivo Visões Úteis. Mapeamento crítico criado para o projeto curatorial “Escola dos Confins e de Nenhures”

© Coletivo Visões Úteis

- 20 Este projeto decorreu enquanto palimpsesto vivo que acumulou ruas e sentidos, edifícios e memórias, mas que também gerou fronteiras, barreiras e interrupções (Costa, Azevedo e Moreira 2021). A “Escola” tornou-se numa plataforma física de cartografia geopolítica e sociocultural situada na praça e nas suas ativações, através de programas públicos e da publicação *Escola dos Confins e de Nenhures* (2021). A dimensão arqueológica está também presente pela incessante procura de caminhos, percursos e locais esquecidos e que seriam revelados pelas diversas vozes dos seus participantes (Ingold 2011). O resultado do projeto “Escola dos Confins e de Nenhures” foi, na perspetiva da arqueologia, explorar essas “coisas”: as paisagens, os lugares, as próprias temporalidades, expondo as relações entre homem-coisa pela arte contemporânea. O arqueólogo Ian Hodder (2012) veio relembrar que os seres humanos são particularmente dependentes pelo facto dos seus sistemas nervosos incorporados precisarem de ser ativados por estímulos culturais e ambientais. Nesse emaranhado

entre humanos e “coisas”, a passagem dos objetos para “coisas” é comparável às mudanças dos discursos sobre o ambiente para a paisagem, do espaço para o lugar, do tempo para a temporalidade (Hodder 2012).

- 21 A diversidade de percepções sobre a cultura material, esboçada na construção de múltiplas relações entre pessoas e “coisas”, amplia o escopo da arte/arqueologia. O emprego de estratégias curatoriais críticas e situadas pode resultar em novas leituras de contextos específicos, assim como ampliar diferentes perspectivas *in situ* (Moreira e Coelho 2023). Isto é, quando aplicado em campo, o ofício curatorial pode contribuir para criar novas narrativas de sítios. Simultaneamente, este fornece as bases para novos projetos culturais durante processos de transição em lugares cujas realidades sofrem pressões exteriores (imobiliárias, extração, alterações climáticas, entre outros). Para compreender, importará considerar a cidade, o território e a paisagem enquanto entidades com processos próprios de transição, incluindo a própria leitura arqueológica.
- 22 A curadoria em arte/arqueologia envolve, desde logo, este trabalho de campo, em proto-escavação e/ou pós-escavação. Opera, assim, para além dos limites de museus e galerias, numa relação com lugares em processo de transição, tendo a possibilidade de formar plataformas temporárias que reúnem diversos agentes em novos projetos sobre sítios arqueológicos ou sítios históricos.
- 23 Os sítios arqueológicos tornam-se, desde logo, centrais para abordagens e prospeções curatoriais situadas que se envolvem com contextos frágeis, especialmente se considerarmos esses sítios instáveis, em processos de transformação, decadência ou abandono. Este trabalho de acompanhamento de arqueólogos e/ou artistas explora processos passados e presentes, considerando diferentes estilos artísticos, performativos e efêmeros, práticos – alguns orientados para a produção de conhecimento, outros para a sua descrição e transmissão.
- 24 Um arquivo de pós-materialidades – que recolhe, através de trabalho de campo, exemplares e fragmentos de locais contemporâneos desaparecidos – foi já discutido por Inês Moreira (2017; 2020), após o encontro e contacto com espaços e vestígios pós-industriais que ocorreram através do trabalho artístico de campo realizado durante projetos curatoriais. Nesses lugares, os edifícios originais desapareceram, tornando-se amontoados de escombros, sucatas ou estruturas irreconhecíveis, dispostos a tornarem-se em outras coisas, seja em novos edifícios ou memoriais do passado. Esses pós-materiais, são materiais encontrados que perderam as suas qualidades construtivas-quantitativas de função, mas que encapsulam os processos tecno-culturais que os tornaram absolutos.
- 25 Milhões de fragmentos existentes são testemunhos de construções passadas, da severa transformação da paisagem e das muitas matérias-primas que moldaram a indústria: parte material de construção, parte resíduos, na maioria das vezes parciais e desprovidos da função anterior; são a prova reveladora de processos de decadência e de desconstrução que tendem a ser deixados de lado, tanto no campo do conhecimento da construção quanto no da preservação (2017). Não resignificando os materiais/objetos, a coleção (carregada de presenças passadas) resignificou (e habitou) o campo, rasgando-o física e materialmente.
- 26 Partindo da premissa de que os territórios não são estáveis e que a curadoria e as práticas artísticas podem conduzir à transformação dos lugares, surgiu a plataforma de



cultura e de pensamento crítico “Práticas Pós-Nostálgicas”, orientada por Inês Moreira e Aneta Szylak. Iniciado em 2019, o programa consistiu em conferências, *masterclasses*, caminhadas e sessões de trabalho em grupo. Nesse mesmo ano, curadores e artistas, arquitetos, ativistas e a comunidade local reuniram-se para uma experiência curatorial sobre uma área pós-industrial na cidade do Porto, o Freixo (Moreira e Coelho 2022). Foram levantadas as seguintes questões: em que medida a ação curatorial e cultural em antigos espaços industriais poderá contribuir para ressignificar as transformações da cidade? De que forma podem os processos artísticos permitir novas expectativas culturais e alterar narrativas históricas da cidade?

- 27 Para além da dimensão económica dominante que versa o espaço urbano, esta plataforma multidisciplinar agregou práticas artísticas e curatoriais contemporâneas que se articularam com histórias, arquiteturas, materialidades e memórias coletivas em desaparecimento, abrindo a possibilidade da reinscrição tática de novas narrativas, imagens e experiências no processo de transformação urbana (Moreira e Coelho 2022). Em suma, essa alteridade espacial é produzida por uma tomada de consciência, por sua vez extrapolada pela forma violenta que a arquitetura e a construção são realizadas pela improdutividade e pela fala (Moreira 2012).

### Quando o palco é dado à arqueologia

- 28 Apontamos como campos da arte/arqueologia: as ambiências, as práticas sociais e as vidas daqueles presentes durante as construções de locais; as incertezas que parecem controlar os modos pelos quais as diferentes sociedades entendem a sua forma de ser e de estar no mundo; as disparidades entre aquilo que sabemos, cremos ou experimentamos quando pensamos sobre o tempo que é arqueológico. Assim, por um trabalho curatorial em arte/arqueologia, importará pensar e interpretar contextos performativos em que, num determinado espaço e tempo, uma ou várias comunidades dão lugar a eventos e a sequências de comportamentos observáveis, sobrepostas numa equação de realidades múltiplas entre a arqueologia e a arte contemporânea (Silva 2021).
- 29 Em 1999 foi lançada a obra *Mark Dion: Archaeology*. Nela, o arqueólogo Colin Renfrew (1999) questionou-se sobre o que é ciência e sobre o que é arte contemporânea. Se a arqueologia nasceu da exibição, da paixão pelo colecionismo, os arqueólogos são aqueles que sondam superfícies, coletando e registando cuidadosamente os fragmentos de coisas antigas, colocando-as em exibição museal. Concluiu Renfrew que, se esta ciência é definida como o estudo do passado humano como inferido dos restos materiais sobreviventes na contemporaneidade, o artista Mark Dion não ilustrou apenas o passado de Londres a partir de artefactos encontrados na margem do rio Tamisa: tal como os arqueólogos da modernidade, este artista estabeleceu uma conexão pessoal e íntima com a história passada da cidade e do rio, refletindo sobre ela e sobre si próprio (Renfrew 1999).
- 30 Este projeto internacional é um importante ponto de referência para o conceito curatorial da exposição *Tate Thames Dig: Beachcombing London's Foreshore*, comissionada pela Tate Modern em 1999. Em suma, no verão de 1999, uma equipa de arqueólogos realizou uma campanha de escavações nas margens do rio de Londres, cujos artefactos foram utilizados para este projeto artístico. Entre outros artefactos, foram recolhidos cartões de crédito, baterias e telemóveis. Depois de classificados, foram limpos e

documentados para depois serem apresentados em vitrines num “armário de curiosidades”.

- 31 Explorando questões da arqueologia, o artista Mark Dion optou por investigar os vestígios materiais do passado e as implicações disso para o presente numa multiplicidade de níveis interpretativos e especulativos, fazendo do rio Tamisa o objeto da sua investigação. Durante a primeira etapa do projeto, cada trabalhador de campo preenchia uma caixa não classificada com achados. Esse material seria depois limpo de toda a lama durante a lavagem e os objetos classificados em categorias. À medida que estes eram separados por tipologias amplas (cerâmica, vidro, osso, couro, conchas, orgânico, plástico, metal), o artista e os arqueólogos organizavam as diferentes espécies de artefactos de acordo com subdivisões amplamente sugeridas por uma tipografia de objetos. Essa taxonomia artefactual serviria de base para o *design* e para a organização do armário a ser exposto. Nessa etapa, Dion examinou o material, identificando os itens para a sua exposição: a natureza democrática da coleção proporcionou à equipa uma visão microcós mica da atividade natural e humana nas margens do Tamisa.
- 32 Para a curadora Emi Fontana (1999), o trabalho de Mark Dion relaciona-se com a ciência arqueológica e com a ficção. A “presença”, para a autora, parece pairar sobre as suas instalações: são coisas, são objetos ou fragmentos que tomam o lugar das pessoas e não hesitam em contar histórias e diferentes versões dos factos. Qualquer projeto de arte/arqueologia poderá então ser encarado como uma prática onde o processo (englobando todo o conjunto de atividades associadas) se torna num artefacto. O processo é, em si mesmo, como uma estratificação, com diferentes níveis para serem encontrados, explorados e estudados em cada contexto (Giannachi, Kaye e Shanks 2012); uma experiência que, na sua fase final, é tanto uma escavação arqueológica como a metodologia e linguagem do próprio projeto de arte/arqueologia.

## Processos especulativos

If archaeology does not reinvent itself and adapt to the 21st century, it will become part of the archaeological record. Perhaps, as the interpretation of a work of art implies invisibility and interpretability will imply invisuality, in archaeology, archaeologists are challenged by the unmistakable temporal dynamics and they plunge into their own political narratives. (Silva 2022a, s/p)

- 33 A arqueologia contemporânea integrou a reflexão e o debate crítico do pós-estruturalismo e passou a considerar, dessa forma, a teoria crítica, a hermenêutica, a fenomenologia e a filosofia realista e pós-positivista. Releva-se, pela arte/arqueologia, uma articulação significativa entre arqueologia, arquitetura e arte contemporânea, ao compreendermos as dimensões entre tempo vivenciado e espaço habitado. Isto significa a possibilidade de novas respostas às exigências das próprias ciências na contemporaneidade, sejam elas exatas ou sociais e humanas. Com o imaginário de significações de *habitat* e a dinâmica de paisagens no tempo, a arte/arqueologia surge como modo de sondar e interrogar as aparências supostamente pré-estabelecidas, as convicções fixadas, os hábitos e os costumes predominantes, se forem entendidos e praticados como exercícios subversivos.
- 34 A escolha de contextos, conjuntos de relações que conferem significados, é inteiramente uma decisão interpretativa, não epistemológica ou metodológica, dependendo de quais são os nossos propósitos e interesses, conscientes de que estes nos

pertencem no presente. Assumindo a premissa de que o conhecimento pertence a uma dimensão não-temporal, a interpretabilidade da arte/arqueologia pode oferecer, ainda, respostas aos mais comuns receios dos arqueólogos: poderá o conhecimento arqueológico ser político? A aceitação do presente no conhecimento (objetivo) do passado não abrirá também as portas para a manipulação política do passado?

## Processo de pós-escavação e a especulação artística

- 35 Após vários anos de estudo do sítio arqueológico de castro de Romariz (Santa Maria da Feira), na sua vertente física e virtual (Silva 2022b), o investigador e arqueólogo Pedro da Silva fez uma encomenda ao artista plástico João Gomes Gago.<sup>2</sup> Para esse efeito, lançou-lhe o seguinte repto. Face à definição daquela estação arqueológica a partir de objetos de luxo (extrapolados pelo próprio Museu Convento dos Lóios<sup>3</sup>), que vozes poderiam ser dadas àquelas outras, silenciadas pelo próprio registo arqueológico? Que histórias nos poderiam contar esses fragmentos da chamada “cerâmica comum”?
- 36 Com a revisão do contexto histórico das campanhas arqueológicas realizadas naquele sítio, a especulação artística foi aplicada, resultando, numa primeira etapa, na criação do *Diário Arqueológico do Artista* (fig. 4).

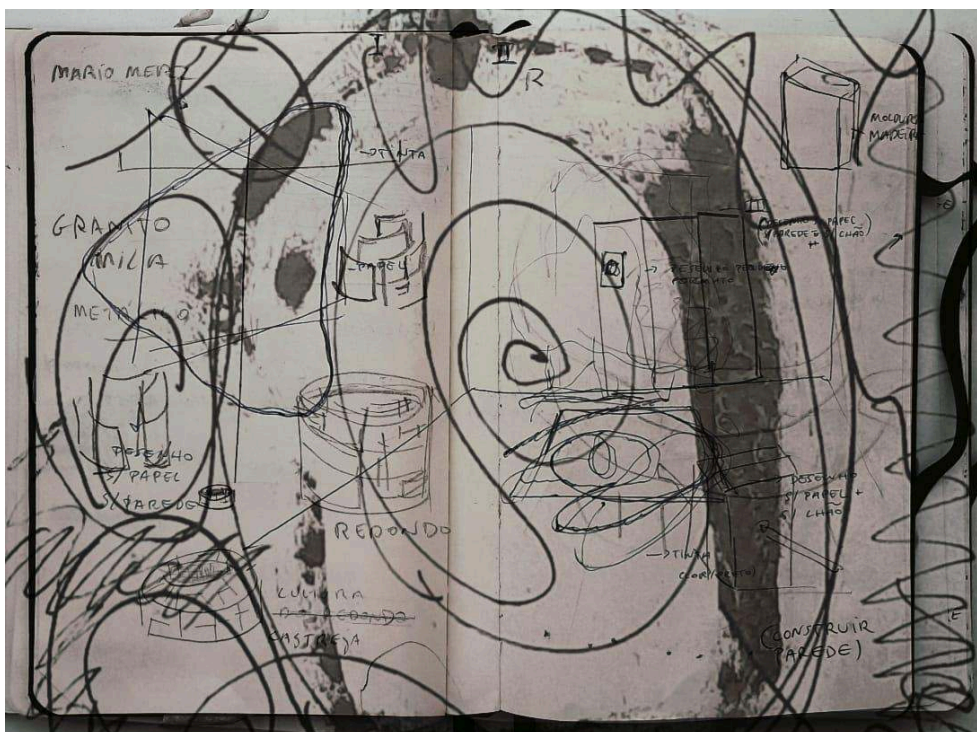


Fig. 4 – *Arqueologia das Presenças, Diário de uma arte/arqueologia*, 2021, projeção de transparência de desenho sobre diário gráfico, do artista João Gomes Gago

© João Gomes Gago

- 37 Nessa pós-escavação, a partir desse “diário”, procuraram-se ausências. O passado revelou-se como um livro cujas cores nos esquecemos de ler. De carácter íntimo e cru, este trabalho reflete um debate reflexivo. É como se a busca por um passado tão longínquo, como o proto-histórico, pudesse ser alcançado pela tinta no papel: a construção do redondo transparece o pensamento contemporâneo. O passado proto-histórico foi sentido, por esta arte/arqueologia, como um alucinógeno geométrico, ou

arquiteturas de todo o tipo e sentido. O passado neste contexto é um desencadeamento de pensamentos desmesuráveis, ilimitados e eternos e, simultaneamente, um presídio. Por uma ausência, em confinamento no interior das interpretações que nos rodeiam como o mundo contemporâneo – redondo, circular ou semicircular – como uma sombra de um caco cerâmico pousado sob um papel ainda por escavar com a ajuda de um pincel. Numa relação entre o olhar contemporâneo e o solo epistemológico da proto-história, transformou-se visualmente a cerâmica que nos chegou de um passado inatingível, para que esta fosse experienciada de diferentes formas (fig. 5).



Fig. 5 – Arqueologia das Presenças sobre o povoado proto-histórico de Romariz, 2021, do artista João Gomes Gago  
© João Gomes Gago

- 38 Hoje é amplamente entendido que o consumo da cultura material pode ser significativo na construção social e na negociação das nossas identidades culturais (Buchli e Lucas 2001). Assim, uma profunda desconstrução e análise da rede de metáforas de *design* na cultura material poderá resultar numa compreensão mais ampla sobre as relações humanas. Ao abordarem o passado através dos “objetos do quotidiano”, os arqueólogos e os artistas conseguem corrigir o desequilíbrio criado pelas histórias do *design*. Por outras palavras, a destilação do *design* historiográfico em volta de grandes nomes, como aqueles “clássicos” associados a uma elite, resultará em histórias palatáveis, mas estas dir-nos-ão pouco sobre o quotidiano das pessoas que viveram naqueles tempos passados (Buchli e Lucas 2001).
- 39 Defendemos que a arte/arqueologia poderá servir o estudo da “arqueologia das presenças”, assumindo uma nova escrita, enquanto metodologia, para dar resposta às ausências da prática e teoria arqueológica sobre sítios institucionalizados e artefactos desconsiderados. A arqueologia das presenças é neste contexto entendida como uma abordagem metodológica que tem como objetivo compreender as relações entre os seres humanos e os objetos no passado. Enfatiza a importância das experiências sensoriais e das representações simbólicas no processo de construção do significado dos objetos arqueológicos. Concentra-se nas dimensões imediatas e interativas da vida quotidiana e das suas performatividades, procurando compreender como eram utilizados e experienciados os objetos no passado. Ou seja, considera como as “coisas” seriam vistas, tocadas, sentidas e incorporadas nas práticas quotidianas e nas representações simbólicas das pessoas que as usavam (Giannachi, Kaye e Shanks 2012).
- 40 Há, no entanto, um problema endémico irremediavelmente associado a ambas as conceções. Trata-se da tensão que surge entre a pesquisa orientada para a descoberta



de verdades factuais, como a base forense exigida para as necessidades coletivas de justiça, e aquela dirigida para a colmatação e persecução de resposta a necessidades humanitárias de indivíduos, ou grupos desprivilegiados, para o seio dos quais diferentes articulações de verdade poderão servir fins conflitantes. Isto é, a dimensão cultural inerente ao próprio exercício de interpretação e de exposição de factos pode conduzir a efeitos não previsíveis num paradigma universalista. As intervenções artísticas sugerem, porém, outras possibilidades de implicação ética socialmente criativa em várias arqueologias da arte contemporânea que, assim, sugerem uma reavaliação do significado social do trabalho arqueológico em pleno século XXI.

- 41 No deambular do seu processo, o artista confidenciou com o arqueólogo; construíram uma narrativa poética e interrogaram-se sobre a vida de comunidades que já não existem atualmente. Viajaram, assim, por estes infinitos percursos, no espaço e no tempo; pela mão que representa aqueles que outrora criaram ou projetaram o seu universo. Na própria estação em ruína, o artista João Gomes Gago “escavou” a imaginação do arqueólogo; procurou disputar diferentes reações aos fragmentos que outrora compuseram vasos, tigelas, pratos, coisas que seriam “comuns”. Pelo olhar, pelo toque, por um sentimento de libertação dos constrangimentos que a prática arqueológica implica, foi exposto o seu mundo a partir de um grão de argila. Por uma psicométrica arqueológica, este trabalho proporcionou uma sinestesia pela arte contemporânea; foi como “transmogrificar” presenças de uma outra dimensão temporal ou arqueológica, fazendo-as dialogar pela imaginação (fig. 6).



Fig. 6 – *Arqueologia das Presenças* sobre o povoado proto-histórico de Romariz, 2021, do artista João Gomes Gago

© João Gomes Gago

- 42 Shanks e Tilley (1987) defendem que a arqueologia deverá ser menos guiada por princípios epistemológicos e metodológicos, do que ser concebida como uma prática material no/do presente. Colocando os achados arqueológicos em contexto, esta prática permite abordagens flexíveis e interpretativas sobre os dados arqueológicos, sem acomodar o passado dentro de um quadro metodológico pré-estabelecido. Portanto, significa conceber um conjunto de ferramentas teóricas que nos permitam ser sensíveis ao objeto arqueológico (Shanks e Tilley 1987). Se a quebra ritual de vasos cerâmicos foi praticada por diversas comunidades num passado proto-histórico, a sua fragmentação resultará, desde logo, da tipologia das peças e o uso que delas se fez naquele passado.
- 43 A arqueologia é atenta às (possíveis) fatalidades desses fragmentos: estes podem ter sido abandonados, depositados ou reaproveitados. Perante esta realidade, Raquel Vilaça

(2007, 16) veio designá-las de “semanticamente promíscuas”. Para a autora, a invenção da cerâmica foi uma alteração da natureza. A argila, informe e crua, deu lugar ao cultural, com forma irreversível. O registo arqueológico é, assim, deslocado por natureza – os objetos do passado são entendidos enquanto manifestações do presente e, quem os estuda, expõe a sua própria contemporaneidade. Se a arqueologia, enquanto disciplina, começou por ser encarada como um projeto que se concentra em experiências particulares com o passado, a arte/arqueologia dará ferramentas para uma compreensão desse passado que será (i)material, concebendo e envolvendo conceções sociais para uma (re)construção. No teatro da arte/arqueologia, o passado, posto a descoberto, é a peça; arqueólogos e artistas são atores que produzem esta performance. Que significados poderão ser extraídos para a audiência?

### Processo de proto-escavação e a especulação arqueológica

- 44 A produção cerâmica do coletivo artístico Pedra no Rim tem-se enquadrado na perspetiva curatorial em arte/arqueologia pelos conteúdos e meios da sua prática artística. Como na arqueologia, aprendemos a voltar a olhar para o chão e entender os artefactos como despojos da vida e da morte, como um reflexo de quem habita hoje os espaços de cidade. Para o coletivo Pedra no Rim esta variedade de despojos é plasmada através de um olhar especulativo e satírico, o drama de um quotidiano cínico e trágico (Costa, Azevedo e Moreira 2021). A título de exemplo, a entrada para o seu estúdio de produção revela despojos de violência e crueldade, de abandono ou morte, reflexos da fatalidade que renascem do pó e do fogo para se constituírem indícios numa narrativa sobre a contemporaneidade da freguesia do Bonfim, no Porto (fig. 7).



Fig. 7 – *Mostruário*, Coletivo artístico Pedra no Rim, 2022  
Fotografia de Rudi Navarro

- 45 Este coletivo artístico foi fundado em 2016, mas só em 2018 começaram a criar objetos cerâmicos a partir de despojos contemporâneos característicos da cidade do Porto. Os Pedra no Rim exploram a fronteira entre o belo e o grotesco, entre a vida e a morte,

através de objetos em cerâmica artesanal (edições limitadas). Contam mudanças de uma zona histórica e simbolicamente rica, habitada desde o século XIX, por uma classe operária em convívio com uma classe média burguesa. Com a chegada do século XXI, floresceram as pequenas infraestruturas culturais pelas escolas artísticas do Bonfim e, em simultâneo, a gentrificação e um rápido processo de desenraizamento dos habitantes. É um coletivo que surge na urgência de produzir, invocar e fixar memórias iconográficas de mitologias urbanas, históricas e contemporâneas, como resposta a um processo de rápida transfiguração do bairro onde habitam.

- 46 A partir do trabalho deste coletivo aplicamos a especulação arqueológica – um contínuo questionamento a nível geográfico de despojos que são agora cerâmicos. Assim, possibilitamos a identificação de tipologias e de presenças de artefactos, questionando as malhas sociais e as significações de perda, morte e melancolia. Por sua vez, os artistas questionaram os abandonos da cidade e de suas arquiteturas do simbólico, ou fruto de alguma cegueira – uma passagem para a invisibilidade.
- 47 Temos procurado neste artigo, através de um processo de proto-escavação, entender a dimensão mais íntima e fetichista das relações humanas com os seus artefactos, refletindo sobre os fatalismos associados ao desaparecimento da cerâmica (acidentes, desleixos, sentidos estéticos que se perdem) quando esta é descartada naquele momento que é arqueológico. Se a vontade social de sedentarismo e a sua intensificação foi criada através do “drama” (Hodder 1990), o coletivo Pedra no Rim compõe esse “drama” de um quotidiano que, por vezes, é trágico e precário. A produção cerâmica dos despojos da cidade questiona, entre outras coisas, o que se mantém ou se perde de original ou de identitário da cidade e do bairro, da comunidade local e suas culturas – camélias, lingerie, perucas, fanecas, gaivotas, sacos, sapatos, varejas, rebuçados, polvos, sapatilhas, pombas esventradas. Em ofício e a partir de artefactos vários, os artistas desenham um mapa que questiona os bonfinenses, em particular, e todos as outras pessoas que passam pelo seu estúdio. Assim, questionam-se a si mesmos, os habitantes e as estruturas políticas e socioculturais locais (fig. 8).



Fig. 8 – *Estúdio de Produção*, coletivo artístico Pedra no Rim, 2022  
Fotografia de Rudi Navarro

- 48 Na teoria e prática da performance ou do teatro, a “presença” é fundamental e, simultaneamente, altamente contestada. Os debates sobre a natureza da presença do ator estão no cerne dos principais aspetos da prática e da teoria desde o final de 1950, e são uma parte vital dos discursos que envolvem a vanguarda e a performance pós-moderna. Simultaneamente, as questões de presença também ganharam terreno no pensamento arqueológico. Para Giannachi, Kaye e Shanks (2012), as relações entre a teoria da performance e a teoria da arqueologia fornecem lentes para examinar noções e processos de presença. E se a arqueologia é uma prática de ativação de historicidades dos arqueólogos e de presenças do passado (Gomes 2017), o próprio conceito de presença passa a afirmar-se como importante figura no seio destes dois diferentes campos de atuação (Silva 2020). Isto é, a arqueologia e a arte contemporânea partilham um mesmo desafio – o de serem captadas e documentadas experiências em todos os seus detalhes matizados e sensoriais, com base no que vem depois do evento.
- 49 A curadoria em arte/arqueologia procurará, irremediavelmente, transcender a velha dicotomia entre abordagens subjetivas e objetivas. Colocará ênfase na prática social da interdependência entre o real e o teórico, o imaginário e o que poderá ser considerado como testemunhos arqueológicos. Um dos grandes constrangimentos da arqueologia durante o estudo da cultura material prende-se com o facto de esta ser utilizada como um termo de qualificação (Hodder e Hutson 2003). O seu conceito está profundamente ligado a uma forma moderna do ocidente de apreender o mundo, impedindo, de forma irremediável, a compreensão absoluta do passado. Assim, a imaginação arqueológica deverá ser como uma faculdade metafísica que questiona as formas de representação do testemunho material, para que o passado possa ser investigado (Shanks 2012).

## A curadoria em arte/arqueologia: algumas conclusões

A opticalidade é imaterial porque esta é uma faculdade conceptual da retina. Uma pintura ou uma instalação são entidades opacas que substituem e cobrem, dando forma e existência à imaterial opticalidade. Vemos, portanto, a iluminação sem ver a luz (fonte), e vemos a pintura sem ver o seu médium. (Vidal 2021, 86)

- 50 Neste *mise-en-scène* surgem-nos, pela curadoria em arte/arqueologia, estas proto-escavações e pós-escavações pelas quais obras artísticas se vão revelando em todos os seus fragmentos, ainda que pelos mais minúsculos e os mais inessenciais da expressão e do pensamento, da experiência, da imaginação ou do inconsciente em que artistas e arqueólogos se encontram enredados. Descrever o que não se conhece implica questionar o que pressupomos como conhecido, assim como valorizar os diversificados códigos simbólicos e científicos, numa perspetiva complementar sem exclusões (Volz 2017).
- 51 Em contexto expositivo, a arte/arqueologia manifestar-se-á por elementos epistémicos, seja em museus (Tybjerg 2017), galerias, estúdios, entre outros. Enquanto ofício, a arte/arqueologia apresenta-se como elemento disruptivo para com “gabinetes de curiosidades” e reservas institucionalizadas de artefactos arqueológicos. Como meio impulsionador, é diferenciador e galvanizador do conhecimento arqueológico, descentralizando a exibição, participação e criação de práticas artísticas contemporâneas. Rejeitando monólogos museográficos, pela curadoria em arte/arqueologia, “entender” será como “dialogar” ou conversar; uma união de diversos horizontes. Será como dar uma oportunidade para serem vistas as imperfeições nas



premissas, abordagens da teoria arqueológica, entender as mudanças necessárias para os próprios discursos dos arqueólogos (Shanks 1992).

- 52 A curadoria em arte/arqueologia permite, então, não só contribuir para um esclarecimento do passado, mas também oferecer um colherim para quem queira escavar o tempo contemporâneo. Citamos, como exemplo, o programa “Práticas Pós-Nostálgicas” (2019), que resultou «numa reflexão de práticas curatoriais e artísticas que promoveram o pensamento coletivo para ressignificar lugares e territórios que perderam as suas características identitárias, evitando a nostalgia sobre o passado e sobre o sentimento de perda» (Moreira e Coelho 2022, 147). Se as comunidades têm o direito à fruição dos valores e bens que integram o património cultural e arqueológico, como modo de desenvolvimento da personalidade através da realização cultural<sup>4</sup>, um dos objetivos da prática curatorial em arte/arqueologia passa por esse desejo de contribuir com novas narrativas sobre um passado que é construído no presente a partir de modalidades do processo criativo pelo registo das (i)materialidades arqueológicas e pelas obras de arte. Isto é, com a ativação da arte/arqueologia, significa atuar sobre a realização artística e cultural, libertar os sítios arqueológicos institucionalizados pelo poder político e oferecer a possibilidade de serem manifestadas vontades de ressignificações contemporâneas a partir do conhecimento arqueológico.
- 53 Tim Ingold afirmou que a arqueologia se ocupa de tratar de “coisas” como registos de tempos passados. Mas para o autor, existe uma outra arqueologia – uma que se preocupa não com datações, mas pela passagem e continuidade dessas “coisas”. O que importa, para essa arqueologia da perduração, será a nossa capacidade de acompanhar as “coisas” nas suas múltiplas trajetórias temporais, desde o passado até ao presente (Ingold 2013, 81). A escavação da definição de artefacto é longa e está longe de estar fechada. Gordon Childe cometera suicídio em 1957, nas Montanhas Azuis, Austrália (ou *Ered Luin*, na obra de Tolkien), mas o seu contributo vive até hoje nos manuais de arqueologia (Barton 2000). Na curadoria em arte/arqueologia, no entanto, não só importam as tipologias de materiais, como também aquelas de processos, de abstração e de figuração, de linguagem e de conceito, de corpo e de performatividade. Isto é, através de exercícios de mediação, recolha, interpretação, representação e diálogo, a curadoria em arte/arqueologia perspetivará essa interdisciplinaridade em torno da arte contemporânea e da arqueologia, expandindo os horizontes de atuação das duas áreas que, na verdade, se complementam em ofício.
- 54 Concluímos que a curadoria em arte/arqueologia tem um papel fundamental no questionamento da própria definição de “artefacto arqueológico” enquanto objeto ou “coisa” passiva e imutável. Isto é, a curadoria em arte/arqueologia enfatiza a importância das perspetivas individuais e das relações sociais e históricas na construção do significado dos artefactos arqueológicos; estes são vistos, por si, como “coisas” dinâmicas e em constante mudança. Os exemplos identificados e discutidos neste artigo demonstraram que a materialidade objetual da arqueologia, tal como a cerâmica, não é passível de ser apenas compreendida de forma objetiva e descontextualizada, uma vez que a sua compreensão será sempre influenciada pelas perspetivas e pré-conceitos de indivíduos e grupos sociais que os estudam, sendo que estas se vão mutando ao longo do tempo. Pela curadoria em arte/arqueologia, os artefactos arqueológicos serão sempre ativos e dinâmicos, sendo-lhes atribuído este potencial de influenciar e ser influenciados pelas relações sociais e históricas em constante mudança.

---

## BIBLIOGRAFIA

- Art/archaeology. 2023. "Art/archaeology Is." Consultado em fevereiro 3, 2023. <https://www.artarchaeologies.com/>
- Bailey, Doug, Sara Navarro, e Álvaro Moreira. 2020. *Creative (Un)Makings: Disruptions in Art/Archaeology*. Santo Tirso: Museu Internacional de Escultura Contemporânea.
- Bailey, Doug. 2017. "Art/Archaeology: What Value Artistic-Archaeological Collaboration?" *Journal of Contemporary Archaeology* 4 (2): 246-256.
- Bailey, Doug. 2018. *Breaking the Surface: An Art/Archaeology of Prehistoric Architecture*. Oxford: Oxford University Press.
- Barton, Huw. 2000. "In memoriam V. Gordon Childe." *Antiquity* 74 (286): 769-770.
- Buchli, Victor, e Gavin Lucas. 2001. *Archaeologies of the Contemporary Past*. New York: Routledge.
- Campos, Ronny. 2006. "Ética Contemporânea: Os Anos 60 e o Projeto de Psicologia Humanista." *Epistemo-somática* 3 (2): 242-260.
- Centeno, Rui. 2011. *O Castro de Romariz*. Aveiro: Câmara Municipal de Santa Maria da Feira.
- Childe, Vere Gordon. 1956. *A Short Introduction to Archaeology*. London: Muller.
- Condesso, Sara Navarro. 2014. "Escultura, Arqueologia e Museus: Transfigurações e Mediações Contemporâneas." Tese de Doutoramento em Belas-Artes da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/11053>
- Costa, Jonathan, Joclécio Azevedo, e Inês Moreira, ed. 2021. *Escola dos Confins e de Nenhores*. Porto: Teatro Municipal do Porto.
- Dion, Mark, e Alex Coles, ed. 1999. *Mark Dion: Archaeology*. London: Black Dog Publishing.
- Duarte, Beatriz, e Inês Moreira. (no prelo). "Práticas Espaciais como Preservação Experimental: Entre o Invisível e o Ecológico." In *Modos de (Co)Existência, Espaço Confinado e Globalidade*, editado por Gabriela Vaz-Pinheiro. FBAUP/i2ADS.
- Earle, Timothy K., e Robert W. Preucel. 1987. "Processual Archaeology and the Radical Critique." *Current Anthropology* 28 (4): 501-538.
- Fontana, Emi. 1999. "Loot." In *Mark Dion: Archaeology*, editado por Mark Dion e Alex Coles, 46-57. London: Black Dog Publishing.
- Giannachi, Gabriella, Nick Kaye, e Michael Shanks. 2012. *Archaeologies of Presence*. London: Routledge.
- Gomes, Sérgio. 2017. "A Arqueologia Como Ofício de Materialização, Compreensão e Acontecimento." *Conimbriga* 56 (1): 5-40.
- González-Ruibal, Alfredo. 2008. "Time to Destroy: An Archaeology of Supermodernity." *Current Anthropology* 49 (2): 247-279.
- Hodder, Ian, e Scott Hutson. 2003. *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, Ian. 1982. *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, Ian. 1990. *The Domestication of Europe*. Oxford: Blackwell.

- Hodder, Ian. 2012. *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*. Oxford: Blackwell.
- Ingold, Tim. 2011. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Oxfordshire: Routledge
- Ingold, Tim. 2013. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge
- Jorge, Susana Oliveira, e Vítor Oliveira Jorge. 1998. *Arqueologia: Percursos e Interrogações*. Porto: ADECAP.
- Lei n.º 107/2001 de 8 de setembro. *Diário da República*. 1ª série-A, n.º 209 (2001): 5808-5829.
- Lopes, Maria Conceição. 2005. "A Leitura Arqueológica da Terra na Paisagem." In *Arquitetura de Terra em Portugal = Earth Architecture in Portugal*, coordenado por Maria Fernandes, Mariana Correia, 97-99. Lisboa: Editora Argumentum.
- Moreira, Álvaro, Doug Bailey, e Sara Navarro, coord. 2020. *Ineligible: A Disruption of Artefacts and Artistic Practice. Atas da Conferência Internacional, 7 março, 2020*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.
- Moreira, Inês, e Patrícia Coelho. 2023. "Curatorial Fieldwork as a Critical Practice: Learning from Post-Nostalgic Knowings in Freixo." *Writingplace Journal for Architecture and Literature*, 7.
- Moreira, Inês, e Patrícia Coelho. 2022. "Práticas Curatoriais em Espaços Pós-Industriais: do Báltico ao Porto Oriental (Ensaio)." In *Curadoria de Enigmas Territoriais + Incursões ao Porto Oriental*, ed. Inês Moreira, 137-151. Porto: Parábola Crítica.
- Moreira, Inês, ed. 2012. *Edifícios & Vestígios: Projeto-Ensaio sobre Espaços Pós-Industriais = Buildings & Remnants: Essay-Project on Post-Industrial Spaces*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Moreira, Inês. 2017. "The Archive of Post-Materials: On Fieldwork and on Curating a Building's Remnants." In *Found Footage Strategies in Contemporary Art Practice*, ed. Bogna Burska, 67-91. Gdańsk: Academy of Fine Arts in Gdańsk.
- Moreira, Inês. 2020. "Two Extremes at the European Peripheries: Baltic and Iberian Post-Industrial Cultures." In *Notes on Europe: The Dogmatic Sleep: Proceedings. International Conference, October 29-31, 2019*, ed. Eduarda Neves, Luís Lima, Nuno Faleiro Rodrigues, 213-227. Porto: ESAP.
- Olivier, Laurent. 2011. *The Dark Abyss of Time: Archaeology and Memory*. Lanham: AltaMira Press.
- Pearson, Mike, e Michael Shanks. 2001. *Theatre/Archaeology*. London: Routledge.
- Renfrew, Colin. 1999. "It May be Art but is it Archaeology? Science as Art and Art as Science." In *Mark Dion: Archaeology*, ed. Mark Dion e Alex Coles, 12-23. London: Black Dog Publishing.
- Shanks, Michael, e Christopher Tilley. 1987. *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shanks, Michael. 1992. *Experiencing the Past: On the Character of Archaeology*. London: Routledge.
- Shanks, Michael. 2012. *Archaeological Imagination: Art, Performance and the Persistence of Being*. London: Routledge.
- Silva, Pedro. 2020. "Ensaio sobre a (Re)Construção Arqueológica como Performance." *Al-Madan* 23 (1): 114-118.
- Silva, Pedro. 2021. "Arqueologia e Simulação: Contributo para um Debate sobre a Realidade." *Antrope* 13 (1): 239-251.

- Silva, Pedro. 2022a. "The Archaeological Simulation: Blending Times and Time Travel Through Metaverse?" [vídeo] In *(In)Tangible Heritage(s)*. Canterbury: Architecture, Media and Politics Society. <https://www.youtube.com/watch?v=b7nQP8zcr3I>
- Silva, Pedro. 2022b. "Morte na Bruma – Um Arquivo Ciberarqueológico de Metanarrativas." *O Ideário Patrimonial* 16 (1): 39-61.
- Silva, Pedro. 2023. "Arqueologias da Presença em Passados Simulados: Vestígios da Paisagem Proto-histórica entre os rios Douro e Ul-Antuã." *Kairós - Boletim do Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património* 13 (1): 23-37.
- Teatro Municipal do Porto. 2021. "Joclécio Azevedo & Inês Moreira: ARK PORTO Escola dos Confins e de Nenhures." Consultado em fevereiro 3, 2023. <https://www.teatromunicipaldoporto.pt/pt/programa/joclecio-azevedo-ines-moreira-ark-porto-escola-dos-confins-e-de-nenhures/>
- Tybjerg, Karin. 2017. "Exhibiting Epistemic Objects." *Museum & Society* 15 (3): 269-286.
- Vidal, Carlos. 2021. *As Quatro Invisibilidades*. Lisboa: Edições do Saguão.
- Vilaça, Raquel. 2007. "Considerações sobre Cerâmicas Pré e Proto-Históricas do Território Português." In *A Produção de Cerâmica em Portugal: Histórias com Futuro: Actas*, ed. Maria Cláudia Milhazes e Patrícia Remelgado, 7-25. Barcelos: Museu da Olaria.
- Volz, Jochen. 2017. "Jornadas Espirais: Incerteza Viva." In *Incerteza Viva: Uma Exposição a partir da 32ª Bienal de São Paulo*, ed. João Ribas e Jochen Volz, 10-15. Porto: Fundação de Serralves.

## NOTAS

1. O presente artigo teve o apoio dos Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no âmbito de uma bolsa de doutoramento (UI/BD/151198/2021).
2. João Gomes Gago é um artista visual conhecido pela sua habilidade em criar obras impactantes. A sua linha é o elemento que mais se destaca, revelando um corpo de energia em ação. Quando inspirado pela arqueologia desenvolvida no povoado proto-histórico de Romariz, as obras de João Gomes Gago oferecem uma ação que vai além de si mesmo, atraindo o espectador para que este explore o passado, o presente e o futuro que lhe era desconhecido, mas urgente. <https://joaogomesgago.com/> (consultado setembro 2, 2022).
3. A exposição permanente do Museu Convento dos Lóios (Santa Maria da Feira) contempla e dá ênfase aos objetos de luxo encontrados naquela estação arqueológica, nomeadamente: o possível fragmento de *crátera grega*, o possível fragmento de *kylix ático* ou fragmentos de *ânforas de tradição oriental* (Centeno 2011).
4. Cf. Lei n.º 107/2001 de 8 de setembro, que estabelece as bases da política e do regime de proteção e valorização do património cultural.

---

## RESUMOS

A prática transdisciplinar da arte/arqueologia tem vindo a criar uma nova relação entre os mundos da arqueologia e da arte contemporânea. Criada uma nova confluência, onde arqueólogos e/ou artistas potenciam o seu trabalho investigativo, criativo e performativo, defendemos que a curadoria em arte/arqueologia servirá para expandir novas direções no campo da produção de conhecimento. Neste artigo, analisamos a literatura internacional sobre este tema emergente, servindo de base e método para discutir casos de estudo. Esses casos de estudo referem-se a exemplos de criação artística contemporânea portuguesa, nomeadamente a partir do coletivo *Pedra no Rim* e do artista plástico João Gomes Gago. A partir das hipóteses levantadas pela literatura sobre arte/arqueologia e a sua discussão através dos casos de estudo selecionados evidenciamos como a materialidade cerâmica pode servir como caso de estudo curatorial para questionar a própria definição de “artefacto arqueológico”. A partir dos processos (ou metodologias) de proto-escavação e pós-escavação que propomos, (re)interpretamos esses registos artefactuais, a partir de novos formatos artísticos contemporâneos, de mediação e de resignificação de um passado que será arqueológico. Concluímos que a curadoria em arte/arqueologia tem um papel fundamental no questionamento da própria definição de “artefacto arqueológico” enquanto objeto ou “coisa” passiva e imutável. Isto é, a curadoria em arte/arqueologia enfatiza a importância das perspectivas individuais e das relações sociais e históricas na construção do significado dos artefactos arqueológicos.

The transdisciplinary practice of art/archaeology has been creating a new relationship between the worlds of archaeology and contemporary art. Created a new confluence, where archaeologists and/or artists leverage their research, creative and performative work, we argue that curating in art/archaeology will serve to expand new directions in the field of knowledge production. In this article, we analyse the international literature on this emerging topic, serving as a basis and method for discussing case studies. These case studies refer to examples of Portuguese contemporary artistic creation, namely from the collective *Pedra no Rim* and the artist João Gomes Gago. From the hypotheses raised by the literature on art/archaeology and its discussion through the selected case studies we highlight how ceramic materiality can serve as a curatorial case study to question the very definition of “archaeological artefact”. From the proposed processes (or methodologies) of proto-excavation and post-excavation, we (re)interpret these artefactual records, from new contemporary artistic formats, of mediation and resignification of a past that will be archaeological. We conclude that art/archaeological curatorship may have a fundamental role in questioning the very definition of “archaeological artefact” as a passive and immutable object or “thing”. That is, art/archaeological curatorship emphasizes the importance of individual perspectives and social and historical relations in the construction of the meaning of archaeological artifacts.

## ÍNDICE

**Palavras-chave:** arte/arqueologia, práticas artísticas, curadoria, proto-escavação, pós-escavação

## AUTORES

### PEDRO DA SILVA

Doutorando em Arqueologia (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Licenciado e mestre em Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Colaborou com os serviços administrativos da Fundação de Serralves e teve o apoio de diversas instituições para desenvolver os seus projetos e investigação (Universidade da Basileia, Instituto Arqueológico Alemão de Madrid, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira). É Investigador integrado no Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP). Conta com trabalhos e publicações no âmbito do desenvolvimento de novos mecanismos de transmissão de conteúdo histórico e científico para o público geral, desenvolvimento de modelos interpretativos e instalações artísticas para exposição do conhecimento arqueológico.

Centro de Estudos em Arqueologia, Artes e Ciências do Património (CEAACP), Colégio de S. Jerónimo, Largo D. Dinis, Apartado 3087, 3000-995 Coimbra, Portugal, pedrofsilva.23@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8921-8572>

### INÊS MOREIRA

Investigadora principal em Artes Visuais no Lab2PT da Universidade do Minho. Concluiu pós-doutoramento em História da Arte na Universidade Nova de Lisboa (com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia) onde criou o Cluster de investigação interdisciplinar “*Curating the Contemporary: On Architectures, Territories and Networks*”. Ativa em redes europeias, tanto culturais como de investigação. Doutora em Curatorial/Knowledge (University of London), mestre em Cultura Urbana (Universitat Politècnica da Catalunya/CCCB) e licenciada em Arquitetura (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto). Foi Professora Auxiliar Convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (2014-2022) e assistente convidada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2007-2010). Curadora, editora e programadora de eventos culturais e de exposições como as bienais de Bordéus e de Gdansk, Guimarães 2012, entre outros projectos de interface entre arte e arquitetura.

Lab2PT – Laboratório de Paisagens, Património e Território, Escola de Arquitetura, Arte e Design, Universidade do Minho, Campus de Azurém, 4800-058, Guimarães, Portugal, [inexmoreira@gmail.com](mailto:inexmoreira@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-3823-7420>

# Arte espacial e arquiteturas espaciais: explorando ligações

*Spatial art and spatial architectures: exploring connections*

Sandra Silva

---

## NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 9.09.2022

Aprovado para publicação a 2.12.2022

## Introdução

Nas suas «Notas sobre o Espaço da Galeria», capítulo que introduz o livro *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*, o autor Brian O'Doherty ([1986] 2002) começa por dissertar sobre a fábula do horizontal e do vertical terrestre, em contraposição com a visão que se tem a partir da nave espacial quando esta se distancia da Terra e oxigena o nosso pensamento e visão para as mudanças de escala, as camadas do tempo e a nossa falsa crença enquanto espécie superior.

O espaço sideral é um lugar inóspito que, não oferecendo as condições naturais para as formas de vida terrestre, exige tecnologias próprias e avançadas para a aplicação de projetos artísticos e culturais, e uma consequente dependência dos progressos técnico-científicos da exploração espacial (Puncer 2018, 476-477). É a partir desta realidade, e de abertura à interdisciplinaridade, que o cosmos já não se constitui apenas como tema artístico, mas surge também como lugar de comunicação e de exibição.

Foi em 1969, na missão Apollo 12 em direção à lua, que um objeto artístico seguiu, pela primeira vez, num foguete (Saturno V). Tratava-se de *Moon Museum*, um pequeno azulejo de cerâmica que continha desenhos de artistas como Robert Rauschenberg e Andy Warhol. Posteriormente, em 1971, na missão Apollo 15, a pequena escultura *Fallen Astronaut* foi colocada na lua pelos astronautas americanos David Scott e Jim Irwin para

homenagear astronautas e cosmonautas que perderam a vida no exercício da sua profissão (Kac ([2001] 2022).

Na década de 1980, obras artísticas como a escultura esférica S.P.A.C.E. (1984), de Joseph McShane, que seguiu no vaivém especial *Challenger* e regressou alterada contendo o vácuo do espaço (Kac ([2001] 2022), ou como *Poética Vaginal* (1986), de Joe Davis – que, não tendo sido cumprida na sua totalidade, pretendia enviar para o espaço sideral mensagens relativas a um parto humano (Davis 2007, 255) – são reveladoras dessas intenções experimentais.

Por sua vez, no século XXI, podemos observar o interesse dos artistas pela produção de obras relacionadas com os “*media instáveis*”<sup>1</sup>. Neste sentido destaca-se o projeto artístico *The Last Pictures*, com curadoria de Nato Thompson, que consiste numa caixa com um disco de silício<sup>2</sup> em que foram microgravadas 100 fotografias; caixa esta que foi afixada, em 2012, no exterior de um satélite de comunicações – EchoStar XVI (Pendle 2013). Em 2018, três satélites artísticos foram lançados na órbita terrestre: *Humanity Star*, uma esfera geodésica criada por Peter Beck, da empresa de voos espaciais Rocket Lab (Whyte 2018, 25); *ENOCH*, um satélite que é uma espécie de jarra canópica, do artista Tavares Strachan (LACMA 2022); e o *Orbital Reflector* de Trevor Paglen (Nevada Museum of Art 2019).

Apesar da diversidade que caracteriza as obras suprarreferidas, podemos considerar que se inserem no conceito amplo de arte espacial. Kathryn Hays, Cris Kubli e Roger Malina (2020, 3) defendem que a arte espacial é baseada em taxonomias para explicar as diferentes formas artísticas que esta inclui, atendendo a duas dimensões que podem diferir ou sobrepor-se: onde a arte é criada e onde é vivenciada. Desta forma, os autores sugerem que a arte espacial pode incorporar elementos da arte astronómica, que se centra na conceptualização criativa e na visualização de fenómenos do espaço sideral, assim como da arte astronáutica. Sobre esta última, para além de incluir formas de arte criadas acima da linha de Kármán<sup>3</sup>, também pode ser possibilitada por veículos espaciais (como satélites de comunicação) e estar dependente de materiais, ambientes ou tecnologia do espaço sideral para a sua atualização (Hays, Kubli e Malina 2020, 2).

Refira-se que os primórdios da exploração espacial são devidos à Corrida Espacial que ocorreu durante o período da Guerra Fria, protagonizado pelos Estados Unidos da América e a então União Soviética. Estes países começaram a construir mísseis balísticos cada vez mais sofisticados e de longo alcance, levando ao desenvolvimento do primeiro satélite em órbita, a 4 de outubro de 1957: o Sputnik-1, produzido pela União Soviética. Por sua vez, em 1958, o presidente americano Dwight Eisenhower viria a criar a Administração Nacional da Aeronáutica e do Espaço (doravante NASA), dedicada à exploração espacial. Os anos subsequentes foram de verdadeira disputa para alcançar o espaço sideral, sendo que, em 1969, a alunagem colocaria os primeiros homens na lua. Em 1986, a União Soviética cria a primeira estação espacial orbital – a MIR – com a intenção de ser um complexo permanentemente ocupado por laboratórios e fábricas espaciais para a produção de fármacos e componentes eletrónicos. Em 1998 teve início a construção da primeira Estação Espacial Internacional (fig. 1) (doravante EEI), o maior objeto (108 x 73 m) de fabrico humano no espaço, com a primeira tripulação a instalar-se em 2000 (Tiley 2020).



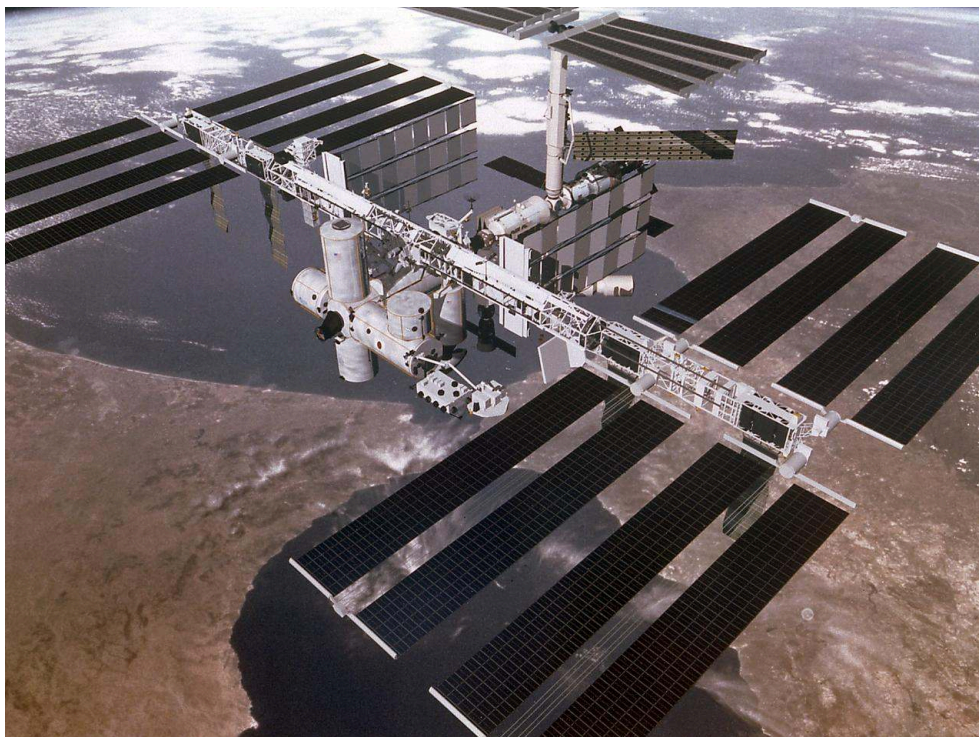


Fig. 1 – Estação Espacial Internacional vista do espaço sideral a passar sobre o Estreito de Gibraltar e o mar mediterrâneo, 1998

© NASA

Depois de uma breve introdução, onde se destacam alguns apontamentos históricos e de contexto sobre arte espacial, a sua definição, e a exploração espacial, este artigo propõe uma reflexão crítica, a partir de uma metodologia de revisão bibliográfica, relacionando arte espacial, espaços arquitetónicos espaciais e as condições ambientais inóspitas do espaço sideral. Para tal, partiu-se da análise de dois cenários arquitetónicos distintos. O primeiro cenário prende-se com a EEI, um espaço laboratorial e, também, habitacional que se dedica à investigação científica. Foram considerados dois projetos artísticos que estiveram a bordo: *Sojourner 2020* e *Moon Gallery* (2022), com o intuito de perceber interligações com as condições ambientais inóspitas e a funcionalidade da EEI. A fundamentação teórica desenvolve-se a partir das teorias de heterotopia e heterocronia de Michel Foucault e de heterotopia de Kevin Hetherington (1997).

O segundo cenário centra-se no projeto *Tate in Space* (2000), promovido pela Tate Modern, que desafiou arquitetos a traçarem hipotéticas galerias de arte para o espaço sideral. Neste caso, não sendo possível abordar obras concretas, os projetos arquitetónicos foram analisados a partir de uma possível articulação entre as cinco categorias atmosféricas que a artista Kirsten Johannsen (2016) propõe para obras no espaço sideral: espaço físico, geográfico, sensorial, social e individual.

## Arte espacial a bordo da Estação Espacial Internacional: os projetos *Sojourner 2020* e *Moon Gallery*

A EEI é uma estrutura tecnocientífica híbrida, de habitação e de trabalho, construída como uma arquitetura modular flexível e expansível (Leitenberger 2010; Adams e Jones citados por Wattolik 2019, 12). Especificamente projetada para a órbita, apresenta uma estrutura de organização espacial biopolítica, entre um laboratório (fig. 2) e uma prisão, devido à proteção necessária face à radiação solar e cósmica (Damjanov e Crouch 2019, 84).

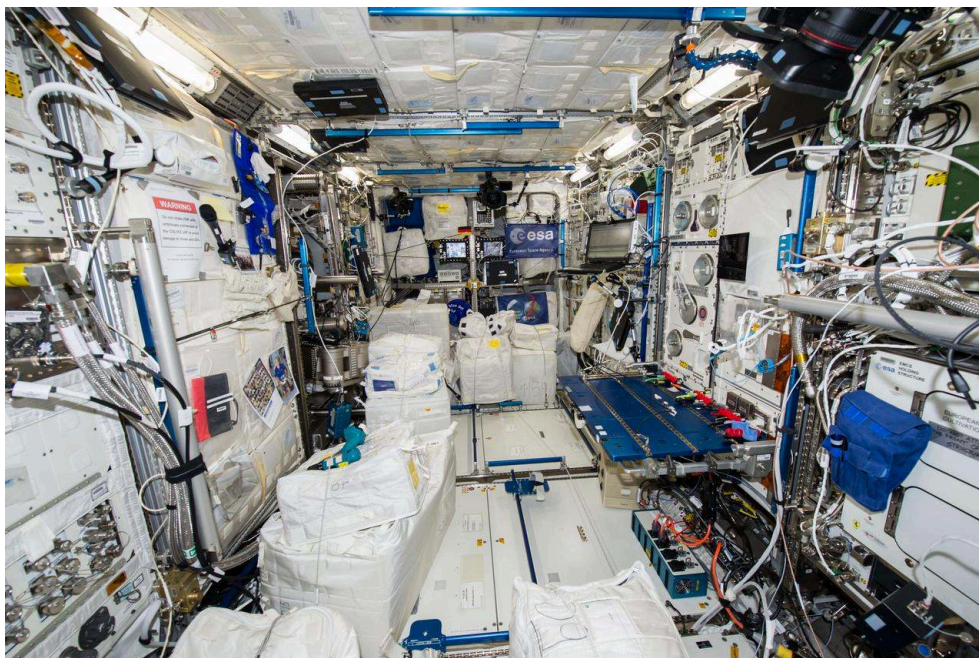


Fig. 2 – Interior da Estação Espacial Internacional: Laboratório “Columbus”, 2014  
Fotografia de Alex Gerst © NASA

Neste laboratório orbital, de caracterização sociotécnica, está presente um sistema co-constitutivo ecológico que incorpora humanos, animais, matéria biológica não humana e tecnológica diversa – ferramentas, instrumentos, *hardware*<sup>4</sup> e *software*. Este sistema é considerado necessário com vista à normalização das particularidades biológicas da vida em órbita, que se apresenta como um local extremo (Damjanov e Crouch 2019, 81-82).

A partir de 2005, a EEI passou a ser considerada um Laboratório Nacional dos Estados Unidos da América, constituindo uma plataforma internacional, continuamente habitada e acessível a utilizadores comerciais, académicos e governamentais, para investigação científica e desenvolvimento espacial com o objetivo de melhorar a vida na Terra e em órbita (ISS National Laboratory 2022).

Sendo um espaço de habitação e trabalho, como supramencionado, acresce referir que a EEI também se apresenta como um lugar de exibição e experimentação artística. Considera-se que *Campo del Cielo*, *Field of the Sky* (2012), a instalação da artista Katie Paterson, com a colaboração da Agência Espacial Europeia (doravante AEE), foi a primeira obra de arte a viajar até à EEI. Esta obra consiste num meteorito com 4.5

bilhões de anos – detrito da formação do Sistema Solar que permite o estudo científico das suas origens – que caiu na Terra e foi fundido, derretido e remodelado na sua forma original, sendo paradoxalmente cópia e original, que volta ao seu local de origem, o espaço sideral (ESA 2013).

Outras obras se seguiram. Destacam-se as seguintes: *Space2* (2015), um mosaico de 15 x 10 cm, com o desenho de um alienígena, do artista francês *Invader*, que chegou à EEI a bordo da nave espacial europeia ATV-5, em 2015, e que foi colocado no Laboratório “Columbus” pela astronauta Samantha Cristoforetti (ESA 2015); e a obra *Inner Telescope* (2017) de Eduardo Kac, que foi elaborada a bordo da EEI com a colaboração do astronauta francês Thomas Pesquet, que integrava a missão *Proxima*, da AEE. A obra *Inner Telescope* foi especificamente elaborada para um ambiente de gravidade zero e foi feita com materiais que existiam a bordo (papel e tesoura). Evidencia uma forma semelhante a um instrumento de observação e comporta uma reflexão poética e existencial ao, aparentemente, formar a palavra francesa *Moi* (Eu) (Kac 2022).

A consideração e o acolhimento de obras de arte na EEI conheceram um novo ímpeto a partir de 2019, quando a Iniciativa de Exploração Espacial do MIT Media Lab anunciou a primeira chamada aberta para propostas de trabalhos artísticos. É nesse contexto que surge o projeto *Sojourner 2020*, com curadoria de Xin Liu. Este projeto juntou nove artistas internacionais, cujas obras foram inseridas numa estrutura telescópica (figs. 3 e 4) que possuía três camadas, que giravam de forma independente, comportando gravidades diferentes: lunar, marciana e gravidade zero (Liu 2020). Esta carga artística foi lançada a 7 de março de 2020, a bordo da nave Dragon do SpaceX CRS-20 para a EEI, e regressou à Terra aproximadamente um mês depois (Ono 2020).

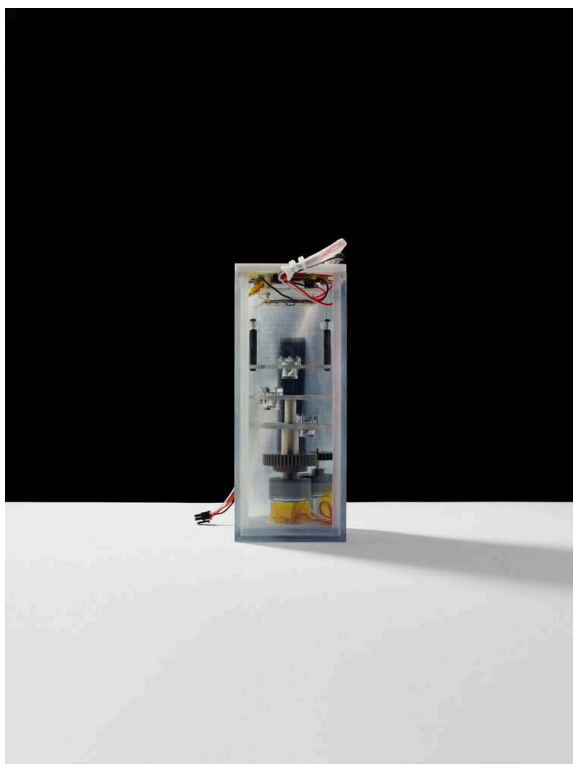


Fig. 3 – Estrutura telescópica onde se incluem as obras artísticas do projeto *Sojourner 2020*  
© Wenjun Liang e MIT Media Lab



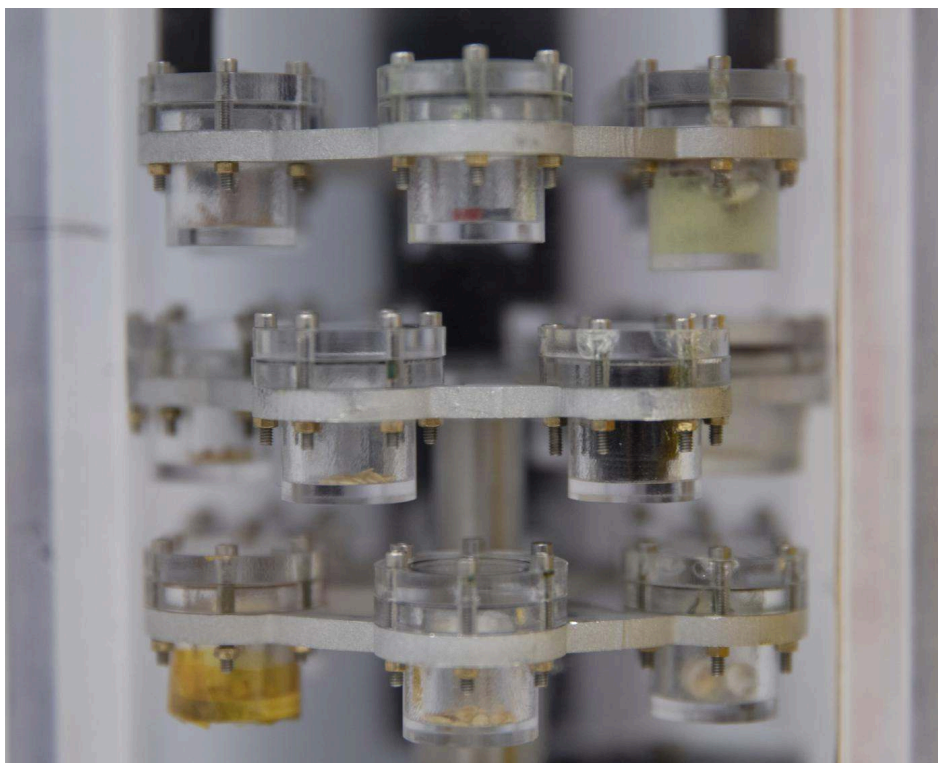


Fig. 4 – Imagem de pormenor das obras artísticas do projeto *Sojourner 2020*  
© Xin Liu e MIT Media Lab

Posteriormente, a 19 de fevereiro de 2022, a Moon Gallery Foundation – uma plataforma para trabalhos interdisciplinares que conjuga arte, ciência, tecnologia e o sector espacial – endereçou, através do Voyager Space, uma carga de 64 artefactos com cerca de um centímetro cúbico, lançados a bordo da missão de reabastecimento NG-17 Cygnus, em direção à EEI (fig. 5).



Fig. 5 – O laboratório nano com os artefactos artísticos no interior da EEI, 2022  
Cortesia © Moon Gallery



astronáutica que é criada em Terra e potencialmente transformada e vivenciada num espaço extraterrestre (a EEI) e terrestre.

As obras artísticas que abordam a ecologia interplanetária e as possibilidades de meios de sobrevivência e adaptabilidade dos seres vivos terrestres num lugar extremo, como o espaço sideral, e a sustentabilidade dos meios para a sua pretensa concretização, exemplificam este processo de circulação e transformação.

Andrea Ling na obra *Abiogenetic Triptych* (2020), inserida no projeto *Sojourner 2020*, enviou sais inorgânicos – sulfato de cobre e ferricianeto de potássio – que foram misturados nos diferentes níveis de microgravidade para formar compostos de protocélulas e, assim, analisar a sua morfologia e outras características relevantes de forma a elaborar células sintéticas adaptáveis à realidade orbital (Ling 2022).

Na obra *Kombutex (Moon Gallery)*, o *Studio Samira Boon* utilizou bactérias adormecidas e musgo para fabricar um tecido arquitetónico flexível, biodiverso e sustentável a fim de acomodar e regular as necessidades de circulação espacial e uso eficiente de energia (*Studio Samira Boon* 2022).

Por sua vez, *Bioarchitectures Cosmoecology (Sojourner 2020)*, de Luiz Guzman, procurou perceber de que forma o cultivo de ecossistemas artificiais de diatomáceas<sup>5</sup> marinhas da cepa (*Phaeodactylum tricurnutum*) pode contribuir para a produção de oxigénio em Marte e auxiliar, devido à sua estrutura externa em sílica<sup>6</sup>, a resistir à radiação ultravioleta no referido planeta (ARS ELECRONICA 2020).

As artistas Lucia Monge e Xin Liu, com a obra *Unearthing Futures (Sojourner 2020)*, atenderam à necessidade de estudar a possibilidade de cultivo de batatas em condições de não gravidade<sup>7</sup> e enviaram 150 sementes verdadeiras deste tubérculo. No retorno à Terra, o processo de germinação foi realizado e monitorizado em placas *petri*<sup>8</sup>, divididas em sementes espaciais e terrestres, a fim de verificar a ocorrência de alguma mudança morfológica causada pelo seu tempo sem gravidade (Monge e Liu 2022).

É possível situar a realidade que aqui vem sendo descrita nas teorias de heterotopia e heterocronia do filósofo francês Michel Foucault. A arquitetura móvel da EEI ao se apresentar, simultaneamente, como lugar de habitação, de interação/convívio social, profissional (laboratorial) e de exibição artística, adiciona outra camada ao princípio de Foucault (2009, 65-66) de que numa heterotopia é possível sobrepor, num só espaço real, vários espaços que à *priori* seriam incompatíveis. Refere ainda o autor, o princípio da heterotopia como um lugar não é acessível ao público (a EEI só está disponível a profissionais que a alcançam através de viagens espaciais) e que apresenta um sistema de abertura e encerramento que a torna tanto hermética como penetrável.

Neste caso, a EEI constitui uma abertura ao mundo uma vez que se apresenta como um espaço de investigação internacional em que a Humanidade está representada e pode ser rastreada através de acesso à Internet (NASA 2020). E pelas razões já mencionadas, é restrita a profissionais devido às particularidades inóspitas do espaço sideral, implicando o confinamento de quem a habita.

Defende, ainda, Foucault (2009, 65-66) que, na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a “parcelas do tempo”, designadas heterocronias. Neste sentido, Damjanov e Crouch (2019, 81) referem que estando a EEI situada no espaço sideral, os seus movimentos orbitais contrariam os registos habituais do espaço-tempo terrestre. Para quem habita a EEI, o sol põe-se e nasce em menos de uma hora e a cada 92 min. Outras temporalidades intrínsecas, referem os autores, são possíveis de discernir: os

atrasos de comunicação com a Terra devido à distância e à interrupção do isolamento do tempo orbital através da entrega de pessoas e mercadorias.

Neste contexto, e em sintonia com os projetos artísticos supramencionados, cabe acrescentar que estes também implicam temporalidades. Não só pelo trajeto que percorrem (em Terra e extraplanetário), mas também porque as condições ambientais desse percurso podem despoletar diferentes alterações materiais, comprovando a relação espaço-tempo.

Os autores acrescentam, também, que a EEI, como heterotopia, realiza tanto uma “ordenação alternativa” – (expressão de Kevin Hetherington (1997) – assim como realoja o biossocial e os seus emaranhados no espaço extraplanetário (Damjanov e Crouch 2019, 86).

Kevin Hetherington (1997, 52) considera que a heterotopia potencia a mudança social, uma vez que o modo alternativo de ordenação de um local heterotópico é baseado na ideia de melhoria social. Enquanto que para Foucault tais espaços podem ser de ordem total ou resistência total, Hetherington (1997, 139) desafia esta posição ao considerar que estes espaços podem apresentar ambivalência ao se mostrarem como locais de crítica da ordem social estabelecida e de desenvolvimento de ordenação social alternativa. Integrando, assim, o “outro” com a “alteridade”, numa abertura à resistência e à diferença, oscilando entre as ideias de liberdade e de controlo (Hetherington 1997, 51 e 139). Como conceito, a heterotopia deve ser vista como existente em tensão com a utopia, considerando que esta última apela a novos tipos de liberdade, produzidos por meio de novos modos de ordenamento social (Hetherington 1997, 141-142).

Segundo Damjanov e Crouch (2019, 80) a EEI preserva as racionalidades ambientais e permite a migração de processos biopolíticos contemporâneos além do globo terrestre. Observam os autores que o princípio de soberania, que faz parte das camadas de poder de Foucault, permanece neste espaço artificial criado pelo Homem. Tal depreende-se pelo facto de os módulos da EEI serem propriedade e administrados por determinados Estados, e todos os astronautas não deixarem de ser cidadãos dos seus respetivos países. Contudo, segundo o *Tratado do Espaço Exterior* (1967), a exploração e a utilização do espaço sideral deve ser realizada para benefício de toda a Humanidade, sem qualquer tipo de apropriação, soberania ou outro meio de ocupação (United Nations 1967).

A EEI, como uma heterotopia, condensa múltiplas formações de poder e, de certa forma, estrutura a ordenação orbital das sociedades humanas. A sua estrutura laboratorial evidencia a preocupação contemporânea do elemento tecnocientífico na gestão da vida e dos seres vivos, e explora os limites e as potencialidades dos imperativos biopolíticos (Damjanov e Crouch 2019, 80 e 82). Desta forma, é projetada como um lugar ordenado para regulação da vida, através de uma complexa rede de infraestruturas de controlo de alta tecnologia que permite a vigilância interna e externa (Terra) (Damjanov e Crouch 2019, 84-85).

A arte espacial, nos exemplos que se seguem, potencia a EEI como espaço de crítica, reflexão e contribui para fomentar uma ordenação social e ambiental – terrestre e extraplanetária – alternativa, face ao controlo e à resistência do biopoder.

O projeto *Pearl of Lunar* (2019) (*Moon Gallery*), de Henry Tan, uma pérola que contém a gravação de um roteiro onde cruza passado (Rota da Seda), presente (*Belt and Road* da China) e uma hipotética Zona Económica Especial Terra-Lua (Tan 2022). Este é um

projeto que alerta para a colonização do espaço, para a exploração e produção de riqueza e para o controle geopolítico.

A exploração mineira terrestre de proporções catastróficas, numa era marcada pelo Antropoceno/Capitoloceno, mas também as potenciais consequências da exploração do espaço sideral, são abordadas na obra *Retoring the Geophysical Dynamics of the Earth -Moon Relationship*, que consiste numa esfera de alumínio – material comum na superfície da Terra e da lua – da autoria artista Jorick de Quaasteniet (Moon Gallery 2022a).

O desgaste de recursos naturais e as alterações climáticas serviram de mote para *Nothing, Something, Everything* (Sojourner 2020), obra de Masahito Ono (2020) que contem três cápsulas de um centímetro cúbico com ar de Paris, um íman fixado nos pontos magnéticos da Terra e documentos climáticos como o Acordo de Paris de 2015.

Esta resistência ao biopoder antropocêntrico permite-nos situar, com mais clareza, a afirmação de Brian O'Doherty e converte-nos metaforicamente na minúscula figura humana, no grão de arroz da obra de Jack Madden (*Moon Gallery*) que propõe pensar sobre o modo como nos enquadrámos num Universo indiferente (Moon Gallery 2023).

## O projeto *Tate in Space* e as categorias atmosféricas do *Livro de Princípios*

A provocação da artista Susan Collins ao propor à Tate Modern, em 2002, uma galeria de arte fora da órbita Terrestre foi levada com seriedade. O projeto, que o astrónomo Neil deGrasse Tyson, do Museu Americano de História Natural (de Nova Iorque), referiu ser insano e em parte intrigante (Kahn 2003, 54), foi designado por *Tate in Space*. Para a sua concretização, ainda que teórica, foram convidados três ateliers de arquitetura para projetarem uma galeria em órbita: Extra-Terrestrial Architecture Laboratory (ETALAB), Softroom e Sarah Wigglesworth Architects; e foi aberto um concurso dirigido a estudantes de arquitetura, cujos dois primeiros lugares foram atribuídos, respetivamente, aos irmãos Matt e Will Cousins, do StudioCousins, e a David Rickard (Tate 2022d).

A descrição dos elementos estruturais e estéticos destas arquiteturas espaciais que acompanha os desenhos técnicos permite perceber a linha de pensamento dos arquitetos e ajuda a estabelecer uma interligação com a teoria do *Livro de Princípios* (no original *Book of Principles*), desenvolvida pela artista Kirsten Johannsen (2016). O livro inclui cinco categorias atmosféricas, que seguem uma abordagem filosófica de experiência sensorio-emocional dos espaços. Além disso identifica parâmetros de *design* que atendem a aspetos interdisciplinares que podem ser aplicados a possíveis protótipos artísticos a serem enviados para o espaço sideral. Estas categorias foram estruturadas tendo como cenário uma hipotética missão interplanetária a Marte, na qual os astronautas viverão isolados, encerrados num ambiente técnico, longe de casa e em condições extremas (Johannsen 2016, 91-92).

A primeira categoria atmosférica (*limitlessness*) prende-se, então, com o espaço físico e a sua particularidade de ausência de gravidade. Tal permite aos corpos humanos, e à corporalidade dos objetos, um novo esquema espacial de multidirecionalidade, instabilidade e variabilidade que a flutuação suscita e que condiciona a arquitetura, as obras de arte<sup>9</sup> (Johannsen 2016, 93-94) e a relação com o público, num dinamismo triangular. O ETALAB propôs uma galeria livre de elementos arquitetónicos, como



escadas e pisos, e contemplou a criação de três ambientes: microgravidade, gravidade zero e gravidade artificial. De forma computadorizada, interativa e em tempo real prevê, também, a possibilidade de curadores e artistas acederem a inúmeras novas configurações de forma e gravidade no espaço físico (Tate 2022b).

De forma semelhante, o projeto *Softroom*, cuja galeria seria incorporada na roda gigante de um dos tanques de combustível externos de um foguete espacial da NASA, projetou três zonas com características diferenciadas. Na primeira, as obras de arte podem flutuar e ser necessário um túnel de proteção; o segundo espaço não tem orientação definida, mas contempla uma superfície curva que pode ser usada para projeções ou pintura; e por último, a terceira zona inclui duas câmaras em forma de roda dentada que podem girar em diferentes velocidades e gravidades, permitindo aos artistas criar obras para forças gravitacionais específicas ou que mudem de forma conforme a velocidade das engrenagens (Softroom 2002).

Também a arquitetura do StudioCousins prevê que os visitantes possam flutuar entre galerias e alternar frequências de gravidade de uma galeria convencional para sem gravidade (Tate 2022e). A gravidade zero pode proporcionar novos significados às coleções, tal vaticinam os arquitetos do estúdio Sarah Wigglesworth que traçaram um satélite de ponta afiada para exibir as obras da coleção da Tate (Tate 2022c).

Sendo o planeta Terra o nosso habitat natural, quando distantes do mesmo, no espaço sideral, há a probabilidade de se experimentar um considerável impacto psicológico e emocional, bem como de surgirem reflexões face ao longínquo e ao sentido de pertença. Sugere-se, assim, a vivência de experiências estéticas que ativem a reflexão dos lugares planetários e respetivos significados a partir da localização atual, mas também desvincular o sujeito da sensação de não-lugar através da admissão de elementos familiares.

Esta é a base teórica respeitante à segunda categoria atmosférica (*placelessness*) vinculada ao espaço geográfico (Johannsen 2016, 94-95) que se encontra presente no projeto dos arquitetos do Studio Sarah Wigglesworth. Trata-se de um projeto que sugere a inclusão de objetos que facilmente encontraríamos em casa nas obras de arte, acentuando a ideia de interioridade e de quotidiano (Studio Sarah Wigglesworth 2002). Por sua vez, a proposta *Tate in 24*, do StudioCousins, inclui uma galeria que utiliza o ciclo das 24 horas de órbita terrestre, podendo jogar temporalmente com uma hora em diferentes locais do globo, permitindo a criação de zonas dentro da galeria. Adicionalmente, as paredes internas podem ser coreografadas de forma a proporcionar a diversidade de cenários que vão desde o amanhecer num país, ao anoitecer noutra. Acresce a possibilidade de numa extremidade da galeria poder ser noite e na outra dia, dependendo da sua localização em órbita (Tate 2022e).

A terceira categoria atmosférica (*sensorialness*) diz respeito à percepção sensível-sensorial humana (no original *sensuous-sensory perception*). Esta categoria encontra-se associada à imutabilidade do *layout* do espaço arquitetónico que, conjugada com o tempo que os astronautas habitam no mesmo, como no caso da EEI, pode levar à subestimulação sensorial e a um considerável tédio (Johannsen 2016, 95-96).

As propostas para as galerias de arte revelam a consciência da integração de estímulos terrestres de carácter sensorial e cognitivo, como verificado na categoria anterior, que, não se resumindo a cenografias naturais e artificiais das galerias, integram de forma mais ambiciosa à própria arquitetura.

Tal comprova-se pelo projeto dinâmico e ondulante da *Tate in 24* (Tate 2022e) e através da proposta do ETALAB, que equipara a sua estrutura arquitetónica, que se pode acoplar à EEI ou seguir autonomamente através de propulsão sustentável, a um organismo vivo em que a pele biomecânica reagirá com semelhança aos músculos e ao sistema nervoso, e onde é permitido um controlo responsivo face à cor, à transparência ou à translucidez. As janelas são telescópicas de forma a moverem-se como a lente de um olho ou câmara, onde é possível um *close up* para a Terra, para a lua, para outros planetas e, quem sabe, outras galerias da Tate.

O arquiteto David Rickard propõe inicialmente a contemplação de uma única obra de arte suspensa no espaço e cuja expansão da galeria seria realizada a partir de conetores ligados a essa obra, entrosando arte e arquitetura, e que se proporcionaria conforme o tempo e a disponibilidade de recursos. A pele fluída proporciona um volume orgânico, em evolução, sem orientação de cima/baixo, que depende de mudanças subtis no ângulo de cada conector, e que permitirá mais obras de arte e visitantes físicos (Tate 2022a).

É de destacar o pragmatismo do arquiteto David Rickard. Perspetivar galerias de arte no espaço sideral é um campo em aberto, mas que nos seus primórdios se pode prever com um fluxo de entradas e saídas espaçadas e complexas, e com um público, para além dos profissionais, muito restrito e endinheirado. Estas condicionantes podem implicar que a função de habitação possa estar inerente, de forma secundária, às galerias de arte (embora também possam atracar em outras estruturas que serviam outras funções, como já propõem os projetos ETALAB e *Softroom*) traduzindo-se, assim, num lugar heterotópico que surge em inverso com a EEI, mas paradoxalmente paralelo.

Mais ainda, a própria estrutura arquitetónica interna das galerias, por questões técnicas imprescindíveis, como acontece na cenografia da EEI, pode apresentar um ambiente técnico distinto do cubo branco institucional terrestre. Desta forma, as duas últimas categorias atmosféricas (*homelikeliness* e *closenessness*) constituem a base para uma arte funcional opcional (e não uma demanda artística) que responda às características peculiares descritas, principalmente de um possível confinamento. Apresentam-se, respetivamente, orientadas para a socialização como forma de minimizar o tédio e os conflitos interpessoais, através de arte interativa e lúdica; e para a privacidade e individualidade do viajante, através de arte que permita um diálogo interno e a continuidade de si mesmo através de objetos pessoais ou passatempos (Johannsen 2016, 96-98).

## Considerações finais

O universo dos projetos de arte espacial e de arquiteturas espaciais não é amplo, como se constatou neste artigo. Acresce, ainda, a parca produção científica sobre estas temáticas, condicionando uma maior profundidade dos temas. Não obstante, este artigo permitiu fundamentar a articulação entre arte espacial e arquiteturas espaciais, demonstrando que nos dois cenários explorados (real-não artístico e hipotético-artístico) é possível perceber uma triangulação entre arte, espaço arquitetónico e espaço sideral. Tal permite a abertura para outros potenciais estudos, como se indicará.

No que respeita à arquitetura móvel da EEI, a arte espacial dos projetos *Sojourner 2020* e *Moon Gallery* veio dotá-la de uma outra camada funcional – a de exibição artística – e uma camada espaço-temporal – inerente à transitividade e transformação das obras –

nos termos, respetivamente, de heterotopia e heterocronia de Foucault. Verificou-se, ainda, o comprometimento de algumas obras com a biotecnologia, permitindo a expansão interdisciplinar num espaço laboratorial extraplanetário e inóspito, com uma área não científica. Outras obras, fomentaram a EEI como um lugar de reflexão crítica sobre temas terrestres e/ou extraplanetários, nomeadamente a exploração de recursos, as alterações climáticas e o domínio geopolítico – potenciando a existência de um espaço ambivalente que congrega uma possível alteridade juntamente com a resistência do biopoder. Esta conjuntura ganhou fundamento a partir da perspetiva de heterotopia de Kevin Hetherington.

Por sua vez, o entrosamento entre a teoria do *Livro de Princípios*, de Kristen Johassen, com as características dos projetos arquitetónicos do programa *Tate in Space*, permitiu comprovar que os arquitetos estão comprometidos e cientes das particularidades do espaço sideral, de que a ciência avança, e de como isso tem implicações, não só na estrutura arquitetónica *per se*, mas também como esta evidencia uma interligação de aspetos psicossociais, espaço-temporais, artísticos e curatoriais específicos.

Pela sua ainda não concretização, estes projetos permanecem no nível um da “pirâmide tecnológica” de Koert van Mensvoort, ou seja, na «câmara de nascimento de toda inovação tecnológica» que são as ideias, a imaginação, os sonhos (Mensvoort 2013, 18 tradução da autora). Mas há uma permeabilidade latente para os dois níveis subsequentes: “operacional” e “aplicado” (Mensvoort 2013, 19-21), uma vez que se depreende, a partir do exemplo da EEI, a possibilidade de uma estrutura arquitetónica em órbita, mas por questões tecnocientíficas, financeiras e logísticas, a sua concretização permanece, provavelmente, longínqua.

A arte espacial, por enquanto, assenta numa afirmação lenta devido às condicionantes inóspitas particulares. Espera-se, no entanto, que o seu progresso e exibição no espaço sideral venha a contribuir de forma mais acentuada para dimensões inovadoras de expressão artística, residências artísticas, técnicas específicas de conservação e restauro de obras em ambiente de gravidade zero, e para o repensar de conceitos como “museu” e “galeria”.

No que à museologia concerne, é possível traçar investigações futuras sobre novas formas de expor, mediante as diferentes gravidades e a transitividade das obras, e como tal se repercute no modo como o visitante experiênciava as obras e o espaço físico do museu. Por sua vez, a “estética relacional” e a “socialidade”, nos termos de Nicolas Bourriaud (2009 [1998]; 2015), e devido às características de isolamento já referidas, podem potenciar a reflexão sobre as funções do museu num ambiente inóspito, e de que forma se aproximam ou distanciam face à realidade terrestre.

## BIBLIOGRAFIA

ARS ELECTRONICA. 2020. “Space has Arrived – Digital Exhibition: Sojourner 2020/Luis B. Guzmán (CH). Bioarchitectures.” Consultado em setembro 6, 2023. <https://ars.electronica.art/keplersgardens/en/digital-exhibition-sojourner/>

- Bourriaud, Nicolas. 2009 (1998). *Estética Relacional*. Traduzido por Denise Bottmann. [s.l.]: Editora Martins Fontes.
- Bourriaud, Nicolas. 2015. "Nicolas Bourriaud." Entrevistado por Michael Lachance. *Artecapital Magazine de Arte Contemporânea*. <http://www.artecapital.net/entrevista-200-nicolas-bourriaud>
- Córdoba, S. Sanz Fernández de. 2004. "100Km Altitude Boundary for Astronautics." *FAI Astronautic Records Commission (ICARE)*. <https://www.fai.org/page/icare-boundary>
- Damjanov, Katarina, e David Crouch. 2019. "Orbital Life on the International Space Station." *Space and Culture* 22 (1): 77-89.
- Davis, Joe. 2007. "Cases for Genetic Art." In *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, ed. Eduardo Kac, 249-266. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.
- ESA. 2013. "Meteorite science meets an artist's dream of spaceflight." *ESA (European Space Agency)*. [https://www.esa.int/Science\\_Exploration/Human\\_and\\_Robotic\\_Exploration/ATV/Meteorite\\_science\\_meets\\_an\\_artist\\_s\\_dream\\_of\\_spaceflight](https://www.esa.int/Science_Exploration/Human_and_Robotic_Exploration/ATV/Meteorite_science_meets_an_artist_s_dream_of_spaceflight)
- ESA. 2015. "Invader ISS." *ESA (European Space Agency)*. [https://www.esa.int/ESA\\_Multimedia/Images/2015/03/Invader\\_ISS](https://www.esa.int/ESA_Multimedia/Images/2015/03/Invader_ISS)
- Foucault, Michel. 2009. "Other Spaces//1967." In *Utopias: Documents of Contemporary Art*, ed. Richard Noble, 60-68. London: Whitechapel Gallery.
- Hays, Kathryn, Cris Kubli e Roger Malina. 2020. "Creativity and Cognition in Extreme Environments: The Space Arts as a Case Study." *Frontiers in Psychology* 11: 1-10.
- Hetherington, Kevin. 1997. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge
- Hope, Alexis. 2022. "Space/Craft." Consultado em julho 22, 2022. <https://www.media.mit.edu/projects/space-craft/overview>
- ISS National Laboratory. 2022 "About the ISS National Lab: Science in Space to Benefit Life on Earth." Consultado em julho 8, 2022. <https://www.issnationallab.org/about/about-the-iss-national-lab/>
- Johannsen, Kirsten. 2016. "Artworks for Astronauts: Limits within Limitlessness, a Transdisciplinary Working Field for Artists." *Interdisciplinary Science Reviews* 41 (1): 91-105.
- Kac, Eduardo. (2001) 2022 "Against Gravitropism: Art and the Joys of Levitation Eduardo Kac [artist website]." Consultado em julho 8, 2022. <https://www.ekac.org/levitation.html>
- Kac, Eduardo. 2022. "Inner Telescope: Eduardo Kac Creates Artwork in Outer Space with Astronaut Thomas Pesquet." *Eduardo Kac [artist website]*. Consultado em julho 9, 2022. [https://ekac.org/inner\\_telescope.html](https://ekac.org/inner_telescope.html)
- Kahn, Jennifer. 2003. "Art in orbit." *Discover* 24 (9): 54.
- Keeter, Bill. 2022. "Scientists Grow Plants in Lunar Soil." Ed. Bill Keeter. *NASA (National Aeronautics and Space Administration)*. Consultado em julho 15, 2022. <https://www.nasa.gov/feature/biological-physical/scientists-grow-plants-in-soil-from-the-moon>
- LACMA. 2022 "Enoch: Tavares Strachan." *LACMA (Los Angeles County Museum of Art)*. Consultado em julho 8, 2022. <https://www.lacma.org/lab/project/enoch>
- Ling, Andrea. 2022 "Abiogenetic Triptych is a work-in-progress..." *Andrea S. Ling [artist website]*. Consultado em julho 9, 2022. <http://andreasling.com/abiogenetic-triptych>

- Liu, Xin. 2020. "Sojourner 2020 | An international art payload to ISS." *MIT Media Lab*. Consultado em julho 8, 2022. <https://www.media.mit.edu/posts/sojourner-2020/>
- Mensvoort, Koert van. 2013. *Pyramid of Technology: How Technology Becomes Nature in Seven Steps: Eindhoven University Lectures 2013*. Eindhoven: Eindhoven University Lectures. <https://pure.tue.nl/ws/files/3805415/760124.pdf>
- Monge, Lucia e Xin Liu. 2022. "Mission Potato: How do we cultivate the future?" Consultado em julho 8, 2022. <https://unearthingfutures.com/the-potatoes>
- Moon Gallery. 2022. "About artist [Jorick de Quaasteniet]." *Moon Gallery*. Consultado em julho 9, 2022. <http://moongallery.eu/artist/studio-de-quaasteniet/>
- Moon Gallery. 2022. "First Off-Planet Art Gallery Sets Off for the International Space Station." Consultado em julho 9, 2022. *Moon Gallery*. [https://www.moongallery.eu/wp-content/uploads/2022/02/Moon\\_Gallery-ISS-press-release.pdf](https://www.moongallery.eu/wp-content/uploads/2022/02/Moon_Gallery-ISS-press-release.pdf)
- Moon Gallery. 2023. "About artist: [Jack Madden]." *Moon Gallery*. Consultado em janeiro 21, 2023. <https://moongallery.eu/artist/jack-madden/>
- NASA. 2017. "Environmental Control and Life Support System (ECLSS)." NASA (National Aeronautics and Space Administration). [https://www.nasa.gov/sites/default/files/atoms/files/g-281237\\_eclss\\_0.pdf](https://www.nasa.gov/sites/default/files/atoms/files/g-281237_eclss_0.pdf)
- NASA. 2020. "Spot the Station: International Space Station." NASA (National Aeronautics and Space Administration). <https://spotthestation.nasa.gov/>
- Nevada Museum of Art. 2019. "Orbital Reflector' Ignites Global Conversation and Inspires Wonder despite Challenges." <https://www.orbitalreflector.com/wp-content/uploads/2019/05/Orbital-Reflector-May-1-2019-news-release.pdf>
- O'Doherty, Brian. (1986) 2002. *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ono, Masahito. 2020. "Nothing, Something, Everything." <https://cop21.net>
- Pendle, George. 2013. "Horror Vacui: Trevor Paglen and the Final Frontier." *Frieze*, January 1. <https://www.frieze.com/article/horror-vacui>
- Porto Editora. 2022a. "Diatomáceas." *Dicionário Infopédia de Termos Médicos*. Consultado em agosto 27, 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/Diatomáceas>
- Porto Editora. 2022b. "Sílica." *Dicionário Infopédia de Termos Médicos*. Consultado em agosto 27, 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/silica>
- Porto Editora. 2022c. "Silício." *Dicionário Infopédia de Termos Médicos*. Consultado em agosto 27, 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/termos-medicos/%20Sil%C3%ADcio>
- Porto Editora. 2023. "Caixa de Petri." *Dicionário Infopédia de Termos Médicos*. [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$caixa-de-petri](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$caixa-de-petri)
- Puncer, Mojca. 2018. "Advanced Constructivism and Postgravity Art: Theoretical and Philosophical Implications." *Leonardo* 51(5): 475–462.
- Sharma, Sanjana. 2022. "Fluid Expressions – Art and Craft in Microgravity." *MIT Media Lab*. Consultado em 22 julho, 2022. <https://www.media.mit.edu/projects/fluid-expressions/overview/>
- Smith, Michael G., Michelle Kelley, e Mathias Basner. 2020. "A Brief History of Spaceflight from 1961 to 2020: An Analysis of Missions and Astronaut Demographics." *Acta Astronautica* 175: 290–299. <https://doi.org/10.1016/j.actaastro.2020.06.004>

- Softroom. 2002. "Tate Space Island." <https://www.tate.org.uk/space/softroom.pdf>
- Studio Samira Boon. 2022. "Sprout." *Studio Samira Boon*. Consultado em julho 9, 2022. <https://samiraboon.com/2021/12/17/sprout/>
- Tan, Henry. 2022. "Pearl Lunar." *Henry Tan [artist website]*. Consultado em julho 9, 2022. <https://www.henryandpartners.com/merchants-trinity-2/pearl-of-lunar>
- Tate. 2022a. "David Rickard." *Tate*. Consultado em julho 9, 2022. <http://www2.tate.org.uk/space/rickard.htm>
- Tate. 2022b. "ETALAB – Extra-Terrestrial Architecture Laboratory." Consultado em julho 9, 2022. *Tate*. <http://www2.tate.org.uk/space/etalab.htm>
- Tate. 2022c. "Sarah Wigglesworth Architects." *Tate*. Consultado em julho 16, 2022. <https://www.tate.org.uk/space/wigglesworth.htm>
- Tate. 2022d. "Space Architecture." *Tate*. Consultado em julho 16, 2022. <https://www.tate.org.uk/space/spacearch.htm>
- Tate. 2022e. "StudioCousins." *Tate*. Consultado em julho 16, 2022. <https://www.tate.org.uk/space/studiocousins.htm>
- Tiley, Marc, dir. 2020. "A História em imagens: Temporada 1, episódio 2, 'A corrida ao Espaço' [série televisiva]." <https://www.netflix.com/pt/title/81116168>
- United Nations. 1967. "Treaty on Principles Governing the Activities of States in the Exploration and Use of Outer Space, including the Moon and Other Celestial Bodies." <https://www.unoosa.org/oosa/en/ourwork/spacelaw/treaties/introouterspacetreaty.html>
- V2\_Lab for the unstable media. (1987) 2023. "Manifesto for the Unstable media." Consultado em janeiro 21, 2023. <https://v2.nl/archive/articles/manifesto-for-the-unstable-media>
- Wattolik, Eva. 2019. "Tomás Saraceno's Art Work 'In Orbit' (2013) against the Backdrop of Space Architecture." *Arts* 8 (1): 13.
- Whyte, Chelsea. 2018. "Space is the Ultimate Place to Exhibit." *New Scientist* 240 (3207): 25.

## NOTAS

1. Refere-se a todas as formas de *media* que utilizam ondas e frequências eletrônicas, tais como: motores, som, luz, vídeo, computadores, entre outros. Este tipo de *media* move-se nos conceitos de movimento-tempo-espaço (V2\_Lab for the Unstable Media ([1987] 2023).
2. É um elemento metaloide composto por elementos abundantes na natureza como a sílica, o quartzo, a areia, entre outros (Porto Editora 2022c).
3. A linha de Kármán (designação em homenagem ao matemático, físico e engenheiro aeroespacial Theodore von Kármán) é a definição da fronteira entre a aeronáutica e a astronáutica, ou seja, a borda do espaço, que se situa a 100 km acima do mar. O voo espacial é considerado orbital quando a nave atinge uma altitude acima da linha de Kármán (Córdoba 2004; Smith, Kelley e Basner 2020, 291).
4. Os habitantes da EEI são dependentes do *Environmental Control and Life Support System* (ECLSS), um sistema de *hardware* regenerativo de suporte à vida que fornece à tripulação e aos animais de laboratório, por meios artificiais: água limpa, com altos padrões de pureza, através do Sistema de Recuperação de Água; e oxigénio para o ar respirável, através do Sistema de Geração de Oxigénio que também substitui o oxigénio perdido como resultado do uso de experiências,

despressurização da eclusa de ar, vazamento do módulo e ventilação de dióxido de carbono (NASA 2017).

5. Pertence ao grupo das algas (Porto Editora 2022a).

6. Substância de grande dureza, branca ou incolor, encontrada de forma abundante na natureza (Porto Editora 2022b).

7. Em 2022, cientistas da NASA utilizaram amostras de regolito lunar, das missões Apollo 11, 12 e 17, para plantar *Arabidopsis thaliana*, parente de vegetais crucíferos, com o intuito de contribuir para o desenvolvimento de fontes de alimentos para astronautas e para entenderem como as plantas podem ultrapassar situações extremas em áreas com escassez de alimentos na Terra. Concluíram que é possível a plantação em solo lunar, embora com reservas, uma vez que as plantas cresceram pouco robustas, com folhas atrofiadas e pigmentação vermelha (Keeter 2022).

8. Placa de vidro, em forma de caixa redonda, que contém culturas de microrganismos (Porto Editora 2023).

9. Os efeitos da ausência de gravidade na criação de obras de arte têm sido estudados pelo MIT Media Lab, como a obra experimental Fluid Expressions que consiste num objeto designado Memory Capsule, que funciona simultaneamente como um kit de pintura para o espaço e como um lembrete material de casa, e que foi testado a bordo de voos parabólicos Zero-G (Sharma 2022). Outro exemplo é o projeto Space/Craft que explora o processo artístico de esculpir formas, em gravidade zero, que não poderiam ser criadas na Terra, usando uma pistola de cola quente para “desenhar em 3D” dentro de um cubo de contenção. Formas que resfriarão para se manterem nessa posição e serem exibidas (Hope 2022).

## RESUMOS

A arte espacial é uma realidade ainda pouco divulgada, seja ao nível da produção artística, seja ao nível dos museus. A partir de uma análise assente numa metodologia de revisão bibliográfica, este artigo pretende refletir criticamente sobre o entrosamento entre arte espacial e arquiteturas espaciais. Ou seja, explora a interligação entre dois cenários arquitetónicos espaciais, explorando aspetos de exibição artística e as condições inóspitas extraplanetárias. O primeiro prende-se com a Estação Espacial Internacional, uma arquitetura laboratorial e de habitação, que recebeu os projetos artísticos *Sojourner 2020* e *Moon Gallery* (2022). A partir das teorias de heterotopia e heterocronia de Michel Foucault estabelecemos uma interligação baseada na relação espaço-temporal marcada pela transitividade e pela potencial transformação de obras artísticas biotecnológicas. A análise de outras obras de teor crítico, considerando o conceito de heterotopia de Kevin Hetherington, permitiu perceber a Estação Espacial Internacional como lugar onde o biopoder opera juntamente com a sua crítica. O outro cenário é hipotético e refere-se às arquiteturas futuristas de galerias de arte espaciais do programa *Tate in Space* (2000) da Tate Modern. A possível interligação suprarreferida foi analisada a partir da teoria das cinco “atmosfera” (espaço físico, geográfico, sensorial, social e individual) do Livro de Princípios (no original *Book of Principles*) que a artista Kristen Johannsen (2016) elaborou para aplicação em obras artísticas a serem enviadas para o espaço sideral. Neste contexto demonstramos a articulação entre as características arquitetónicas e as “atmosfera”, evidenciada pela análise de aspetos psicossociais, espaço-temporais, artísticos e curatoriais que um ambiente



extraplanetário extremo suscita. A temática analisada é relevante porque nos leva a refletir sobre como circunstâncias ambientais distintas implicam diferentes modos de expor e comunicar. Globalmente, este artigo contribui para trazer maior conhecimento sobre uma realidade pouco estudada, permitindo, por sua vez, abrir pistas de investigação sobre outros espaços de exibição artística e as suas práticas curatoriais.

Space art is still not well known, either in artistic production or from the perspective of museums. From an analysis based on a literature review methodology, this article intends to critically reflect on the relationship between spatial art and spatial architectures. It analyses the connection between two spatial architectural settings, exploring aspects of artistic display and the inhospitable extraplanetary condition. The first scenario is related to the International Space Station, a laboratory and housing architecture, which received the artistic projects *Sojourner 2020* and *Moon Gallery* (2022). From Michel Foucault's heterotopia and heterochrony, we establish an interconnection based on the space-time relationship marked by transitivity and the potential transformation of biotechnological artistic works. The analysis of other works of critical content, considering Kevin Hetherington's concept of heterotopia, allowed us to perceive the International Space Station as a place where biopower operates along with its critique. The other scenario is hypothetical and refers to the futuristic art gallery architectures of the *Tate in Space* program (2000) of the Tate Modern. The possible interconnection was analysed from the theory of the five “atmospheres” (physical, geographical, sensory, social, and individual space) from the *Book of Principles* that artist Kristen Johannsen (2016) elaborated for artistic works to be sent into outer space. In this context, we demonstrate the connection between architectural features and “atmospheres”, evidenced by the analysis of psychosocial, spatiotemporal, artistic, and curatorial aspects that an extreme extraplanetary environment raises. The subject matter relevancy stems from the different environmental circumstances that imply different ways of exhibiting and communicating. Overall, this article expands on a scarcely studied phenomenon, allowing the development of future research avenues about other art exhibition spaces and their curatorial practices.

## ÍNDICE

**Keywords:** spacial art, space architecture, contemporary art, Tate in Space, curating spacial art

**Palavras-chave:** arte espacial, arquiteturas espaciais, arte contemporânea, Tate in Space, curadoria arte espacial

## AUTOR

### SANDRA SILVA

Mestre em Estudos Artísticos (vertente Estudos Museológicos e Curatoriais) pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, com uma dissertação sobre a interligação entre arte, ciência e natureza-cultura. Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e licenciada em Psicologia – especialização em Psicologia da Saúde. Os seus interesses de investigação situam-se no âmbito da arte e da curadoria contemporâneas, e na articulação entre arte e ciência.

Investigadora independente, Portugal, [silva.val.sandra@gmail.com](mailto:silva.val.sandra@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-2036-4085>

# Reflexões sobre patrimonialização: a arte e a mediação no Museu Casa das Imagens

*Reflection on patrimonialisation: art and mediation at Museu Casa das Imagens*

Inês Azevedo

---

## NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 9.09.2022

Aprovado para publicação a 2.12.2022

## Introdução

- 1 A Casa da Imagem é um espaço dedicado à cultura, à arte e à mediação, situado em Vila Nova de Gaia, sob a tutela da Fundação Manuel Leão (1996), instituição privada sem fins lucrativos. A Casa da Imagem (Cdi) ocupa o conjunto de edifícios onde se situavam duas casas de habitação e uma fábrica de indústria gráfica, a Rocha Artes Gráficas, que cessou atividade em 2010.
- 2 Tem como missão a mediação, o estudo, a interpretação, a conservação e a exposição do fundo fotográfico Teófilo Rego<sup>1</sup>, da casa/indústria Rocha Artes Gráficas. A missão da Cdi contempla também a criação e a educação artísticas, visando contribuir para uma sociedade mais justa, participativa e livre para as pessoas e para os grupos sociais com os quais se relaciona.
- 3 O acervo da Cdi é constituído pelo fundo fotográfico Teófilo Rego, que reúne cerca de 500 mil negativos realizados por Teófilo Rego e pelos funcionários da Foto Comercial Teófilo Rego. Além disso, inclui uma coleção de cerca de meia centena de câmaras

fotográficas e dispositivos óticos, e uma outra coleção constituída por equipamento de estúdio do fotógrafo.

- 4 A conceção e desenvolvimento da CdI tem levado a uma reflexão sobre o que significa a mediação artística, assim como a prática artística e museológica. Esta reflexão tem definido uma identidade para o processo de patrimonialização da CdI. Neste artigo discutimos as abordagens e as ações implementadas ao longo dos últimos anos, identificando os referentes teóricos que fundamentam este processo de patrimonialização. Nesta análise clarificam-se conceitos, mas também se problematizam as tensões entre as práticas artísticas e as práticas de mediação da Casa da Imagem. A metodologia seguida tem por base a observação direta e participante, em que a autora toma parte do processo em estudo, assim como a revisão bibliográfica.<sup>2</sup>
- 5 Na primeira parte do artigo apresentamos em retrospectiva o desenvolvimento da CdI e os posicionamentos que levaram à criação do Museu Casa das Imagens (MCI).<sup>3</sup> Numa segunda parte discutimos as práticas artísticas e as práticas de mediação da CdI à luz dos referentes teóricos que considerámos fundamentais para compreender e operacionalizar este processo de patrimonialização. Neste contexto evidenciamos práticas que dão corpo à teoria dos “momentos de encarnação” que se apresenta.

## O património na Casa da Imagem: que articulações?

### A criação do museu

- 6 A preocupação inicial da CdI foi a de se definir enquanto espaço aberto de práticas em mediação e arte com sentido para as pessoas com as quais trabalhava, mediante o que a caracterizava, o seu acervo e as suas narrativas.
- 7 O âmbito e os temas do trabalho realizados pela CdI advêm do fundo fotográfico Teófilo Rego e da casa/indústria Rocha Artes Gráficas. A partir do fundo fotográfico é problematizada a imagem fotográfica, nomeadamente os seus processos de criação ligados à história da técnica fotográfica. Por outro lado, é problematizada a sua existência enquanto médium de representação do real e de autorrepresentação, e o seu enquadramento específico e contextualizado na pessoa que faz a fotografia, nas pessoas que a olham e a interpretam, assim como no meio em que esta se insere. O equipamento fotográfico proporciona reflexões sobre o corpo e a tecnologia, pode relacionar criticamente o objeto com as suas histórias, com o contexto e com o desenvolvimento tecnológico que caracteriza a sociedade atual, considerando os estudos da arqueologia dos *media* e o conceito de obsolescência tecnológica.
- 8 Desde o início da CdI que se reconheceu a relevância das fotografias da Foto Comercial Teófilo Rego para a investigação de diversas áreas do conhecimento. Simultaneamente, foram exploradas outras perspetivas na relação com a imagem fotográfica, que se prendiam com a dimensão visível e material da fotografia. Por exemplo, os seus processos de deterioração, com os canais e cristais, os processos de retoque, de mascaramento e as anotações de Teófilo Rego sobre as imagens eram, também eles, elementos de interesse e de trabalho (fig. 1). Este processo de relação subjetiva e emotiva com a fotografia fez-nos compreender como era fundamental disponibilizar ao público a possibilidade de estes criarem as suas relações pessoais com as fotografias e com o restante acervo.



Fig. 1 – Fotografia comercial de Teófilo Rego FML-PT-TR-COM-206-63. Barragem da Paradela, HICA, 1947-1970

© Casa da Imagem

- 9 A casa-fábrica tem sido objeto de intervenção e de reflexão a partir do uso dos seus espaços e do modo como essa utilização pode, ou não, condicionar a experiência estética e cultural. A transformação da habitação doméstica e da área industrial da fábrica num espaço cultural foi, e continua a ser, um processo lento e de negociação entre o acervo da CdI, os discursos que se pretendem implementar, o público, a família<sup>4</sup> que a habitou e o poder local. Com o desenvolvimento do projeto e a decisão de criar um museu, novos sentidos foram dados aos espaços da CdI. As salas e os quartos de habitação foram sendo lentamente adaptados enquanto lugares com propostas expositivas semipermanentes e os modos de expor foram sendo experimentados em colaboração com o público.
- 10 O conceito de património verbalizou-se e começou a ocupar o discurso quando o processo de criação do Museu Casa das Imagens (MCI) se iniciou. Inversamente ao que vem sendo prática nos museus, em que o serviço educativo surge depois do corpo do museu estar estabelecido – com a função de comunicar e se relacionar com o público –, no MCI é o próprio serviço educativo que suporta a existência do museu. (Azevedo e Mateus 2018, 156).
- 11 Esta inversão de papéis reflete a especificidade do processo de patrimonialização da CdI. O MCI surgiu de uma necessidade entendida a partir dos discursos e dos processos de colaboração que a CdI promoveu com os seus públicos e parceiros. Mais recentemente, em 2020, em articulação com a família Rocha<sup>5</sup>, o MCI definiu-se enquanto casa-museu. Esta decisão compreendeu a necessidade de reconhecimento público do valor da indústria gráfica, bem como a pertinência de repensar o contexto da indústria e das artes gráficas e visuais na atualidade.

## A relação com os públicos: colaboração e participação

- 12 Outra das particularidades da Cdi reside na relação que estabelecemos com as pessoas que visitam a Casa. Os públicos são compreendidos a partir das suas especificidades, encarando-os como parceiros e sendo destes dependente a elaboração dos programas. Os públicos são, assim, entendidos como múltiplos e ativos, desempenhando um papel fundamental na atribuição de sentido ao acervo da Cdi. Em *Da Democratização à Democracia Cultural*, o sociólogo João Teixeira Lopes analisa o modo como as instituições culturais definem e se relacionam com a formação de públicos, defendendo a anulação do «conceito mítico de público» (Lopes 2007, 99). Partilhamos dessa ideia e da importância de instaurar processos de «durabilidade, sistematicidade, sustentabilidade de práticas inovadoras que instauram regimes de familiaridade» (Lopes 2007, 99).
- 13 Identificamos o público escolar como o público de referência para o trabalho diário da Casa. Sendo a escola uma instituição organizada, representa uma parceria fundamental para um trabalho capaz de alcançar jovens de diferentes contextos sociais, económicos e culturais. Com as escolas, promovemos momentos que desenvolvam literacias (visuais e digitais), a partir de propostas lúdicas e reflexivas. Posteriormente, passámos a integrar o público sénior e o público com deficiência em projetos articulados com instituições de acolhimento ou de formação. O trabalho com os públicos tem sido feito, maioritariamente, a partir de diálogos entre instituições, em particular com as suas pessoas, com as quais se elaboram e constroem parcerias prolongadas no tempo.
- 14 Numa outra perspetiva, a Cdi trabalha com artistas e estudantes de arte, com especialistas e investigadores que pretendam desenvolver os seus projetos em torno de temas implicados na prática ou no acervo da Casa. Neste âmbito destaca-se o projeto de investigação “Fotografia, Arquitetura Moderna e a ‘Escola do Porto’: Interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego” (2013-2015), que a Cdi realizou em colaboração com o Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto.<sup>6</sup> Por outro lado, acolhemos propostas de projetos individuais e coletivos, que, por sua vez geram novos sentidos críticos e criativos sobre o conjunto de referentes materiais e imateriais que constituem a Cdi.
- 15 A Cdi é “habitada” por artistas e investigadores em residência que desenvolvem áreas de trabalho relacionadas com as ações da Cdi. O primeiro programa de residências artísticas realizado pela Cdi foi o “Imagens Latentes” (2012-2013) da autoria de Maria Mire e de Cristina Mateus, com a participação de Manuel Santos Maia, Mónica Baptista e Luísa Homem.<sup>7</sup>
- 16 Entre as demais áreas exploradas, destacamos: o “Atelier Guillhotina” (desde 2015) de Ana Torrie, dedicado às técnicas de impressão<sup>8</sup>; a “Residência de Direitos Humanos e Cidadania” (desde 2017), de Alexandra Severino, que acompanha diversos projetos nacionais e internacionais abordando questões de literacia legal e direitos humanos<sup>9</sup>; e o “LATIS – Laboratório de Arte, Tecnologia e Inovação Social” (desde 2018), desenvolvido por Margarida Azevedo, que trabalha sobre a avaliação e o impacto dos projetos promovidos pela Cdi junto das suas comunidades.<sup>10</sup>

## A mediação e a criação de narrativas

- 17 Seguimos o conceito de mediação proposto por Jean-François Six e Véronique Mussaud (2002, 21) – uma relação entre duas partes que pode prescindir da existência de um terceiro elemento, o mediador, que compreende o fazer em conjunto e a atenção ao outro. Ou seja, a CdI entende o seu papel na oscilação entre o que o autor refere como “mediação-casa” – institucional – e a “mediação-jardim” – pessoal (Azevedo e Mateus 2018, 159). Numa perspectiva institucional, a CdI define as suas narrativas em articulação com os objetos pertencentes ao acervo, e ao mesmo tempo promove a abertura para que outras narrativas possam acontecer.
- 18 Ao pensarmos sobre a abordagem para a mediação, uma das especificidades dos contextos da arte e da mediação trabalhados na CdI passa por compreender a pessoa e as suas circunstâncias, na sua qualidade individual e coletiva. Estes são contextos que implicam os seus processos subjetivos de relação com os conteúdos ou com o meio, sendo que estes revelam-se sob a forma de conceitos ou sob formas expressivas artísticas. O facto de a arte e de a mediação serem estruturantes na criação da CdI, faz com que o cuidado e o espaço para as manifestações de subjetividade, de alteridade e atenção ao que nos rodeia sejam condição do trabalho desenvolvido.
- 19 Como forma de atender ao circundante procuramos promover narrativas baseadas em problemáticas atuais e fundamentais para a construção de um presente e de um futuro social e cultural com qualidade e justiça para as pessoas. Assim, associamos temáticas presentes no fundo fotográfico a questões de direitos humanos e de participação, que as permitam compreender, trabalhando-as de um modo participativo e criativo. Há dois projetos da CdI que ilustram esta relação: o “#NarcisOnline: Os Retratos das Crianças e dos Jovens nas Redes Sociais” (2020-2022) (#NarcissusMeetsPandora 2021) o “PressHere: Um Arquivo Vivo sobre Indústria na Europa” (2021-2023). Este último projeto associa as imagens de indústria do arquivo fotográfico com um conjunto de conceitos ligados à indústria, aos direitos Humanos e às questões de género associadas ao trabalho (PressHere 2021).

## Um processo humanista: entre a subjetividade e a representação social

- 20 Nesta reflexão sobre o modo como o trabalho se desenvolve na CdI, é de notar que a verbalização da palavra património não está presente, mas a percepção de que o acervo da Casa detém valor patrimonial esteve sempre subjacente às tomadas de decisão e aos processos de trabalho que envolveram o seu manuseio e tratamento. Nesse sentido, criámos condições para a preservação de um conjunto de bens patrimoniais em estado de decomposição, minimizando o seu processo de deterioração. No entanto, a preservação dos bens atendia a uma lógica que não pretendia promover o gesto de manutenção de preservar por preservar. Compreendemos que estes bens a salvaguardar, poderiam trazer utilizações e sentidos futuros que o tempo, a investigação, a necessidade e os parceiros, visitantes, público e amigos nos revelariam.
- 21 Destacamos o posicionamento de Laurajne Smith, quando refere: «Na realidade, não existe tal coisa como o património»<sup>11</sup> (Smith 2006, 11). A autora defende que os processos de patrimonialização são relativos, isto é, dependentes e circunstanciais. Concordando com esta perspetiva, a intervenção da CdI sobre os seus bens patrimoniais



foi relativo às características dos próprios bens, aos discursos e aos públicos. Isto significa que a CdI fez-se depender dos parceiros e públicos e da ideia de estar perante coisas maiores do que si própria; entenda-se, coisas que não falavam só ao projeto e que não poderiam ter só uma voz. Consideramos, assim, que o trabalho com e sobre estes bens patrimoniais deve resultar de uma partilha que se estabelece com quem procura. Neste sentido, a CdI é um meio e uma ferramenta facilitadora (Smith 2006, 4) para a construção dos sentidos de cada um sobre o que tem perante si. Por sua vez, a criação do MCI resulta de um processo humanista de negociação colaborativa de valores e de sentidos.

- 22 O processo de patrimonialização implica decisões e compromissos complexos e intrincados nos valores do seu tempo (ou de um tempo herdado) e das suas pessoas. Isto significa que há um caminho que envolve a atribuição de valor e de sentido a algo físico, ou performativo, com delegado poder representativo e capacidade de incorporar, simbolicamente, determinado grupo social. Aliás, a noção de processo de patrimonialização que subscrevemos enquadra-se numa perspetiva que entende que todo o património cultural é imaterial (Smith 2006; Duarte 2010).
- 23 A atividade cultural «teve início nos sentimentos e deles continua a depender» (Damásio 2017, 15). No campo dos fenómenos culturais, as nossas operações dependem da forma como os sentimentos manipulam as memórias que construímos (Damásio 2017, 199) e da ideia de futuro antecipado: «o futuro que ainda não vivemos e que apenas imaginamos para nós e para as nossas ideias» (Damásio 2017, 140).
- 24 Associar a patrimonialização e a memória enquanto processos imaginativos, que se registam enquanto tal para um uso futuro, possível e prático, é relevante no contexto desta reflexão sobre os processos de patrimonialização ao introduzir uma dimensão aberta, criativa e de possibilidade, um “espaço de sonho”<sup>12</sup> (Kavanagh 2000).
- 25 Consideramos que estes movimentos, entre o pessoal e o social, entre a subjetividade e a representação cultural, trazem uma complexidade permanente aos processos de patrimonialização; uma tensão própria dos processos culturais que joga com a atribuição de sentido de si, do sujeito, e a de sentido comum, do social. Na CdI, identificamos que esta é, também, uma tensão partilhada entre a arte e a mediação, a do trabalho com a oscilação entre o sujeito *per se*, o sujeito coletivo e os seus contextos.
- 26 Esta é uma das especificidades do trabalho da CdI perante os bens patrimoniais, isto é, o de proporcionar lugares para que a tensão entre o eu (interior e exterior) e o nós e o que nos rodeia (objeto, local, mundo), possa revelar novos processos criativos, imaginativos e colaborativos de se “fazer-ver” e acontecer. Assim, consideramos que patrimonializar é, acima de tudo, um processo humanista que ao dialogar com a arte e a mediação propõe a criação de manifestações sensíveis que agem simultaneamente no indivíduo e no coletivo.
- 27 Contextualizada a CdI, e esboçadas algumas propostas para uma articulação com o património, de seguida procuramos refletir como se confinam os conceitos de património e de patrimonialização, e de que modos estes se operacionalizam em ações práticas no MCI.



## Patrimônio como “encarnação viva” e patrimonialização como a partilha do que se pretende “comum”

- 28 O “comum”, diz-nos Jacques Rancière, não é apenas algo herdado, mas algo que deve ser construído, isto é, «pôr [...] em comum o que antes não o era» (Rancière 2010, 13). Na CdI entendemos o processo de patrimonialização como um “pôr em comum”, problematizando a existência e a escolha desse “comum” e a forma como se toma parte nessas decisões, a «partilha do sensível» (Rancière 2010, 13). Este entendimento determina a base participativa de todos os projetos da CdI, inclusivamente, a criação do seu museu.
- 29 Definir o processo de patrimonialização enquanto um “pôr em comum” depreende aceitar que o patrimônio afeta o pensamento e se refere a um modo de pensar que corporiza um espaço/lugar ou uma ação (Smith 2006, 56). Na CdI consideramos o patrimônio como um *embodiment* – encarnação ou materialização – do pensamento e das emoções (Smith 2006, 57). Compreendido como processo imaterial, ele tem sempre manifestação sensível, isto é, inclui sentimentos, ocupa espaço e tempo e implica os corpos. Assim, defende-se que na patrimonialização, “fazer”, “estar” e “ser” são atos culturais e políticos, na medida em que se referem a manifestações simbólicas e representativas que implicam poder e visibilidade.
- 30 Rancière define o cidadão como aquele que toma parte da partilha, isto é, que ocupa e possui a linguagem, e que determina quem toma parte dessa partilha (Rancière 2010, 13). Deste modo, o processo de patrimonialização interfere no modo como determinados grupos sociais, comunidades ou nações se definem (ou são definidas) culturalmente e como essa definição implica poder (ou a sua ausência) ao relacionar-se com a “ocupação”, a visibilidade e a voz num espaço comum. Neste sentido, defendemos que a participação no contexto museológico reflete a possibilidade de exercício de um ato de cidadania e de justiça social. Patrimônio, é, assim, “encarnação viva”, uma vez que cumpre uma função performativa que afeta e se deixa afetar por quem o faz e por quem o vê.
- 31 Associamos a criação de sentido com uma ação que implica o corpo, o lugar e o tempo (Smith 2006, 71), uma ação que se implica na pluralidade e na natalidade, isto é, na capacidade de se agir sobre o meio e a matéria, na iniciativa (Arendt [1958] 2001, 19). Na CdI compreendemos que a performance do patrimônio está associada a esta constante capacidade humana de se recriar a partir das suas manifestações, uma noção de encarnação enquanto processo vivo, que mais do que manter, é capaz de regenerar o patrimônio.
- 32 Como condição humana, entendemos que o processo de patrimonialização não deve contribuir para o fim da ação criando mecanismos únicos e permanentes de representação e identidade, pois diz respeito à nossa atividade humana, responsável pela iniciativa e pela pluralidade que existe na construção da identidade de cada ser humano e na de cada grupo social.
- 33 Estando associados a sistemas que envolvem a visibilidade e a voz num “comum”, que envolvem poder, os processos de patrimonialização implicam, em si, uma tensão entre a ação e a permanência. Ou seja, uma vez definidos valores que determinado objeto ou manifestação tem, surgem mecanismos de preservação que resistem à sua recriação e

utilização imaginativa. Para além disso, enquanto processo que implica a representação identitária, corre o risco de gerar ações ensimesmadas. Como indica Françoise Choay, o único modo de atravessar o espelho do «comportamento narcísico» característico do processo de patrimonialização atual, é através da mediação do corpo (Choay 2000, 212), restaurando a «autoridade do toque, da cinestesia, da cinética, da audição e odor» (Choay 2000, 224).

- 34 Compreendemos que a patrimonialização, enquanto “pôr em comum”, envolve processos de visibilidade, ocupação e ação dos corpos – humanos e patrimoniais – que se afetam mutuamente, não só no modo como se significam mutuamente, mas também na forma como se representam e identificam em pluralidade, o que pressupõe dissenso.
- 35 Às questões da participação e da representação, previamente apontadas, acresce uma outra tensão no campo da ação patrimonial: a ação subjetiva e do dissenso por contraponto à definição institucional e unilateral. Na ação da Cdl compreendemos o papel das manifestações artísticas como modos de identificar o que está em movimento, sem o fixar. As práticas da arte e da mediação – neste seguimento entendidas enquanto modos de “fazer”, de “fazer-ser” e de “fazer-ver” – emprestam possibilidades híbridas de convivência aos processos de significação entre o que está fixo e o que se move. Cada pessoa é um corpo de histórias, memórias e sentimentos, que, perante os corpos patrimoniais, é capaz de gerar movimentos significativos para si e para os outros. Entendemos que estes movimentos podem ter várias formas de se ativar e de se manifestar. No próximo ponto refletimos sobre alguns destes movimentos característicos dos processos de patrimonialização da Cdl a que apelidamos de momentos de encarnação. São propostas de operacionalização efetivas, promotoras da ativação dos corpos, das dimensões afetivas e do dissenso.

## Quatro momentos de encarnação

### Cuidar do descanso criador

- 36 Na sua reflexão sobre património, Choay descreve o movimento humano no espaço urbano enquanto um oscilar entre a estabilidade (ou repouso) e o movimento. A autora critica o atual modo de organização urbana, como sendo incapaz de oferecer aos seus habitantes o que refere como «núcleos de descanso: unidades espaciais que permitem complementar as duas escalas em que vivemos, entre a “sala das máquinas” e os “espaços domésticos» (Choay 2000, 170). Considerando o descanso como a possibilidade de escutar e prestar atenção a uma ação interna, ativa e consciente, reconhecemos uma proximidade com o modo como na Cdl nos relacionamos com o acervo e como este se dispõe no espaço. Assim, encaramos os espaços de acondicionamento de arquivo e as salas do museu como um ateliê, e não como um depósito. Tal como o ateliê, estes são espaços de latência onde os objetos permanecem organizados sob determinadas lógicas que se implicam na sua utilização futura, a aguardar o momento em que serão ativados pelas práticas e pela atribuição de sentido, que definimos enquanto ação criativa.
- 37 Defendemos que os espaços culturais têm a possibilidade de se constituir enquanto “núcleos de descanso”, promovendo um espaço de suspensão momentânea dos gestos e dos pensamentos diários para que estes possam criar outras ações, não alheadas da vida, mas capazes de gerar movimentos imaginativos e criativos sobre os seus bens.

- 38 Os objetos também comunicam, mas aguardam o diálogo para a atribuição de sentido, e é o movimento ligado às emoções dos visitantes, e de quem gere o acervo, que o vai fazer. As respostas culturais ganham forma através de movimentos ligados às emoções (Damásio 2017, 256). Na *mise-en-scène* dos espaços e da disposição dos bens, a Cdi é pensada enquanto “núcleo de descanso” criativo, a partir do qual se proporcionam movimentos intermédios, que cuidam da relação entre o interior e o exterior individual e da interação coletiva, capazes de espoletar novas ações e sentidos no presente. Esta *mise-en-scène* não necessita de ser a sala de um museu. Por exemplo, desde 2015 que a Cdi criou o “Museu Ambulante”, um projeto que leva parte do Museu Casa das Imagens para fora de portas, indo ao encontro de outras pessoas e de outros sítios. Além dos objetos do fundo fotográfico, o “Museu Ambulante” é constituído por duas tendas e por uma toalha onde se dispõem os objetos, como se pode ver na figura 2. Desta forma, os “núcleos de descanso” criativos podem acontecer a partir de pequenos elementos que proporcionem uma disposição diferente dos corpos e, assim, promovam outras relações.

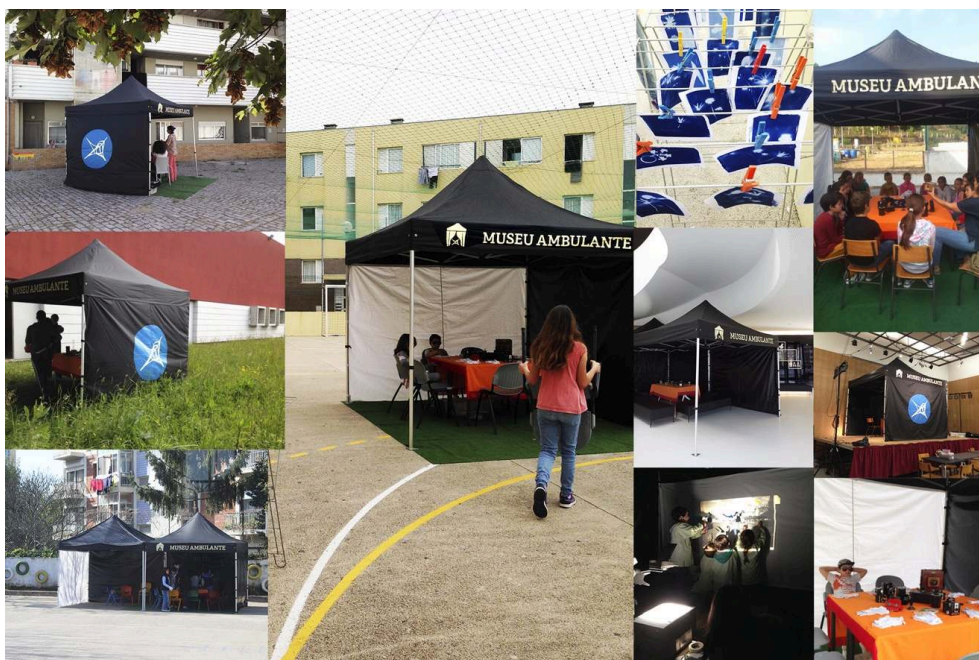


Fig. 2 – Museu Ambulante, 2015-2020  
Fotografias de Inês Azevedo e Joana Mateus

### Os movimentos intermédios: revelar a estrutura e “criar o vazio”

- 39 Quando a Cdi abriu ao público o espaço onde se ensaiava o museu – num contexto controlado, sob marcação e sempre acompanhado – compreendeu-se o poder empático e criativo dos momentos intermédios. Eram momentos em que se revelava a estrutura arquitetónica que naquela altura se encontrava em ruína. O espaço da Cdi estava como tinha sido herdado: uma casa antiga onde se viam marcas e manchas dos objetos que já lá não estavam, com buracos que mostravam a construção que se fazia em estuque e as telhas do telhado, sem água e sem eletricidade. O que estava em processo e em aberto era a decisão sobre que tipo de museu-lugar era necessário. A este propósito é útil sublinhar a definição de lugar de memória de Pierre Nora. Este autor refere que os lugares de memória são constituídos por um diálogo entre memória e história, entre o

material, o simbólico e o funcional. O autor defende ainda que um lugar de memória é, duplamente, um lugar de excesso fechado sobre si mesmo e sobre a sua identidade, mas constantemente aberto à extensão das suas significações (Nora [1984] 1993, 21).

- 40 Na Cdi, esta experiência da ruína permitiu compreender que partilhar um momento “entre” é potenciador de momentos empáticos e prospetivos entre o visitante e o visitado. Inclui-se neste “entre” a ideia de ruína ou de estrutura visível, estendendo-o não só ao espaço e aos objetos que revelavam o tempo (por vezes em decomposição), mas também ao discurso que se estrutura.
- 41 Antoni Marí (2005), em *El Splendor de la Ruina*, descreve o poder simbólico como o «testemunho do orgulho dos homens e da fragilidade da existência, da finitude do mundo», e o poder imaginativo como «a imaginação que reconstrói a ruína», convocados pela experiência de estar perante uma ruína (Marí 2005, 14). A prática do museu permitiu-nos refletir sobre este estado intermédio, «[...] este ambiente de ruína, por estar a ser utilizado e não se dar só à contemplação, transporta para o tempo presente uma ideia de inacabado em potência» (Azevedo e Mateus 2018, 160).
- 42 Esta aprendizagem sobre o poder empático e criativo da partilha das estruturas, seja sob forma de ruína, ou pela apresentação de um discurso e de um espaço em construção, foi fundamental na definição dos discursos e modos de expor da Cdi. Consideramos também que o processo de patrimonialização deve incluir os públicos, sendo um processo sustentado pela respetiva comunidade, a Cdi e os seus públicos.
- 43 As obras nos espaços que estavam em deterioração foram realizadas, mas manteve-se a importância de criar momentos que revelem os processos, as estruturas e as construções que a partir daí se operam. Defendemos que haja, nos espaços culturais, abertura para que se compreendam as suas estruturas, pois só assim estas podem ser ocupadas e discutidas.
- 44 A estas ideias de mudança e de instabilidade, acrescenta-se a ideia de fragilidade, trazida por Marí. Não se trata de uma fragilidade originada em impossibilidades que derivam em discursos autocomiserativos, mas uma fragilidade que podemos compreender nas práticas artísticas. Trata-se de estar diante de um processo que se constitui enquanto proposta sensível e aberta de se estar perante a vida, os seus discursos, os seus objetos e as suas construções. Cabe aos espaços culturais assumirem-se enquanto fomentadores de processos frágeis, promovendo, assim, a ocupação do seu sentido em comum.
- 45 O discurso e a prática oficial de mediação artística da Cdi construíram-se a partir dos conceitos de “informe”, “pareidolia”, “lacuna” e “especulação” (ver exemplos na fig. 3). Trata-se de conceitos operativos pertencentes ao campo das artes, que promovem a criação de novas perspetivas, seguindo a ideia de que «a mente resiste à falta de sentido; inventa histórias para explicar incidentes de risco, e para fornecer razões e origens; o amorfo, o rudimentar, o informe, acenaram irresistivelmente para os poderes modeladores do pensamento e da imaginação» (Warner 2008, 6). A partir do conceito de informe, referenciado pelo surrealismo e nas suas revisitações críticas (Denis Hollier 1992; Yve-Alain Bois 1997), exploramos a relação com a matéria, propondo novas articulações entre forma e conteúdo. Com o conceito de pareidolia, referente à percepção, trabalhamos sobre capacidade humana de atribuir sentido a estímulos vagos, como manchas, borrões e cacos. A partir da lacuna, compreendido como algo que está em falta, seja um vazio, uma interrupção ou uma falha, integramos



o erro como parte do processo de trabalho. Com a especulação promovemos a criação de novas narrativas a partir da conjugação de elementos aparentemente díspares. Todos estes conceitos permitem concretizar propostas que exploram a ideia de “inacabado em potência”, de preenchimento de um vazio que se instala a partir de propostas disponíveis à fragilidade do tempo e da pessoa e abertas à “ordem discordante”, trazida por Antoni Marí.

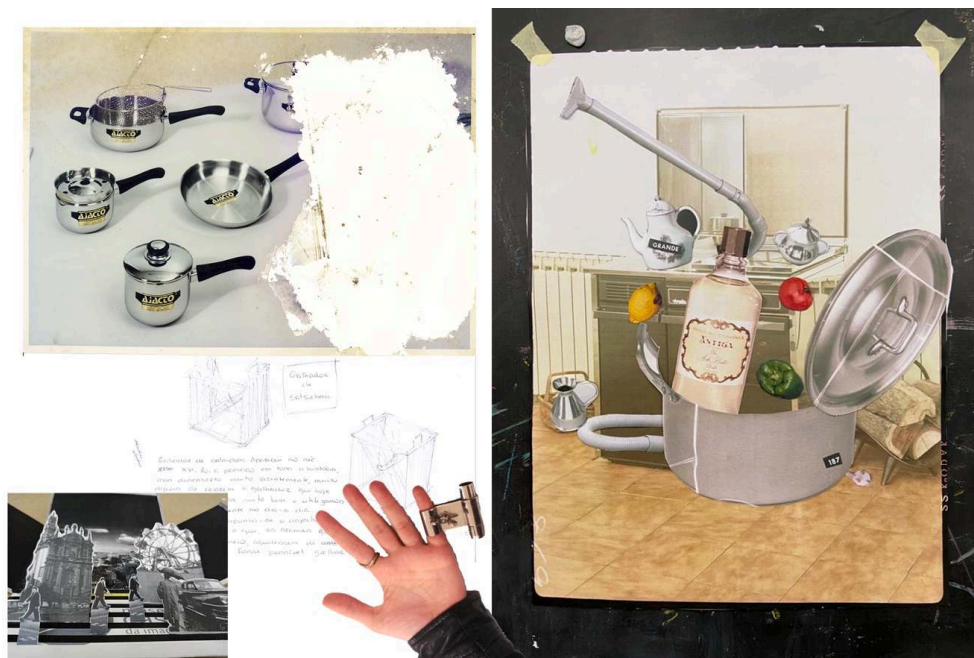


Fig. 3 – Lacuna fotográfica e exercícios de pareidolia e especulação.  
Fotografias de Teófilo Rego, Inês Azevedo e Joana Mateus

## O toque como participação e confiança

- 46 Na CdI, a ativação dos objetos e a construção de narrativas patrimoniais são um ponto de partida para a sua compreensão. Neste contexto vale a pena referir o artista catalão Antoni Muntadas. A obra deste artista foi apresentada pela primeira vez em 1999, em Genebra, com o título *Warning: Perception Requires Involvement*. Desde essa altura, tem sido traduzida para diversas línguas e adaptada a múltiplos contextos e suportes. Em 2016, a Casa da Imagem adquiriu um postal com a frase «Atenció: la percepció requere participació», que desde então tem sido referencial para vários projetos que desenvolvemos. Consideramos que, a par de uma narrativa histórica subjacente a cada objeto, é a partir da sua manipulação que estes se tornam significantes, como já referido, o movimento liga os corpos à emoção e à construção da memória.
- 47 Entendendo as consequências materiais do discurso, o discurso patrimonial ao qual devemos atender é o do sentido que o objeto transporta e suscita na pessoa que o experiencia. Consideramos, desta forma, que os objetos do fundo fotográfico devem ser utilizados, experimentados e tocados pelos seus públicos, e assim mediados pelos corpos (fig. 4).
- 48 Ao serem manipulados, os objetos passam de um fim (aquilo que se vai ver) para se transformarem num meio, uma vez que são documentos do passado, que, ao serem

manipulados no presente, se tornam referências ativas capazes de serem convocadas no futuro (Azevedo e Mateus 2018, 168).

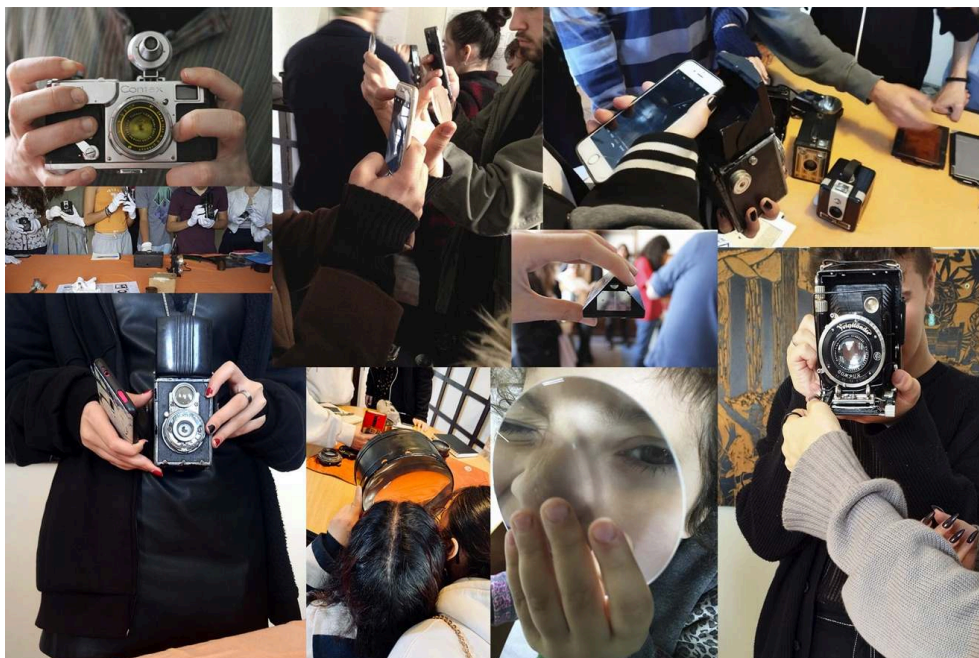


Fig. 4 – Montagem com momentos de visita ao Museu Casa das Imagens, 2015-2022  
Fotografias de Inês Azevedo e Joana Mateus

- 49 Vivendo num futuro antecipado, o encontro com o passado deve permitir cumprir alguma forma de prospecção e de imaginação. Defendemos que o processo de patrimonialização deve abrir espaço para a mudança, o que implica perda, alteração e ganho. No que se refere à preservação dos bens patrimoniais, esta decisão implica um risco para esses mesmos bens, mas apenas se olharmos para a sua dimensão material. Ao refletir sobre o conflito entre a preservação e a destruição dos bens patrimoniais, Cornelius Holtorf refere que «podem surgir conflitos fundamentais entre a preservação pretendida e o uso desejado»<sup>13</sup> (Holtorf 2006, 104).
- 50 A partir da definição de “conservação fluida”<sup>14</sup> proposta por Holtorf, entendemos que o processo de patrimonialização deve ser visto como referente à persistência e à mudança, à preservação de um processo contínuo; o património deve preparar um legado para o futuro, desenhando visões humanas e esperança (Holtorf 2020, 279). Neste sentido, as práticas e a mediação artística permitem compreender a coexistência e interdependência entre o fazer, o ser e o “dar corpo a”, as “formas de visibilidade”. Por sua vez, o toque e a manipulação dos objetos são capazes de proporcionar momentos de encarnação do pensamento e das emoções.
- 51 Na CdI, defendemos a necessidade de o museu depositar confiança nos seus visitantes, não se colocando no centro da mediação, para que a criação de experiências promova futuros que impliquem a existência de discursos concordantes e dissonantes dos seus.

### A prática: o fazer em comum

- 52 Ao compreender que o processo de patrimonialização envolve modos e formas de se fazer “um comum”, naquela que é a especificidade da arte e da mediação que caracteriza a CdI, consideramos que a existência de momentos de partilha do “fazer”

são fundamentais para a ocupação visível e sensível desse comum. Isto significa: «O ato de fazer, de construir em conjunto, convoca a existência de um espaço democrático, no sentido em que fazemos, somos os atores e os responsáveis pela existência (ou não existência) dos objetos ou construções» (Azevedo e Mateus 2018, 168).

- 53 António Damásio refere o *play* como um instrumento crucial da mente cultural humana que tem a imaginação como parceira (Damásio 2017, 255). Nesse sentido, as oficinas artísticas da Cdi são consideradas como um processo lúdico de aprendizagem, de assimilação de referências que são partilhadas com o público durante a visita ao Museu Casa das Imagens, assim como da incorporação destas a partir de processos subjetivos (fig. 5).



Fig. 5 – Momentos de oficinas realizadas pela Casa da Imagem, 2018-2022  
Fotografias de Inês Azevedo e de Joana Mateus

- 54 As oficinas artísticas, associadas à visita do museu, são momentos breves que promovem a criação de objetos e/ou imagens de execução simples. Estas oficinas tanto podem dizer respeito à construção de um objeto pertencente à história dos dispositivos de produção e visualização de imagens, como à criação de uma imagem/objeto que apresente perspetivas subjetivas e críticas sobre as temáticas abordadas pelo museu. Aqui, o conceito de subjetividade não diz respeito a apenas um indivíduo, uma vez que as atividades tendem a ser realizadas de forma colaborativa. A subjetividade diz respeito a uma tomada de decisão e à criação de uma forma visível que lhe corresponda, sendo algo que tem o poder de unir os seus participantes. Deste modo, com estas atividades, pretendemos partilhar com os visitantes um “saber-fazer” passível de ser concretizado posteriormente, em autonomia, associado ao seu “saber-pensar”, um sentimento de intervenção sobre o que viram/fizeram. Estas atividades também promovem uma relação de utilidade com a história e com o passado, uma vez que os seus objetos e perspetivas sobre a vida servem como referentes para a construção de outros objetos no presente, que poderão ser utilizados no futuro. São práticas e gestos que contribuem para que o sujeito, ou o coletivo, possua a linguagem ou a palavra comum que determina as visibilidades no seio do discurso patrimonial.



## Considerações finais

- 55 A análise de literatura sobre património e sobre os processos de patrimonialização permitiu fundamentar o posicionamento e trabalho da CdI, e uma reflexão sobre conceitos e tensões que se operam no interior destes processos. Consideramos que há singularidades no modo como a arte e a mediação encaram e trabalham com os bens patrimoniais, implicando maneiras de “fazer”, de “fazer-ser” e de “fazer-ver”.
- 56 Compreendemos a existência de dois diálogos e tensões inerentes aos processos de patrimonialização passíveis de serem explorados e compreendidos de uma forma criativa através das práticas de mediação e arte, no caso da CdI. Um dos diálogos refere-se à capacidade de representação coletiva e generalista do património e da possibilidade de estabelecer práticas implicando a oscilação ente o pessoal e o social, o que é subjetivo e o que se entende como representação cultural, entre a atribuição de um sentido de si e de um sentido comum.
- 57 O outro diálogo diz respeito ao carácter seletivo e permanente da patrimonialização que tende a fixar manifestações culturais que, na sua génese, estão em construção e em movimento, e implicam negociação, dissenso, uso e destruição.
- 58 Consideramos pertinente a realização de uma investigação mais aprofundada sobre o contributo da arte e da mediação, como campos de “saber” e de “fazer”, para os estudos do património. Este reconhecimento pode implicar uma reestruturação do funcionamento tradicional dos museus e outras instituições culturais, que tendem a criar articulações com os departamentos educativos ou de mediação como elemento final dos processos e decisões de programação e curadoria.
- 59 Este artigo evidenciou a necessidade de definir com maior profundidade o que pode significar a articulação entre mediação e arte, que aqui apenas se aponta. Também importa compreender o abandono da terminologia de “serviço educativo” de base artística, na CdI, em favor de práticas de mediação e arte.
- 60 De igual modo, compreende-se como possibilidade de trabalho futuro a articulação entre o conceito de participação em contexto museológico e os conceitos de descanso e cuidado, de fragilidade, de “inacabado em potência”, de “ordem discordante” e de subjetividade partilhada, aqui delineados e abertos a posteriores abordagens e discussões.
- 61 Esta análise operacionalizou alguns encontros teóricos e práticos entre a arte, a mediação e a patrimonialização, deixando em aberto reflexões futuras sobre o entendimento e contextualização da criatividade nos museus em relação com os conceitos de “informe”, “pareidolia”, “lacuna” e “especulação”, e suas práticas associadas.

---

## BIBLIOGRAFIA

- #NarcissusMeetsPandora. 2021. “Young People's Portraits on Social Media.” <https://narcissusmeetspandora.eu/>
- Arendt, Hannah. (1958) 2001. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Azevedo, Inês, e Joana Mateus. 2018. “O Toque, a Prática, a Ruína e a Itinerância: Mediação Museológica e Criação de Poder.” *e-cadernos CES* 30: 152-174.
- Bois, Yve-Alain. 1997. “The Use Value of Formless.” In *Formless. A User's Guide*, Yve-Alain Bois e Rosalind F. Krauss, 13-40. New York: Zone Books.
- Casa da Imagem. 2022. “Exposições.” Consultado setembro 8, 2022. <https://casa.fmleao.pt/>
- Choay, Françoise. 2000. *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70.
- Damáσιο, António. 2017. *A Estranha Ordem das Coisas: A Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*. Lisboa: Temas e Debates.
- Duarte, Alice. 2010. “O Desafio de não Ficarmos pela Preservação do Património Cultural Imaterial.” In *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola: Volume 1 = Actas do I Seminario de Investigación en Museología de los Países de Habla Portuguesa y Española: Volume 1*, coord. Alice Semedo e Elisa Noronha Nascimento, 41-61. Porto: Universidade do Porto.
- Hollier, Denis. 1992. *O Valor de Uso do Impossível*, 279-302. 15/2. ALEA. Rio de Janeiro: ALEA.
- Holtorf, Cornelius. 2006. *Can Less be More? Heritage in the Age of Terrorism*. *Public Archaeology* 5 (2): 101-9.
- Holtorf, Cornelius. 2020. “Conservation and Heritage as Creative Processes of Future- Making.” *International Journal of Cultural Property* 27 (2): 277-290.
- Kavanagh, Gaynor. 2000. *Dream Spaces: Memory and the Museum*. London: Leicester University Press.
- Lopes, João Teixeira. 2007. *Da Democratização à Democracia Cultural: Uma Reflexão sobre Políticas Culturais e Espaço Público*. Porto: Profedições.
- Marí, Antoni. 2005. *El Splendor de la Ruína*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Nora, Pierre. (1984) 1993. “Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares” trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História* 10: 7-28. <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101fa>
- PressHere. 2021. “PressHere: A Living Archive on European Industry.” <https://presshere-industry.eu/>
- Rancière, Jacques. 2010. *Estética e Política: A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne.
- Riegl, Alois. (1903) 2016. *O Culto Moderno dos Monumentos e Outros Ensaio Estéticos*. Lisboa: Edições 70.
- Six, Jean-François, e Véronique Mussaud. 2002. *Médiation*. Paris: Éditions du Seuil
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- Traverso, Enzo. 2020. *O Passado, Modos de Usar: História, Memória e Política*. Lisboa: Tigre de papel.

Warner, Marina. 2008. "The Writing of Stones: Roger Caillois's Imaginary Logic." *Cabinet Magazine* 29. <https://www.cabinetmagazine.org/issues/29/warner.php>

## NOTAS

1. Teófilo Rego foi um fotógrafo ativo entre os anos 40 e 90 do séc. XX.
2. A Casa da Imagem é projeto que vem sendo idealizado e desenvolvido por Inês Azevedo e pela artista educadora Joana Mateus. Nesse sentido, é de notar que se trata de um processo, em primeiro lugar, definido e partilhado entre ambas.
3. [Clarificar que (e porquê, caso seja considerado relevante) enquanto Casa da Imagem é escrito no singular, o Museu Casa das Imagens é no plural]
4. Desde 1895, ano de fundação da Typographia Rocha & Irmão, até 2010, já com o nome de Rocha Artes Gráficas, Lda., a família Rocha operou uma das mais importantes casas de artes gráficas do país. Desde a sua criação até aos anos 90 do séc. XX, quatro gerações da família Rocha viveram nas casas que ocupavam os andares superiores do terreno onde se situava a indústria.
5. Desde o início da CdI que se tem vindo a sedimentar uma relação de colaboração com a família Rocha, preconizada por Ana Rocha e pelos antigos proprietários: António Emílio Rocha e Luís Rocha. Em maio de 2022 foi realizada, na CdI, uma exposição intitulada "Rocha Artes Gráficas: Cartazes Impressos", com curadoria de Ana Rocha.
6. <http://www.ceaa.pt/projeto/fotografia-arquitectura-moderna-e-a-escola-do-port> (consultado agosto 17, 2022).
7. <https://casa.fmleao.pt/portfolio/imagens-latentes/> (consultado setembro 1, 2022).
8. <https://www.instagram.com/guilhotinaprint/> (consultado setembro 4, 2022).
9. <https://casa.fmleao.pt/acasa/a-equipa/> (consultado setembro 4, 2022).
10. <https://casa.fmleao.pt/acasa/a-equipa/> (consultado setembro 5, 2022).
11. Tradução livre da autora do original: «There is, really, no such thing as heritage».
12. Tradução livre da autora do original: «dream space».
13. Tradução livre da autora do original: «What is more, fundamental conflicts between intended preservation and desired use can arise».
14. Tradução livre da autora de «fluid conservation».

## RESUMOS

A Casa da Imagem (Vila Nova de Gaia), inaugurada em 2012, é um espaço dedicado à cultura, à arte e à mediação, compreendendo a preservação de um acervo fotográfico e de uma antiga fábrica de indústria gráfica. Neste artigo refletimos sobre o contexto de atuação da Casa da Imagem e o processo de criação e desenvolvimento do seu museu, o Museu Casa das Imagens. Neste contexto discutimos as abordagens e as ações implementadas ao longo dos últimos anos, identificando os referentes teóricos que fundamentam este processo de patrimonialização. Nesta análise clarificam-se conceitos, mas também se problematizam as tensões entre as práticas artísticas e as práticas de mediação da Casa da Imagem. A metodologia seguida tem por base a observação direta e participante, em que a autora toma parte do processo em estudo, assim como

a revisão bibliográfica. Este artigo, partindo da análise de um caso de estudo, contribui para uma reflexão sobre a articulação entre teoria e prática em contexto museológico.

Casa da Imagem (Vila Nova de Gaia), opened in 2012, is a space dedicated to culture, art and mediation, comprising the preservation of a photographic collection and a former printing industry factory. In this article, we reflect on the context of Casa da Imagem's performance and the process of creation and development of its museum, the *Casa das Imagens*. In this context, we discuss the approaches and actions implemented over the last years, identifying the theoretical references that underlie the patrimonialisation process. This analysis clarifies concepts but also problematizes the tensions between artistic practices and mediation practices at *Casa da Imagem*. The methodology followed is based on direct and participant observation, in which the author takes part in the process under study, as well as on literature review. This article, based on the analysis of a case study, contributes to a reflection on the articulation between theory and practice in a museological context.

## ÍNDICE

**Palavras-chave:** Casa da Imagem, Museu Casa das Imagens, patrimonialização, mediação, coleção fotográfica

**Keywords:** Casa da Imagem, Casa das Imagens Museum, patrimonialisation, mediation, photographic collection

## AUTOR

### INÊS AZEVEDO

Nascida no Porto, em 1980. Artista Educadora, trabalha desde 2000 nas áreas da arte e da educação, tendo colaborado em diversos projetos e instituições culturais nacionais e internacionais. É coordenadora da Casa da Imagem (Fundação Manuel Leão) desde 2010. É doutoranda em Estudos do Património – Museologia na Universidade do Porto (UP). Tem licenciatura em Artes Plásticas-Escultura na Faculdade de Belas Artes da UP, mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas pela Faculdade de Belas Artes da UP e mestrado em Ensino de Artes Visuais pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação e Faculdade de Belas Artes da UP.

Casa da Imagem, Rua Soares dos Reis, n.º 612, 4400-252, Vila Nova de Gaia, Portugal,  
inesazevedo@casa.fmleao.pt, <https://orcid.org/0000-0003-1536-0001>

---

# Notações

---

# Victor Bandeira and the collections of the National Museum of Ethnology: notes from fieldwork

*Victor Bandeira e as coleções do Museu Nacional de Etnologia: notas de trabalho de campo*

Ana Temudo

---

## Introductory notes

- 1 Decolonisation has become a significant topic in contemporary museum and heritage studies. The research project “Representational Politics of Guinean Heritage in Portuguese Museums in the Transition from Colonial to Postcolonial Period: Histories, Transits and Discourses” discusses the meaning and value of the Guinea-Bissau heritage collected during the colonial era which is part of Portuguese museum collections. This short article focuses on a documentary about Victor Bandeira (1931-), as part of the PhD research project. Bandeira is a collector that established an informal relationship with the National Museum of Ethnology (former Overseas Museum of Ethnology), in Lisbon, from the mid-1960s onwards, collecting a representative part of the museum’s non-European collections. He remains a living witness to this museum’s beginning years and can be considered a vital component of the museum’s history. Bandeira, as a collector and traveller, has been the object of enquiry in previous studies (Botas 2013; Coelho 2014; Veiga 2022), however there was missing an approach from an audio-visual perspective or, as the anthropologist Sarah Pink describes, a visual and sensorial ethnographic approach (Pink 2009).
- 2 This short article explores, from fieldwork observations, the relationship between two interdependent biographies: Victor Bandeira and the National Museum of Ethnography, reflecting on the data gathered and the experience of interviewing Bandeira, contributing to review past collecting practices and the museum’s history.

- 3 The idea of making this filmed interview/documentary (*Victor Bandeira: Look Underfoot*<sup>1</sup>) came after meeting Bandeira in the summer of 2021. Sitting on the living room floor of his apartment, on the seafront of Costa da Caparica, I confirmed once again<sup>2</sup> that he is one the most important collectors of the National Museum of Ethnology (MNE), being responsible for the most significant part of its non-European collections.

## Bandeira's early years

- 4 With the dream of becoming an architect, Victor Bandeira took an evening drawing course for a year at the Fine Arts Society (Lisbon) in the early 1950s. Later, between 1955 and 1960, Bandeira becomes an art dealer, starting a business with a bibliophile friend.<sup>3</sup>
- 5 During the 1950s, Bandeira travelled around European capitals, attending auctions where he bought objects that he sold in Portugal. He was knowledgeable about the international market, receiving Christie's catalogues and other auction houses.
- 6 These were times of dictatorship in Portugal. At the end of the 1950s, he decided to close the shop, bought a jeep, and between 1960 and 1961 made his first trip in the company of his then-wife, Françoise Carrel, and a couple of friends, intending to buy objects, mainly African sculpture. They left Lisbon for Côte d'Ivoire. Along the way, Bandeira crossed the Sahara Desert, Mali, Senegal, Portuguese Guinea (today Guinea-Bissau) and French Guinea (today the Republic of Guinea), ending the trip in Côte d'Ivoire.
- 7 In his travelling he transported the objects in containers facilitated by the Portuguese navy and air force. To integrate himself into the communities, he would settled in the villages with the population, managing to purchase the objects after they had been used in a ritual context.
- 8 The films Bandeira recorded and the photographs he took (today on deposit at the museum) prove that he attended ritual ceremonies. Bandeira claimed that he was not interested in the ethnographic and symbolic dimensions of these objects. Instead, he bought them for the value he knew they could achieve on the international art market. His interest relied mainly upon the aesthetic dimension of the sculptures made by these non-Western communities endowed with their plastic and symbolic grammar.
- 9 On his return to Portugal in 1961, Bandeira stored the different African objects that he had brought from this trip in a basement of a family member's building, where he was visited by the sculptor and friend Lagoa Henriques (1923-2009). Through the sculptor's connection to the architect Carlos Ramos (1897-1969), the director of the Porto School of Fine Arts (now Faculty of Fine Arts of the University of Porto), Bandeira was invited to exhibit his collection of *arte negra* (black art) in a gallery that had just opened at this art school.
- 10 The exhibition *Arte Negra: Coleção Victor Bandeira* (Black Art: Victor Bandeira Collection) opened at the Porto School of Fine Arts in October 1962. The poet Eugénio de Andrade (1923-2005), a friend of Bandeira, also attended the opening. The exhibition drew the attention of Jorge Dias (1907-1973), Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990) and Benjamin Pereira (1928-2020). At that time, this team of ethnographers from Porto were conceiving the project for the future Overseas Museum of Ethnology, which would be officially created by decree-law in 1965, and inaugurated eleven years later, in 1976.



## Bandeira and the Overseas Museum of Ethnology

- 11 After presenting his collection – inaugurated a year later in Lisbon with the support of the Portuguese government – Victor Bandeira ended up selling it in 1966 to the *Museu de Etnologia do Ultramar* (Overseas Museum of Ethnology), of which he became a key collector and informal collaborator.
- 12 Meanwhile, between 1964 and 1965, Bandeira travelled to the Amazonia at the request of the museum to collect objects, which happened again between 1970 and 1974, a period he spent in Indonesia.
- 13 From the moment the trips were made at the museum's suggestion to enrich its collections, the institution was responsible for writing letters of support that facilitated Bandeira's request for visas to enter the countries and the transport of objects through customs. From each journey, he essentially collected initiatory or funerary ritual objects, recording many of them in the context of use. Upon arrival, these objects were stored in the museum's storage rooms until they were purchased by the Portuguese State to incorporate the institution's collections formally.

## Reviewing collecting practices

- 14 Nowadays, Bandeira's travels may be seen as very questionable exploits. He reported moments passed between wars that sought the geographical, political and ideological liberation of occupied countries.
- 15 As Bandeira explained, every time he would arrive at a new village, he would start by showing photographs of objects he intended to buy to the village chief, and then sculptors would form queues to show him their objects.
- 16 One day, as he told me, he met a sculptor in a village on the Bissago archipelago (Guinea Bissau) that took him to a *baloba* (a sacred place) to show him a sculpture. The sculptor told Bandeira that he had started to make grotesque sculptures on purpose so that the missionaries would not take them – as a form of colonial resistance – so that the population would continue to have objects for worship.
- 17 In other geographies, Bandeira acquired funerary sculptures at funeral moments in Bali (Indonesia) and others that were erected in front of houses. He sawed Dogon sculptures to fit into the shipping containers, bought a Fang sculpture from a Portuguese who, according to Bandeira, had it suspended in the chicken coop of his house, sawed protective gargoyles from houses in Indonesian villages, where he also bought doors to houses and barns, and unearthed funerary urns on the Marajo Islands in Brazil.
- 18 These and other Bandeira recollections raised many questions that made me want to examine more deeply the relationship between Bandeira and the former Portuguese Overseas Museum of Ethnology. For that reason, I contacted the current director of the museum, Paulo Costa, asking him if he would agree to record an interview/documentary on Bandeira in the institution's storage rooms.

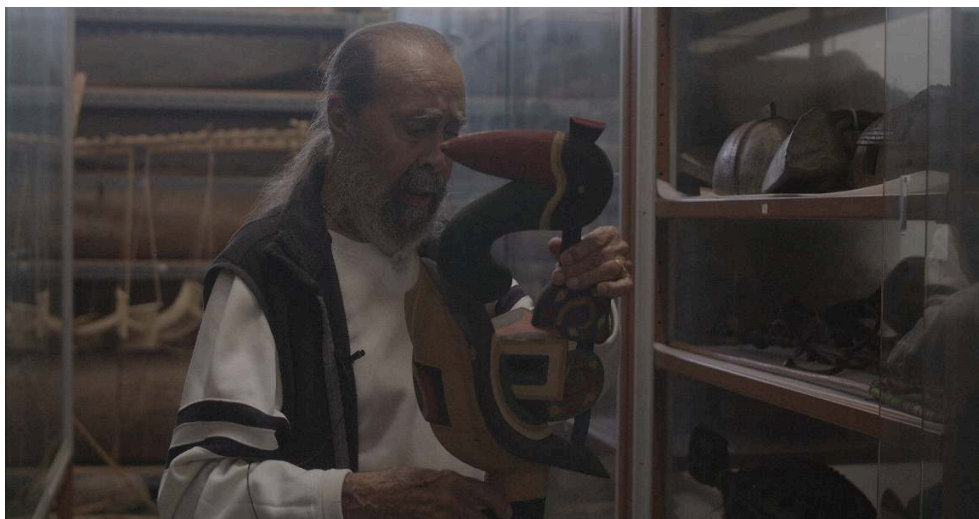


Fig. 1 – Victor Bandeira with Koni (Nalu bird) sculpture at the *Museu Nacional de Etnologia* storage rooms, Lisbon, 2022

© Ana Temudo

## In the museum storage – some observations

- 19 Considering the scarcity of time and resources, the documentary recording was scheduled to take place over two consecutive weeks in which I concentrated all my efforts. Currently, the National Museum of Ethnography (MNE) is the depository of all the objects and materials brought by Bandeira from his travels. As he told me, and I could later verify, it was in this museum that he stored, in addition to all the objects he bought, all the film, image and sound records he had captured.
- 20 Bandeira was not used to make an inventory of objects in the field, so when he arrived at the museum from each journey, he would keep track of the objects' inventory by filling in information he remembered.
- 21 He acquired the objects from the populations with his own funds. According to him, he does not remember having exchanged goods.



Fig. 2 – Victor Bandeira with *Caióguná* mask, pelican figure at the *Museu Nacional de Etnologia* storage rooms, 2022

© Ana Temudo

- 22 The first week at the museum was spent planning the work to be done in the following week. I met with Bandeira and the museum director on April 20, 2022. I went down to the storage rooms in the company of the technician João André, who, having known Bandeira since 1985, patiently opened the display cases and explained how collections were organised. On this first visit to the storage of the collections from Africa, Indonesia and Amazonia, I quickly became aware of Bandeira's predilection for Asian culture, which was, in fact, the longest trip he had made at the request of the museum.
- 23 In the museum storage, Bandeira walked slowly, peering into the display cases and trying to remember the moments of acquisition of objects that he found there again after so many years.
- 24 In the end of our encounter, Bandeira gave me a ride home. It is hard for me to believe that he never let himself be taken by the magical dimension of the rituals and places and objects he had collected. What interested him, as he often said, was the commercial value. As we got into his jeep, Bandeira hurriedly told me: “Don't you ever forget, here in the museum the objects are all dead”, and that confirmed my doubt.
- 25 The next day I returned to the museum. I wanted to see the films recorded by Bandeira in the field, and later edited by Alexandre Raposo, the video technician of the museum. He showed me films captured in the Sahara Desert, dance rituals from Guinea, Mali, recordings of Amazonian Indigenous Peoples and Quimbanda sessions held in Manaus (Brazil). Raposo also told me that the museum was the first public museum in Portugal to be designed from scratch for a set of collections that already existed, belonging to the Ministry of Overseas, whose facilities were located across the street. He also reinforced that, although the museum had opened in 1976, it had remained closed and accessible by appointment, opening to the public definitively only ten years later.
- 26 Regarding Bandeira's past collaboration with the museum, all the MNE staff I encountered, such as Alexandre Raposo and João André, who began working at the museum in 1985, confirmed Bandeira's assiduous presence at MNE. It was noted that Bandeira accompanied research work, exhibition setups and, frequently, ate in the canteen. Manuela Cantinho – current director of the Lisbon Geographical Society

(*Sociedade de Geografia de Lisboa*) – recounts the first memory she has of the group of founders of the museum:

We used to go to a kind of restaurant, a little bit between a restaurant and a tavern. And I thought it was funny that everyone said: “Let’s go to the Ritz”. So, the image I have is of Jorge Dias’ group at a table with Victor Bandeira and [Fernando] Galhano, and for us that was a prestige. It was the founders’ group. And I consider that Victor Bandeira, given the alliance he will have and the friendship he will establish with that group, is one of the founders for me. Although not in an institutional way, but because those collections will always be made in a certain perspective, which is to enrich that museum.<sup>4</sup>

- 27 In the early days of the museum, in 1986, Ernesto Veiga de Oliveira, one of the museum founders, defined the collector: «Bandeira, thinker, art lover and antiquarian, deeply interested in the variety of natural and human horizons and in particular by the culture, arts and ways of living of the “primitive” peoples» (Oliveira 1986, 40).
- 28 During this period spent at MNE, I also met Iria Simões, who is responsible for the museum’s photographic collections. Together we selected sets of photographic images captured by Bandeira so that his memories could be revived by looking at them again. With Iria, we talked about travel and the importance of keeping alive the adventurous spirit still so present in Bandeira at 91 years of age.
- 29 Finally, on the 26th of April, I returned to Lisbon with a team of two to film at the museum. We started the morning recording with a biographical interview in the African storage room, trying to understand how Bandeira’s relationship with non-Western cultures and with the world of art and culture began.
- 30 Bandeira told me about his childhood, his first trips, his search for adventure, the importance of detachment, his relationship with home, with “being at home”. From there, we went on to the objects’ biography, to the places where Bandeira went, and then – almost as a reflex – to the museum biography. «Bandeira is the museum» (emphasis added), told me later both Manuela Cantinho and Celeste Rogado Quintino<sup>5</sup> during two different interviews I conducted separately.<sup>6</sup>
- 31 In the afternoon, we walked through the aisles of showcases that are full of objects that Bandeira recognises as his. Everyone refers to these objects gathered by Bandeira as “Bandeira’s collections” or “Bandeira’s objects”.
- 32 Walking around the storage rooms with Bandeira, while listening to his stories, allows me to enter his world, which has a very different temporality. As he poetically told me, «You cannot rush things; you need a lot of time to pay attention to the little things, like when you stare at your own feet to notice, on the very grass you are stepping on, tiny bugs that would normally escape your attention».
- 33 Walking with Bandeira in the storage rooms could not, however, make me forget the problematic dimension that can be found today in the way some of these objects were collected, acquired and brought to Portugal during the colonial period. Although Bandeira openly stated that he was not interested in the symbolic and spiritual meanings of the objects he acquired, the truth is that the objects he acquired have always been the most valued on the international market of African art. Besides, he underlined that he was not interested in everyday objects (such as gourds or cloths), knowing that these were not recognised by international historiography. As he said, in his travels he would be also interested in acquiring sculptures that he felt emotionally

connected to, figures that gazed at him, as he confessed, always and choosing as his favourite those who did so with greater tenderness.

- 34 In the museum storage, Bandeira bent down, bent over, and peered curiously into the glass boxes. When he saw the headdress of *Nimba* (Nalu's female figure celebrating fertility), that he had bought in the Cacine region in 1961, displayed on a plinth at the end of the corridor, he hastened to affirm in the form of correction: «It's too high! The plinth has to be lower. They're supposed to dance it and lurk around here».
- 35 It was with his collaboration in the selection and display of objects that the first exhibition of African objects, *Modernismo e Arte Negro-Africana*, was held at the museum, without using glass boxes in 1976, shortly after the museum's opening.



Fig. 3 – Victor Bandeira with *Nimba* mask at the *Museu Nacional de Etnologia* storage rooms, 2022  
© Ana Temudo

- 36 The day's work quickly came to an end. At five in the afternoon, we had to say goodbye so Bandeira could get home. We, on the other hand, stayed at the museum recording places of passage, transport boxes and other details, always accompanied by João André who, with a key ring in hand, closed all the glass boxes previously opened – and with them, the stories – that we had opened again.
- 37 The second day started early. We arrived at the museum before it opened to the public. As we tried to turn on the camera, the equipment didn't react. Soon João André came to tell us in a joking tone that this was a “thing of the spirits”. He revealed to us that we were some of the few people who, in a carefree way, approached the storage rooms. The former employees of the museum, researchers whom themselves had collected many of the objects that we found there, aware of the spiritual charge of the objects and their use in the context where they were collected, kept away. As they told us, they were even afraid to approach these objects belonging, for example, to cults of devotion to ancestors.
- 38 We spent the morning trying to solve the problem, finding a solution by borrowing other equipment. So, right after lunch and a conversation with Bandeira about the importance of meditation, we finally followed the filming plan. First, we recorded in the Indonesian storage room, and after that, in the Amazonia storage room.



- 39 During this period of filming, the same ritual was repeated: opening glass boxes, talking about the objects, hugging objects close to the chest, choosing the best object in the middle of a set.
- 40 The importance of shadow theatre in Indonesia was also discussed, and the way in which it is integrated into the daily life of the population as a way of solving problems. *Krisses* (protective daggers) were shown between doors, facade adornments and funerary urns.
- 41 In the Amazonian storage room, Bandeira mentioned the importance of plumeria for the Indigenous People: «The rarest feathers are taken from the chests of birds», he said.
- 42 We also saw the urns that Bandeira had excavated in the dry season and which he had collected by boat in the rainy season. Bandeira talked about everything with the calm that seems to characterise him, without questioning the nature of these acts. He told us he found the urns digging in a deserted field, having paid two helpers to remove them from the ground.
- 43 From the Amazonian storage rooms, we moved on to the photographs archive. The images shown on the computer awakened Bandeira's memory. He drew attention to details; we could find objects seen shortly before in the storage rooms, recorded in thin photographs in their original context. We witnessed the gargoyles on the facades of the houses to be sawed by hired helpers and collected on the ground in the villages, the urns to be dug up, and the objects to be wrapped in vegetable fiber on the balconies of the circumscription chiefs, the coffins to be cremated and the *Nimba* to be danced with. As we experienced in this case, through the images we could find substantial information. In that way, images can be considered as documents that represent the past, and can help to reconstruct that past reality.



Fig. 4 – Field photographs made by Victor Bandeira, depicting the Ethnic group Nalu, *Banda* mask, 1961

Photographic Archive of the National Museum of Ethnology



Fig. 5 – Field photographs made by Victor Bandeira, depicting the Ethnic group Nalu, *Nimba* mask, 1961

Photographic Archive of the National Museum of Ethnology

- 44 The day ends, and Bandeira returns to Costa da Caparica in his 25-year-old jeep, with many stickers from the Boom Festival.
- 45 On the last day of filming, and in the absence of our protagonist, to whom another day of filming would be very tiring, we took the opportunity to meet Alexandre Raposo to review the films recorded by Bandeira on his travels. We turned off the lights and the sound to maximum, and managed to enter other universes far from stacticity, from the death to which the objects were doomed on their “last trip” to this museum.
- 46 Alexandre Raposo gave his testimony and agreed to be filmed. From there, we went to the museum library and filmed a set of exhibition posters showing objects collected by Bandeira in Africa, Indonesia and Brazil.

## The museum, many things

- 47 Finally, we visited the permanent exhibition (inaugurated on January 31, 2013), *O Museu, Muitas Coisas* (*The Museum, Many Things*), comprised by eight sections: the Wayang Kulit Theatre of Bali; the sculptures from Franklim Vilas Boas; the dolls from Southwest Angola; the collection of Portuguese instruments; objects from the Portuguese village of Rio de Onor (Bragança); a collection of pot lids from Cabinda (Angola). At the end, the exhibition space is largely occupied by the masks and puppets from Mali donated in 2004 by the collector Francisco Capelo<sup>7</sup> (1954-) who, on his 50th birthday, donated 50 objects to MNE.<sup>8</sup>



- 48 In the exhibition room, the objects gain a dramaturgy of their own, reminding me of what Bandeira had told me: that what make him appreciate African sculptures is their aesthetic component. The ethnographic dimension is softened, favouring the appreciation of shapes and colours. In the darkened exhibition hall, like others in Europe, the ethnographic object acquires the dimension of a work of art.
- 49 As we were about to leave, I overheard a security guard discussing issues of value in Guinea-Bissau: «A sign of wealth in Guinea-Bissau is having many children!» – he was saying. The coincidence of ending the day overhearing that conversation prompted me to approach him and ask if I could interview him for the documentary we were making. He nodded, so I immediately asked him how he felt as a security guard for his country's heritage in a museum in the capital of the country that had colonised it. Far from what I expected, he spoke to me of a deep sense of pride he had when he found his culture represented in this museum and other museums in Europe. It was surprising for me to hear a Guinean vindicating the work of collecting by Bandeira that so many others would find problematic. The history and place of ethnographic museums are far from linear, and the presence of plural voices is one way to signify it.

## Final notes

- 50 This documentary *Victor Bandeira: Look Underfoot* has tried to capture, in the form of an interview, the emotional dimension of the relationship that I think exists – although Victor Bandeira does not admit it – between the collector and the objects he acquired all over the world, throughout his life.
- 51 At the same time, the title *Look Underfoot* reflects the importance Bandeira attributes to non-European systems of belief in order to draw attention to the beauty that cannot be contained in the materiality of things.
- 52 This project has also been important to reflect on the importance of collecting, and the contribution of first-person testimony of the collectors' life histories in order to review the issues related to colonial heritage discussed in European museums nowadays.

### Acknowledgements

- 53 I would like to thank Victor Bandeira for his trust and kindness, the National Museum of Ethnology for allowing me access to the collections, and finally, to Professor Ramon Sarró, and to the editors of MIDAS for their critical comments and insights.

---

## BIBLIOGRAFIA

- “Arte Negra. Coleção Victor Bandeira.” (1962) 1963. Lisboa: Secretariado Nacional de Informação.
- Azevedo, Fernando de. 1976. *Modernismo e Arte Negro-Africana: Catálogo Geral da Exposição*. Lisboa: Museu de Etnologia.

Botas, Ana Isabel Bernardo. 2013. “As Máscaras Bigajó do Museu Nacional de Etnologia. Questões em torno da Informatização do Inventário de Coleções.” Trabalho de projeto no âmbito do mestrado em Museologia, Universidade Nova de Lisboa.

Coelho, Alexandra Lucas. 2014. “Vítor Bandeira: Tantas Vidas numa Vida.” *Público*, December 6. <https://www.publico.pt/2014/12/06/culturaipilon/noticia/tantas-vidas-numa-vida-1678520>

MEU. 1972. *Povos e Culturas* [Exhibition Catalogue]. MEU (Museu de Etnologia do Ultramar). Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, Museu de Etnologia do Ultramar.

Oliveira, Ernesto Veiga, e Jorge Freitas Branco. 1986. *Índios da Amazônia*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical / Museu de Etnologia.

Oliveira, Ernesto Veiga, Marie-Louise Bastin, Benjamim Pereira, e Carlos Ladeira. 1985. *Escultura Africana em Portugal*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical / Museu de Etnologia.

Pink, Sarah. 2009. “Situating Sensory Ethnography: From Academia to Intervention.” In *Doing Sensory Ethnography* 7-23. London: SAGE Publications.

Veiga, Leonor [Convener]. 2022. “Southeast Asia in the exhibition: Portuguese ethnographic museums and shows.” Pannel presented at *A History of Presence: Decolonizing Southeast Asia*, EuroSEAS. Universidade de Lisboa. <https://euroseas2022.org/panels/a-history-of-presence-decolonizing-discourse-around-early-modern-southeast-asia>

## NOTAS

1. This interview/documentary, *Victor Bandeira: Look Underfoot* (provisional title), was filmed in the spring of 2022 and is currently being edited (December 2022).
2. Bandeira is mentioned in many of the museum catalogues that refer to African collections, such as *Povos e Culturas* (*Peoples and Cultures*), in 1972, *Modernismo e Arte Negro-Africana* (*Modernism and Black African Art*), in 1976, and *Escultura Africana em Portugal* (*African Sculpture in Portugal*), in 1985.
3. Victor Bandeira confirmed, through a phone call made (January 9, 2023) that he is no longer able to set precise dates for this period.
4. Interview with Manuela Cantinho (former employee of the National Museum of Ethnology), Sociedade de Geografia de Lisboa, Lisboa, 21-06-22.
5. Interview with Celeste Rogado Quintino, online interview, July 5, 2022.
6. The anthropologists Celeste Rogado Quintino and Manuela Cantinho are both former employees of the National Museum of Ethnology.
7. Francisco Capelo is an economist and art collector. He made donations of non-European collections to the National Museum of Ethnology and the Puppet Museum (Museu da Marioneta) in Lisbon.
8. Interview with Joaquim Pais de Brito, Museu Nacional de Etnologia, Lisbon, December 1, 2022. Joaquim Pais de Brito was director of MNE between 1993 and 2015, being responsible for curating the exhibition *Museu Muitas Coisas*.

---

## RESUMOS

A descolonização tornou-se um tema relevante para a museologia e para os estudos do património. No projeto de investigação “Políticas de Representação do Património Guineense nos Museus Portugueses na Transição do Período Colonial para o Pós-colonial: Histórias, Trânsitos e Discursos” discute-se o significado e o valor do património da Guiné-Bissau recolhido durante a época colonial e que se encontra nas coleções dos museus portugueses. Este breve artigo reflete sobre o documentário realizado sobre Victor Bandeira (1931-), enquanto parte da investigação realizada no âmbito do projeto de doutoramento. Bandeira é um colecionador lisboeta que estabeleceu uma relação informal com o Museu Nacional de Etnologia (antigo Museu de Etnologia do Ultramar) a partir de meados da década de 1960, coletando uma parte muito representativa do acervo não-europeu desta instituição. Bandeira é também a única testemunha dos primórdios deste museu, podendo ser considerado uma peça fundamental da história deste museu. Apesar de estudos anteriores sobre a figura de Bandeira, enquanto colecionador e viajante, estava ausente uma perspetiva audiovisual ou, como descreve a antropóloga Sarah Pink – uma abordagem etnográfica visual e sensorial, que procurámos aplicar neste documentário. Este texto procura, assim, evidenciar algumas observações sobre a relação entre duas histórias de vida interdependentes: a de Victor Bandeira e a do Museu Nacional de Etnologia, contribuindo para melhor compreender as práticas que estão na base da formação de coleções e como se estas se interligam com a história deste museu.

Decolonisation has become a significant topic in contemporary museum and heritage studies. The research project “Representational Politics of Guinean Heritage in Portuguese Museums in the Transition from Colonial to Postcolonial Period: Histories, Transits and Discourses” discusses the meaning and value of the Guinea-Bissau heritage collected during the colonial era that is part of Portuguese museum collections. This essay focus on a documentary about Victor Bandeira (1931-), as part of the PhD research project. Bandeira is a collector that established an informal relationship with the National Museum of Ethnology (former Overseas Museum of Ethnology), in Lisbon, from the mid-1960s onwards, collecting a representative part of the museum’s non-European collections. He remains a living witness to this museum’s beginning years and can be considered a vital component of the museum’s history. Bandeira has been an object of enquiry in previous studies. However, there was missing an audio-visual perspective or, as the anthropologist Sarah Pink describes – a visual and sensorial ethnographic approach. This short article explores, from fieldwork observations, the relationship between two interdependent biographies: Victor Bandeira and the National Museum of Ethnography, reflecting on the data gathered and the experience of interviewing Bandeira, contributing to review past collecting practices and the museum’s history.

## ÍNDICE

**Keywords:** postcolonialism, National Museum of Ethnology (Portugal), Victor Bandeira, provenance research, collecting

**Palavras-chave:** pós-colonialismo, Museu Nacional de Etnologia, Victor Bandeira, pesquisa de procedência de objetos, colecionismo

## AUTOR

### **ANA TEMUDO**

She is a PhD candidate in Heritage Studies, at the Catholic University of Portugal, School of Arts, Research Centre for Science and Technology of the Arts (CITAR) with a thesis about “Representational Politics of Guinean Heritage in Portuguese Museums in the Transition from Colonial to Postcolonial Period: Histories, Transits and Discourses”. Temudo has a degree in Fine Arts, a post-graduation in Artistic Studies (Faculty of Fine Arts, University of Porto) and a Master in Museology (Faculty of Arts and Humanities, University of Porto). She has collaborated in museum research-based projects that promote interdisciplinarity among the humanities, arts and social sciences. She is funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology with an individual scholarship.

Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), Rua de Diogo Botelho, 1327, 4169-005 Porto, Portugal, anatglima@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2463-3975>

# Visita virtual interativa ao Museu do Centro Hospitalar do Porto: uma proposta de mediação digital

*The interactive virtual visit to the Centro Hospitalar do Porto Museum: a proposal of digital mediation*

Sónia Faria

---

## O Museu do Centro Hospitalar do Porto<sup>1</sup>

- <sup>1</sup> Inaugurado a 1 de outubro de 2013, o Museu do Centro Hospitalar do Porto (MCHP) é um museu de história das ciências da saúde e de memória institucional. Tem como missão «celebrar e promover a memória e as raízes institucionais, bem como preservar e valorizar o seu património cultural, material e imaterial». <sup>2</sup> Assumindo-se como um espaço de aprendizagem, o MCHP visa contribuir para o conhecimento e a literacia em torno dos temas da saúde, promovendo uma cidadania ativa junto da comunidade profissional e académica, assim como do público em geral.
- <sup>2</sup> A génese do projeto de museu remonta a janeiro 2007, quando foi desenvolvido um levantamento exaustivo do património cultural e científico existente no Hospital de Santo António. Em setembro de 2007 o seu acervo foi aumentado pelas coleções provenientes de outras unidades médicas: Hospital Maria Pia e Maternidade Júlio Dinis; em março de 2011 pelo espólio do Hospital Joaquim Urbano; e em maio de 2013 acresceram os bens culturais do Centro de Genética Médica Doutor Jacinto Magalhães.
- <sup>3</sup> Abrangendo cerca de 8 000 objetos, o acervo é constituído em grande parte por instrumentos de carácter médico-cirúrgico, laboratorial, de imagem, de farmácia, incluindo diversos utensílios de apoio hospitalar. Contempla ainda coleções de pintura, mobiliário, escultura, fotografia e medalhística. Um acervo tão diversificado permite refletir sobre períodos importantes da história da medicina, da memória e da identidade da Instituição, testemunhando técnicas médicas e a sua utilização ao longo do tempo. Estas coleções permitem ainda dar a conhecer o progresso das ciências da

saúde, em termos científicos e tecnológicos, assim como de outras ciências correlacionadas (como a Química, a Física, a Botânica, a Fisiologia, a Biologia, a Bioquímica, entre outras) que permitiram essa evolução (Correia 2000).

- 4 A exposição permanente do MCHP foi instalada no local da primitiva Farmácia do Hospital de Santo António, tendo sido reconstituídos e musealizados os ambientes originais da Botica oitocentista do Hospital e da Farmácia de Oficina do Hospital Joaquim Urbano, antiga unidade de doenças infecciosas. Este espaço congrega, assim, a imponência da fachada neoclássica com a *memorabilia* associada pelos portugueses à sua função original, evocando a memória das práticas e técnicas de âmbito farmacêutico das ciências de saúde nos séculos XIX e XX (Faria e Queiroz 2016).
- 5 Um das singularidades do MCHP prende-se com o facto de muitas das áreas expositivas se situarem em ambiente hospitalar no Edifício Dr. Luís de Carvalho, através de vitrinas dedicadas ao exercício da medicina, com carácter semipermanente. Contudo, no contexto de controlo devido à COVID-19 a entrada no interior do edifício foi condicionada, pelo que os visitantes se depararam, durante mais de dois anos, com a impossibilidade de acesso a grande parte das coleções do museu.

## Um projeto de mediação digital: “ Hospital de Santo António 360°: Conhecer os 250 anos de História e Património”

- 6 A necessidade de disponibilizar mais informação acerca das coleções da exposição permanente e assegurar uma maior acessibilidade às coleções localizadas nas áreas hospitalares levou à criação de um novo projeto de mediação digital – o “Hospital de Santo António 360°: Conhecer os 250 anos de História e Património”<sup>3</sup>. O projeto contou com o financiamento do Programa de Apoio a Museus da Rede Portuguesa de Museus (ProMuseus) na categoria de “transformação digital”.<sup>4</sup>
- 7 O projeto “Hospital de Santo António 360°: Conhecer os 250 anos de História e Património” foi desenvolvido durante o ano de 2020 e adotou o formato de uma visita virtual interativa a 360°, acessível a partir do website do MCHP, desde março de 2021.<sup>5</sup>
- 8 Pretendeu-se com esta visita virtual enriquecer a experiência no acesso às coleções e aos espaços museológicos, assim como expandir esse acesso a um maior número de visitantes ou utilizadores, através de uma plataforma que garantisse dinamismo e que fosse adaptável à evolução dos projetos institucionais. Atendendo aos objetivos identificados e após uma consulta de mercado, a escolha recaiu sobre o formato de visita virtual com recurso à plataforma digital Omnia.<sup>6</sup>
- 9 De forma a que este projeto pudesse alcançar um maior número de visitantes, nomeadamente de outras geografias, deu-se primazia à diversidade linguística, com criação de conteúdos em quatro idiomas: português, espanhol, francês e inglês.
- 10 A visita virtual foi concebida de forma a proporcionar várias vistas a 360°, imagens em alta resolução (12 k), conteúdos multimédia, representações tridimensionais (fig. 1), vídeos ilustrativos e cerca de 70 objetos em destaque (fig. 2). Por outro lado, foi pensada desde logo com uma vertente interativa, proporcionando ao utilizador formas de interação ao longo da visita virtual (ex. quizzes, livros interativos).



Fig. 1 – Exemplo de objetos 3D, em cima vê-se um microscópio ótico monocular e em baixo o busto de Esculápio (<https://hospitalsantoantonio360.pt/poi/63c9682a8dbde>)

© Museu do Centro Hospitalar do Porto

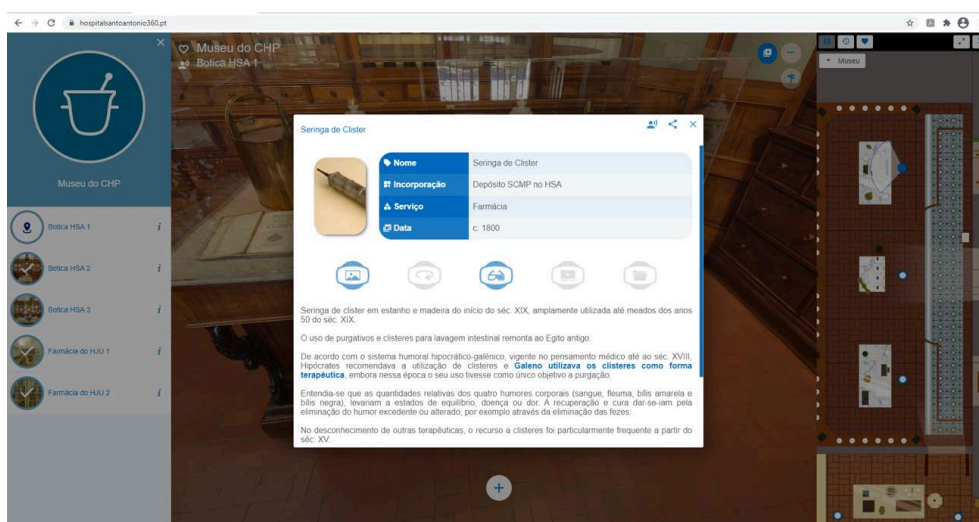


Fig. 2 – Ponto de interesse interativo: seringa de clister, na Botica do Hospital de Santo António (<https://hospitalsantoantonio360.pt/poi/6222239906067>)

© Museu do Centro Hospitalar do Porto

- 11 É de realçar que todos os conteúdos visuais, designadamente as captações de imagens a 360° e 3D, vídeos 360°, objetos 3D, assim como o som 360° e os conteúdos de narração, são compatíveis com vários dispositivos: computador, tablet, smartphone, smart TV e óculos de realidade virtual. Essa flexibilidade permite ao visitante ou utilizador aceder aos espaços museológicos e explorar as coleções do MCHP, a partir de qualquer parte do mundo e de qualquer dispositivo.



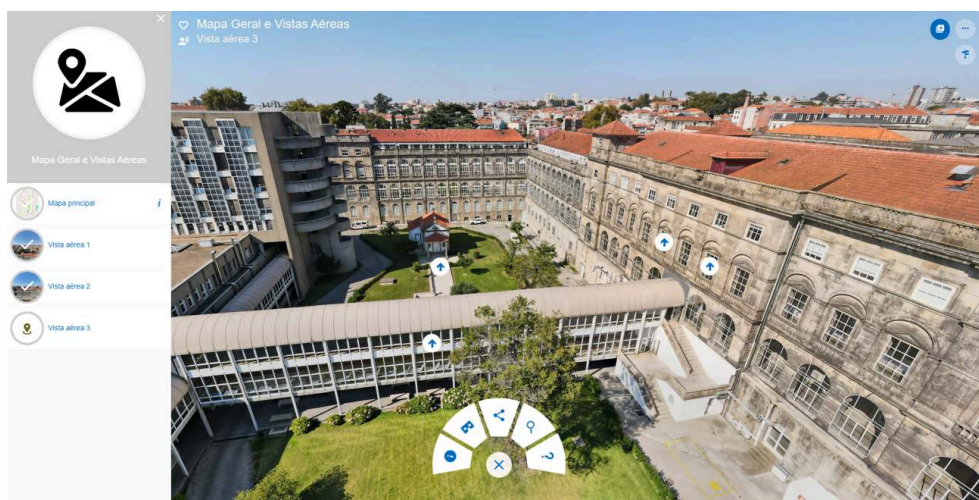


Fig. 3 – Vista aérea 360° do Museu do Centro Hospitalar do Porto

© Museu do Centro Hospitalar do Porto

- 12 Um dos objetivos da visita virtual consistiu em valorizar conteúdos relativos ao edifício do MCHP, classificado como Monumento Nacional (desde 1910) pelo seu valor histórico e patrimonial. Projetado no séc. XVIII pelo arquiteto inglês John Carr, é considerado um dos exemplos da arquitetura neopalladiana realizada fora de Inglaterra e o primeiro edifício neoclássico da cidade do Porto. Nesse sentido, privilegiaram-se não só as imagens aéreas e panorâmicas do edifício neoclássico (fig. 3), assim como a criação de 15 mapas personalizados interativos. Estes mapas de localização permitiram projetar os diversos espaços físicos na virtualidade, propiciando ao visitante uma dinâmica movimentação dentro das interfaces e o rápido acesso a conteúdos adicionais.
- 13 Além disso, a visita virtual incorpora a captação de imagens 360° de áreas emblemáticas no interior do edifício do MCHP, nomeadamente o Salão Nobre, as Galerias de Benfeitores, o Jardim (antigo horto farmacêutico), os átrios com lápides evocativas e comemorativas, a Capela do Sr. dos Aflitos, entre outros pontos arquitetónicos. Globalmente, os conteúdos produzidos visam potenciar a construção de um imaginário em torno deste lugar de memória da cidade do Porto e da medicina nacional portuguesa.
- 14 A plataforma que está na base na visita virtual é versátil e tem um perfil modular, reunindo um conjunto variado de funcionalidades inovadoras, entre as quais se destaca o sistema de partilha inteligente. Este sistema de partilha inteligente permite ao utilizador partilhar nas redes sociais, ou por e-mail ou Código QR, qualquer ponto de interesse acedido, ou partilhar diretamente um objeto, e não apenas o link da página consultada.
- 15 Outra funcionalidade da visita virtual consiste na possibilidade de navegabilidade aumentada com sistema de pesquisa integrado. Ou seja, esta ferramenta permite a pesquisa de todos os conteúdos da visita virtual, desde locais, objetos e respetivas fichas técnicas.
- 16 A visita virtual proporciona, ainda, a criação de marcadores de favoritos e registo do histórico, o que significa que o utilizador visualiza a qualquer momento o progresso da visita, tendo acesso aos lugares visitados ou pontos de interesse já consultados.

- 17 A plataforma caracteriza-se por ser um sistema responsivo, em que as interfaces e as funcionalidades adaptam-se a qualquer dispositivo usado pelo utilizador, não sendo necessária a instalação de *app* ou *plug-in*.
- 18 Uma outra característica da visita virtual consiste na sonorização 360° e a introdução de efeitos animados com o objetivo de maior imersão, ou seja, tornar a visita mais sensorial. Os vários efeitos de animação enriquecem as vistas 360°, procurando aumentar o realismo de cada cena. De entre as possibilidades técnicas distinguem-se quatro esferas sonoras: fundo musical; efeitos sonoros 360°, como por exemplo o relógio oitocentista da botica com as badaladas em tempo real; som ambiente 360°, que consoante o local poderá incluir desde o ruído de viaturas, o grasnar das gaviotas, o barulho de pessoas, entre outros; e a locução.
- 19 Esta plataforma foi ainda complementada com recursos de acessibilidade, ao abrigo do Programa “Garantir Cultura | ProMuseus 2021”. Estes recursos permitem o acesso a pessoas com deficiência, visando a diversidade de públicos e promover a inclusão, seguindo as orientações internacionais de acessibilidade na internet<sup>7</sup>. Entre esses recursos, destaca-se a possibilidade de audiodescrição – através da síntese vocal para áudio concretizada nos quatro idiomas (português, espanhol, francês e inglês), permitindo que pessoas com deficiência visual, cegas ou com baixa visão, usufruam de forma autónoma (Henriques 2015) do acesso a todos os conteúdos<sup>8</sup>.
- 20 Com a criação desta visita virtual foi possível disponibilizar informação mais detalhada sobre um conjunto de objetos e temas selecionados. Neste âmbito refira-se a criação de painéis expositivos e folhas de sala com interações 3D (fig. 4), que, por sua vez, através de um clique permitem o acesso, por exemplo, a documentários relativos à memória institucional do museu, assim como a fotografias e a documentação histórica associada ao tema apresentado no respetivo painel interativo.



Fig. 4 – Exemplo de painel interativo 3D (<https://hospitalsantoantonio360.pt/poi/62d7fed5c4d32>)

© Museu do Centro Hospitalar do Porto

- 21 Em termos de interatividade, um outro exemplo refere-se à criação de livros interativos 3D (fig. 5). Estes livros interativos 3D contemplam na íntegra a digitalização de todas as obras de referência da farmacêutica e botânica em exposição na Botica Oitocentista do Hospital de Santo António, permitindo ao utilizador explorar cada livro ao seu ritmo.

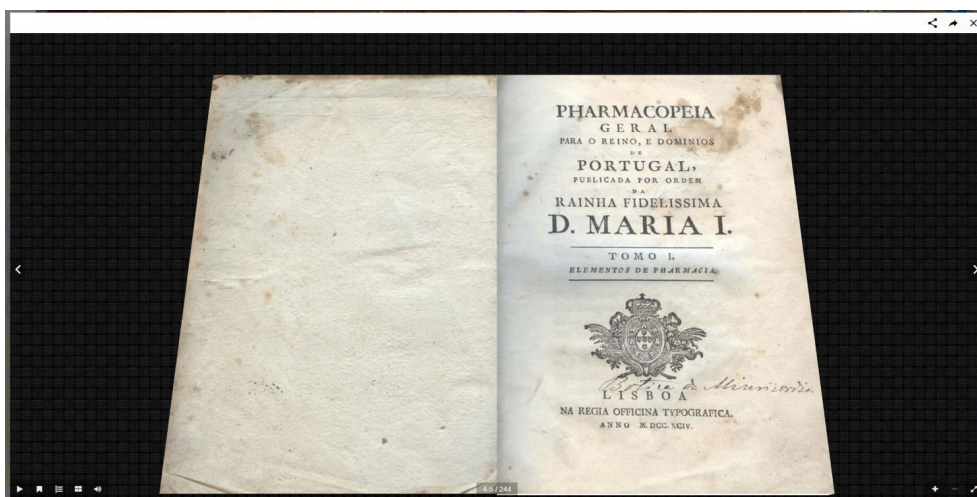


Fig. 5 – Exemplo de livro interativo 3D (<https://hospitalsantoantonio360.pt/poi/61f80aba1357c>)  
© Museu do Centro Hospitalar do Porto

- 22 Entre os recursos educativos e lúdicos disponibilizados pela visita virtual, merece destaque a criação de vídeos didáticos constituídos por *quizzes* que permitem ao utilizador interagir (fig. 6). Destinados a um público infantil (dos 8 aos 12 anos), estes testes visam promover a aprendizagem e consolidar conhecimentos à medida que se exploram as várias temáticas ligadas à saúde, de um modo desafiante e divertido.

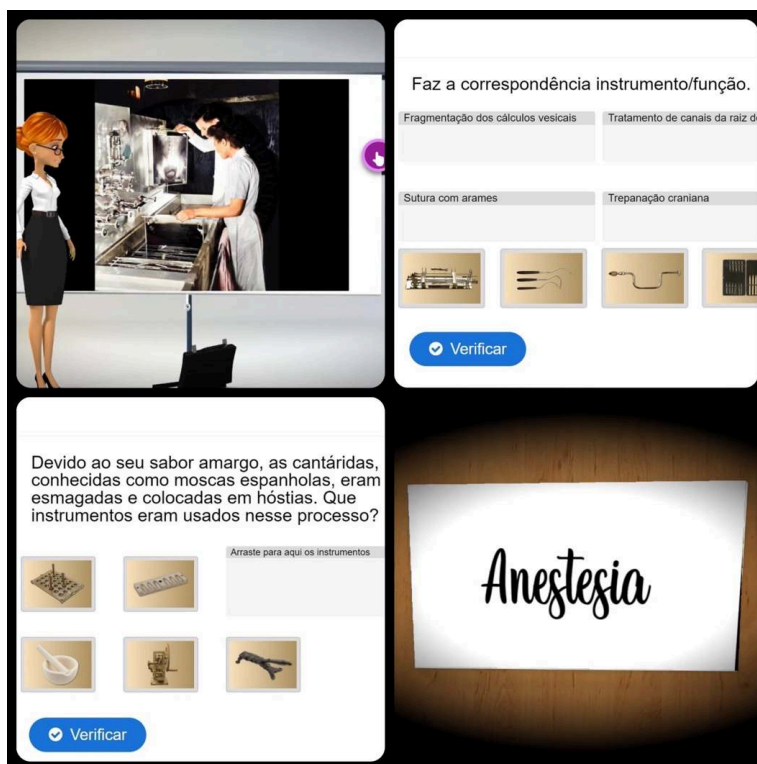


Fig. 6 – Exemplo de um *quiz* interativo (<https://hospitalsantoantonio360.pt/link/6319f91711cd7>)  
© Museu do Centro Hospitalar do Porto



## Considerações finais

- 23 O MCHP não ignora as transformações sociais, económicas, políticas e culturais da sociedade, assim como as expectativas crescentes dos públicos (presenciais e virtuais). A ocorrência da pandemia covid-19 e a subsequente crise veio tornar mais evidente o potencial das tecnologias digitais na aproximação do museu aos públicos. Esse é também o contexto que desencadeia a criação, em 2020, da proposta de mediação digital: “Hospital de Santo António 360º: Conhecer os 250 anos de História e Património”.
- 24 A visita virtual “Hospital de Santo António 360º: Conhecer os 250 anos de História e Património” foi concebida para ser uma experiência inovadora, interativa e sensorial. Constatamos que este projeto trouxe vários contributos positivos ao MCHP. Um dos contributos consistiu no cumprimento da missão do museu ao fortalecer, por via desta visita virtual, a sua identidade institucional e uma visão assente na abertura e na interação com as comunidades e com os públicos.
- 25 Este projeto de mediação digital tem permitido ao MCHP alcançar um papel diferenciador na reflexão e sobretudo na partilha de conhecimento sobre a cultura material associada às ciências da saúde, consolidando, por outro lado, um percurso de destaque no âmbito da educação para a saúde. Nesse sentido, este projeto ampliou a oferta cultural disponível e reforçou a estratégia de comunicação, interna e externa, do museu. Além disso, consolidou o programa educativo, desenvolvendo novas ferramentas didáticas, através da mediação digital.
- 26 Este projeto permitiu também ao MCHP implementar novos recursos de acessibilidade, ampliando o acesso a pessoas com deficiência, reforçando uma estratégia comprometida com a igualdade no acesso, com a inclusão social e com a democratização da oferta cultural no espaço digital.
- 27 Globalmente, este projeto tem cumprido as expectativas previstas, observando-se um número significativo de utilizadores. Do ponto de vista quantitativo, entre março de 2021 e dezembro de 2022 identificam-se cerca de 125 000 utilizadores e 345 000 visualizações. Do ponto de vista da proveniência desses utilizadores, no último ano, destaca-se a França (29,3%), os EUA (18,9%), Singapura (18,6%), Portugal (12,6%) e Holanda (7,7%), o que é revelador de alguma diversidade e é sintomático do investimento realizado na tradução dos conteúdos para outras línguas, para além da língua portuguesa. Para além destes resultados, não se ignora a necessidade de se realizarem outras análises, com um perfil mais qualitativo, de modo a aferir a eficácia do projeto e avaliar a experiência dos utilizadores.
- 28 O projeto da visita virtual surge também no contexto de uma aposta na transformação digital do MCHP. Neste contexto, é de sublinhar o investimento que tem sido feito nos últimos anos na capacitação da equipa do MCHP<sup>9</sup>, nomeadamente no desenvolvimento de competências digitais, ao nível da edição de imagens, da produção de vídeos e da transmissão *streaming*. Além disso, destacam-se esforços no sentido de uma maior capacitação na área de acessibilidade, o que se revela essencial na criação e implementação de novos recursos, seja em contexto físico ou digital.
- 29 Para além da capacitação dos profissionais, este projeto implicou o investimento em equipamento digital de alta qualidade, a atualização de *software* e uma revisão das

soluções de rede de que o museu dispunha, de modo a poder suportar as ferramentas digitais usadas neste projeto. Outros desafios tiveram a ver com a componente técnica e de edição, nomeadamente a resolução de problemas de contraste e de iluminação nas capturas de 360º e nas limitações no tamanho dos ficheiros relativos aos objetos de museu fotografados em 3D.

- 30 Para o MCHP a preservação e a divulgação do património ligado às ciências da saúde é fundamental, sendo que este projeto de mediação digital constitui um marco referencial neste percurso. Perspetiva-se, neste sentido, uma aposta continuada no desenvolvimento de novos ciclos ou propostas de mediação digital e na consolidação de competências, assim como o compromisso do MCHP na criação de experiências significativas, em formato presencial e digital.

---

## BIBLIOGRAFIA

“Hospital de Santo António 360º: Conhecer os 250 anos de História e Património.” 2021. Museu do Centro Hospitalar do Porto. <https://hospitalsantoantonio360.pt>

Correia, J. Castro. 2000. “Medicina e Tecnologia: Relação entre a Evolução da Medicina e a Evolução Tecnológica.” *Revista dos Antigos Alunos da Universidade do Porto* 2 (dez.): 23-24.

DGPC. 2021. “Museu do Centro Hospitalar do Porto.” Direção-Geral do Património Cultural (DGPC). <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-do-centro-hospitalar-do-porto/>

Faria, Sónia, e Francisco Queiroz. 2016. “A Botica do Hospital Real de Santo António.” In *Actas do II Congresso “O Porto Romântico”*, 469-481. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica.

Faria, Sónia. 2009. “O Objecto e os Museus de Medicina: *Aprofundamento de um Modelo de Estudo.*” Dissertação de mestrado em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Henriques, Rita Maria Vigário. 2015. “Os Sentidos nos Museus: Acessibilidade para o Público Cego.” Dissertação de mestrado em Gestão e Estudos da Cultura – Ramo Gestão Cultural, Departamento de Antropologia da Escola de Ciências Sociais do ISCTE-IUL.

*Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1* <https://www.w3.org/TR/2008/REC-WCAG20-20081211/>

## NOTAS

1. Uma versão resumida deste texto, em inglês, foi incluída na publicação *Digital Learning in Museums - Cases for Annual Report - NEMO* (no prelo) editada pela Network of European Museum Organisations (NEMO).
2. <http://www.museu.chporto.pt/v0B0B/missao> (consultado dezembro 18, 2022).
3. [hospitalsantoantonio360.pt](https://hospitalsantoantonio360.pt)

4. O MCHP integra a Rede Portuguesa de Museus desde 2019. <https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/museu-do-centro-hospitalar-do-porto/> (consultado dezembro 18, 2022).
  5. O projeto foi distinguido em 2022 pelos prémios APOM (Associação Portuguesa de Museologia) com uma menção honrosa na categoria de “Aplicação de Gestão e Multimédia”: <https://apom.pt/premios-2022/> (consultado dezembro 18, 2022).
  6. A plataforma digital Omnia é da responsabilidade da empresa Ez-Team, com sede em Coimbra.
  7. *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1* <https://www.w3.org/TR/2008/REC-WCAG20-20081211/> (consultado dezembro 18, 2022).
  8. <https://hospitalsantoantonio360.pt/poi/61f80c194c392>
  9. A equipa nuclear (permanente) do MCHP é constituída por quatro pessoas, acrescentando duas pessoas com um perfil mais rotativo.
- 

## RESUMOS

O Museu do Centro Hospitalar do Porto (MCHP), inaugurado em 2013, é um museu de história das ciências da saúde e de memória institucional. Assumindo-se como um espaço de aprendizagem, o museu visa contribuir para o conhecimento e para a literacia em torno dos temas da saúde, promovendo uma cidadania ativa. A ocorrência da pandemia covid-19 e a subsequente crise veio tornar mais evidente o potencial das tecnologias digitais na aproximação deste museu aos seus públicos. Esse é o contexto que desencadeou a criação da proposta de mediação digital: “Hospital de Santo António 360º: Conhecer os 250 anos de História e Património”. O projeto, desenvolvido em 2020, adotou o formato de uma visita virtual, acessível a partir do website do museu, desde 2021. Neste breve artigo contextualizamos e apresentamos o projeto, os seus objetivos e resultados. Concebido como uma experiência inovadora, interativa e sensorial, este projeto contribuiu para expandir o acesso às coleções e aos espaços museológicos, e enriquecer a experiência do visitante. O projeto permitiu também ao MCHP implementar novos recursos de acessibilidade, ampliando o acesso a pessoas com deficiência, reforçando uma estratégia comprometida com a igualdade no acesso, com a inclusão social e com a democratização da oferta cultural no espaço digital.

The *Museu do Centro Hospitalar do Porto* (MCHP), opened in 2013, is a museum of the history of health sciences and institutional memory. As a learning space, the museum aims to contribute to increase knowledge and literacy around health issues, promoting active citizenship. The occurrence of the covid-19 pandemic and the subsequent crisis made more evident the potential of digital technologies in bringing this museum closer to its public. This is the context that triggered the creation of the digital mediation proposal: “Hospital de Santo António 360º: Getting to know 250 years of History and Heritage”. The project, developed in 2020, adopted the format of a virtual visit, accessible from the museum's website, since 2021. In this brief article we contextualise and present the project, its objectives and results. Conceived as an innovative, interactive and sensorial experience, this project contributed to expand access to the collections and museum spaces, and enrich the visitor experience. The project also allowed the MCHP to implement new accessibility features, expanding access to people with disabilities, reinforcing a strategy committed to equal access, social inclusion and democratisation of the cultural offer in the digital space.



## ÍNDICE

**Palavras-chave:** mediação digital, Museu do Centro Hospitalar do Porto, coleção científica, visita virtual, coleção digital

**Keywords:** digital mediation, Museu do Centro Hospitalar do Porto, scientific collection, digital collection, virtual tour

## AUTOR

### SÓNIA FARIA

É museóloga, sendo desde 2008 responsável técnica do Museu do Centro Hospitalar do Porto. É mestre em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto com a dissertação, “O Objecto e os Museus de Medicina: *Aprofundamento de um Modelo de Estudo*” (2009). É autora de estudos na área da museologia médica, da classificação e da interpretação do objeto médico, e da história da especialização das ciências da saúde. Tem analisado, em particular, o caso da musealização do fundo patrimonial do Hospital de Santo António, do Hospital Joaquim Urbano e da Maternidade Júlio Dinis, no Porto. Integrou a equipa científica responsável pela criação de projetos como o Museu de S. João da Pesqueira, o Núcleo Museológico Favaios e pelo espaço museológico *Pedras Experience*.

Museu do Centro Hospitalar do Porto, Largo Professor Abel Salazar, 4099-001 Porto, Portugal, soniafaria.museu@chporto.min-saude.pt, <https://orcid.org/0000-0001-5983-4665>

---

## Recensões críticas

---

# Isabel Falcão – *Diogo de Macedo e o Museu de Arte Contemporânea: Pioneirismo e Herança na Redefinição do Museu de Arte*

Raquel Henriques da Silva

---

## REFERÊNCIA

Falcão, Isabel. 2020. *Diogo de Macedo e o Museu de Arte Contemporânea: Pioneirismo e Herança na Redefinição do Museu de Arte*. Vol. 20. Coleção Estudos de Museus. Lisboa: Caleidoscópio e Direção-Geral do Património Cultural. 264 páginas, ISBN: 978-989-658-671-3. <http://doi.org/10.30618/9789896586713>

### Ponto prévio

- 1 Esta obra é a número vinte da importante colecção “Estudos de Museus” que, desde 2015 e com regularidade, vem publicando teses de doutoramento apresentadas em universidades portuguesas sobre temas de Museologia, a partir de auto-candidaturas dos interessados ou de propostas dos diversos membros do Conselho Editorial que, embora em nome próprio, representam diferentes universidades.<sup>1</sup> Projecto da Direcção-Geral do Património Cultural em parceria com a Editora Caleidoscópio, coordenado por Clara Frayão Camacho, ele tem vindo a robustecer a bibliografia académica no domínio da Museologia, no seu mais amplo espectro que envolve as diversas funções museológicas e um leque alargado de tipologias de museus.
- 2 A obra em análise situa-se no domínio da história dos museus através dos desempenhos dos seus principais directores. Mais concretamente, e como o título enuncia, a personalidade em estudo é Diogo de Macedo (1889-1959) que foi director do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) entre 1944 e 1959. Por razões diversas, foi

possível fazer convergir positivamente, a tese de doutoramento de Isabel Falcão, defendida publicamente em 2019, com duas dissertações de mestrado que, com excepcional qualidade, estudaram, para o MNAC, as direcções de Adriano Sousa Lopes (1879-1944), que antecedeu Diogo de Macedo, e de Eduardo Malta (1900-1967) que lhe sucedeu (Duro 2012; Perez 2012). Por outro lado, Isabel Falcão deu também continuidade ao tema da sua dissertação de mestrado em História da Arte, dedicada, em 1996, a “Diogo de Macedo: O Escultor” que se debruçou sobre a obra artística do futuro director do MNAC, um relevante escultor português entre 1920 e 1940 (Falcão 1996).

#### Âmbito e conteúdos

- 3 Embora o cerne do estudo de Isabel Falcão sejam os 15 anos em que Diogo de Macedo foi director do MNAC, abrange ainda uma cronologia muito mais ampla e também diversos subtemas, entrosando duas histórias que correm paralelamente: a do Museu, fundado em 1911, e a de Diogo de Macedo que, nascido em 1899 em Vila Nova de Gaia, se afirma como escultor nos anos da Primeira Guerra Mundial, depois de uma estadia produtiva em Paris, a que regressaria na década de 1920. Mas, desde o começo desta narrativa de pendor biográfico, a autora salienta que, a par da actividade artística, Macedo depressa se afirmou como praticante da história e da crítica da arte, atentas aos desafios de alguma modernidade, através da colaboração em jornais, mas capaz também de se debruçar sobre épocas passadas. É o caso, por exemplo, da escultura barroca que sistematizou a partir da produção dos principais escultores (p. 103 e seguintes). No entanto, foi o seu próprio tempo que mais interessou à escrita memorialista de Macedo de que a peça fundadora é *14, Cité Falguière*. Evocando a sua primeira estadia em Paris, com apoio familiar, entre 1911 e 1914, ele convoca personalidades com que se cruzou ou de quem foi amigo, entre eles Amadeo Modigliani que o levou a visitar o *Salon des Indépendants* de 1912 onde Amadeo de Souza Cardoso expunha. Isabel Falcão destaca também o envolvimento de Macedo, nas décadas de 1920 e 1930, na promoção da arte dos “Novos”, através de importantes exposições, especialmente o Salão dos Independentes de 1930 (Lisboa) que co-organizou com o artista e escritor António Pedro, marcando a consagração das gerações modernistas.
- 4 A autora articula depois os dois subtemas do seu trabalho. A partir de 1936, quando foi convidado para integrar a Junta Nacional de Educação, Macedo foi-se aproximando do MNAC, então dirigido pelo pintor Adriano Sousa Lopes. Quase simultaneamente, desde Maio de 1938, inicia a sua colaboração com a revista *Ocidente*, através da rubrica “Notas de Arte” que manterá até ao final da sua vida, como plataforma prestigiada para analisar o estado das artes em Portugal, dos seus museus e exposições. Ao longo dos capítulos seguintes, as “Notas de Arte” serão constantemente citadas por Isabel Falcão para clarificar o pensamento de Macedo e concretizar o seu empenho cívico e artístico em prol de um domínio cultural menorizado pelas políticas públicas, no passado como hoje. Foi dessa tribuna de jornalista cultural que, logo em 1938, Macedo se insurgia contra as instalações do MNAC, consideradas desadequadas e perigosas (p. 136). Desse modo reforçava a posição do então director que, integrado num grupo de trabalho específico, apresentara à tutela, em 1935, o projecto de edificação de um novo museu. Este tópico foi estudado pela primeira vez por Felisa Perez, sobre documentação que Isabel Falcão igualmente valorizou, quando, em 1943, foi apresentado o projecto do

arquitecto Cristino da Silva para o novo MNAC, a implantar na Praça do Império em Belém.

- 5 No entanto, como exaustivamente mostra Isabel Falcão, o novo edifício nunca foi edificado; e as sucessivas campanhas de obras que Macedo foi reivindicando e conseguindo promover nunca alteraram os problemas estruturais da desadequação das instalações, entaladas entre os vários ocupantes do ex-convento de S. Francisco (a Escola de Belas-Artes, o Governo Civil e a Polícia de Segurança Pública, além da empresa litográfica a funcionar onde hoje é a entrada do MNAC requalificado em 1994).
- 6 Este foi, para Macedo, um imenso fracasso a que se juntou outro que especialmente acarinhara: a criação de um Museu de Escultura Comparada que, seguindo modelos franceses, defendeu como fundamental para promover a divulgação da escultura antiga e salvaguardar a escultura contemporânea. Pretendia também que fosse «um museu-escola» com «oficina de moldagem para reprodução de peças» (p. 117). Isabel Falcão analisa o programa que ele elaborou e que deveria ter sido instalado numa das alas do novo MNAC, projectado por Cristino da Silva. Depois disso, os vastos acervos reunidos para o Museu de Escultura Comparada passaram para o Palácio Nacional de Maфра. O seu director, Ayres de Carvalho, inaugurou-o em 1964 (p. 120), cinco anos após a morte de Macedo, mas rapidamente regressaria à inexistência que se mantém até hoje, apesar da qualidade e interesse dos acervos que continuam mal armazenados.

#### A direcção do MNAC e a elaboração de História da Arte em Portugal nos séculos XIX e XX

- 7 Apesar dos limites impostos pela desadequação e insuficiência das instalações do MNAC (e também do seu reduzido quadro de pessoal) o MNAC de Diogo de Macedo foi, como bem esclarece Isabel Falcão, um lugar cultural dinâmico, circunstância potenciada pela continua aquisição de novas obras para as colecções, apesar da modéstia dos orçamentos. Homem de equilíbrios, Macedo continuou a reforçar as colecções oitocentistas e os prolongamentos das práticas naturalistas no século XX, mas também, em continuidade com o seu antecessor Sousa Lopes, de artistas mais novos que, tal como ele na sua juventude, se reivindicaram do modernismo. Prosseguia assim uma espécie de autonomia entre o passado e o presente, aliás adequada aos valores da Política de Espírito de António Ferro que deverá ter sido o principal conselheiro do Ministério da Educação para a sua nomeação (p. 127). Esta autonomia via-se reforçada pelo facto de a tomada de posse como director do MNAC coincidir com a sua decisão de abandonar a prática da escultura. Deve admitir-se, e essa é também a opinião da autora deste estudo, que o historicismo heróico da encomenda pública da escultura desde o início do Estado Novo, terá contribuído para aquela decisão. Nas suas últimas obras, a experimentação da sua juventude fora abandonada, como provam a decoração do pórtico de entrada do Museu Nacional de Arte Antiga e da Fonte Luminosa, na Alameda D. Afonso Henriques, em Lisboa, ambas de 1940.
- 8 Mas apesar da política aquisitiva enunciativa de consensos epocais, na década final da sua direcção, Macedo acolheu jovens artistas que estavam a iniciar carreira. Assim, quando tinham entre os 20 e os 30 anos, pintores como Júlio Pomar, Júlio Resende, Marcelino Vespeira, Querubim Lapa, Cândido Costa Pinto, D'Assumpção ou Fernando Azevedo viram-se representados no MNAC, embora em quantidades mínimas e formatos modestos. A aproximação aos jovens artistas contemporâneos manifestou-se

também na organização, em 1946, com Ernesto de Sousa, de uma exposição sobre arte negra, no âmbito da Primeira Exposição Colonial Portuguesa (p. 111), dando continuidade a um interesse que já vinha de 1934. Nessa exposição indagavam-se as ligações entre a eclosão do modernismo e a valorização da arte negra, expondo-se por exemplo uma obra de Amadeo de Sousa Cardoso, cedida por Almada Negreiros.

- 9 Mas a herança mais relevante de Diogo de Macedo foi a sua política editorial regular, traduzida nas 15 monografias da colecção “Museum”, centradas em obras existentes na colecção do MNAC, e nos “Cadernos de Arte”, esta última desenvolvida com uma perspectiva mais ampla das principais correntes artísticas e dos artistas que as representam (p. 171). Esta obra de grande relevância, de que foi sempre autor único, foi fundamental para a formação de José-Augusto França. O então jovem historiador da arte absorveu através da organização dos núcleos expositivos do MNAC e da bibliografia elaborada por Macedo, a sua visão da arte portuguesa do século XIX de que o romantismo e o naturalismo constituíam as correntes fundamentais. Bastará elencar os artistas destacados por José-Augusto França na *Arte Portuguesa do Século XIX*, publicada em 1969, para se perceber que as colecções e as exposições do MNAC, organizadas por Macedo, estão na origem de uma narrativa historiográfica que, hoje ainda, continua a ser dominante.
- 10 Refira-se finalmente que o elenco criterioso e exaustivo das notas que acompanham o texto principal são um guia precioso para se compreender a riqueza dos arquivos do MNAC, a que se acrescenta o importante fundo documental que a viúva Eva Macedo confiou à Fundação Calouste Gulbenkian.
- 11 Deste modo, a monografia de Isabel Falcão é um instrumento de estudo e de divulgação da História da Arte portuguesa e, simultaneamente, do Museu que a acolhe entre os séculos XIX e XX. Permite também compreender o prestígio e a autonomia de algumas personalidades da cultura portuguesa da época do Estado Novo que, apesar dos constrangimentos políticos, não abdicaram das suas convicções e do seu compromisso em prol da defesa do papel das artes no desenvolvimento social. Será possível, e desejável, dar continuidade a este estudo em duas direcções: compilar e editar todas as “Notas de Arte” publicadas na revista *Ocidente*; inventariar e avaliar a colecção de arte de Diogo de Macedo que, depois da sua morte, foi adquirida pela Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia. Creio que Isabel Falcão tem já entre mãos estes domínios de investigação.

---

## BIBLIOGRAFIA

Duro, Ana Rita, “Eduardo Malta, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea.” Dissertação de mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Falcão, Maria Isabel Noronha. 1996. “Diogo de Macedo: O Escultor.” Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Perez, Maria. 2012. “Adriano Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: Entre a Continuidade e a Mudança.” Dissertação de mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

## NOTAS

1. A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.

---

## AUTORES

### **RAQUEL HENRIQUES DA SILVA**

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, raquelhs10@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8217-4586>



# Mariana Galera Soler – *Biodiversidade Musealizada: Formas que Comunicam*

Maria João Fonseca

---

## REFERÊNCIA

Galera Soler, Mariana. 2022. *Biodiversidade Musealizada: Formas que Comunicam*. Vol. 22. Coleção Estudos de Museus. Lisboa: Caleidoscópio. 316 páginas, ISBN: 978-989-658-724-6. DOI: <http://doi.org/10.30618/9789896587246>

- 1 Em *Biodiversidade Musealizada: Formas que Comunicam*, Mariana Galera Soler traz-nos uma proposta de organização das abordagens museográficas que têm orientado a conceção de exposições temporárias e permanentes em museus de história natural. Trata-se de uma obra muito recente, que decorre especificamente de um trabalho académico. Com efeito, a reflexão apresentada resulta do trabalho desenvolvido pela investigadora no contexto do seu projeto de doutoramento em História e Filosofia da Ciência – especialização em Museologia pela Universidade de Évora, concluído em 2020. Configura-se, por isso, com um estilo vibrante e de vanguarda, claramente marcado por indicadores característicos da atividade investigativa.
- 2 Baseando-se numa profunda revisão da literatura, bem como na consulta de fontes documentais (incluindo algumas produzidas por entidades e figuras de autoridade na área dos museus, como por exemplo o Conselho Internacional de Museus – ICOM) e no trabalho de campo realizado no contexto de visitas de exploração a mais de uma dezena de ambientes museológicos na Europa e no Brasil, a autora concebe um modelo teórico de padrões museográficos para exposição de acervos em museus de história natural. Os exemplos destacados como sendo de relevância para o trabalho realizado incluem o Mauritshuis (Haia), Natural History Museum, Science Museum, National Maritime Museum, British Museum (Londres), Oxford University Museum of Natural History e History of Science Museum (Oxford), Museu Nacional de Ciencias Naturales, Museo de America, Museo Arqueológico Nacional (Madrid), La Specola – Museo di storia naturale (Florença), Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo e Catavento Cultural e

Educacional (São Paulo), Museu Nacional do Rio de Janeiro, Museu da Vida – Fundação Oswaldo Cruz (Rio de Janeiro), Museu Nacional de História Natural e da Ciência – Universidade de Lisboa, Aquário Vasco da Gama, Oceanário de Lisboa, e Pavilhão do Conhecimento – Centro Ciência Viva (Lisboa), Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (Porto), Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Évora) e Museu Interativo do Megalitismo (Mora). Apesar do predomínio de museus diretamente ligados à história natural, e, *lato sensu*, à ciência, foram também consultados museus com acervos em áreas culturais e humanas, um centro de ciência (sem acervo) e dois aquários, o que revela uma experiência eclética e a preocupação em identificar padrões e indicadores em ambientes que se aproximam/distanciam e complementam em função do seu âmbito, missão e principais linhas de atuação.

- 3 Os padrões propostos emergem a partir das formas de expor que mais frequentemente encontramos nestas plataformas científicas e culturais, definidas a partir do design, da iluminação, dos textos, da componente multimédia e audiovisual, mas também da sua relação com os contextos social, político e institucional que determinam a sua utilização. Oferecendo, assim, uma chave que permite interpretar a relação que se estabelece entre os diferentes intervenientes e canais que operam no processo de comunicação estabelecido nestes espaços: acervo, curadores, visitantes e discurso museológico.
- 4 Para além da explanação detalhada do modelo teórico proposto, a autora apresenta-nos o resultado de um rigoroso exercício de escrutínio do seu âmbito e validade, conseguido através da sua aplicação a uma seleção de cinco exposições em museus de história natural em Portugal e no Brasil inauguradas na última década. Há, portanto, e apesar da densa componente teórica, um bom equilíbrio entre teoria e prática. A análise é especificamente focada em elementos zoológicos, uma decisão justificada com base na prevalência e representatividade deste tipo de objetos nas coleções e exposições de história natural e na experiência da autora. Em particular, foram selecionados exemplos paradigmáticos de exposições que têm o seu foco no conceito de biodiversidade e/ou em temas com ele relacionados. A investigação centra-se, pois, nesta problemática e, como tal, o modelo teórico proposto denota um alinhamento e aplicabilidade especialmente ajustados à mesma. Esta opção é sensata, tendo em conta, não apenas a relevância de que a preservação da biodiversidade se reveste enquanto desafio societal premente, mas também, e sobretudo neste caso, o facto de este ser, como a autora bem refere, um tema que tem vindo a receber uma forte cobertura mediática e que acaba por ser transversal às várias escolas de pensamento na área da história natural, o que permitiu traçar de forma mais pronta os necessários paralelismos entre os casos de estudo examinados.
- 5 A obra encontra-se estruturada em três capítulos principais: um primeiro dedicado à fundamentação teórica dos padrões definidos e utilizados para construir o modelo proposto; outro dedicado à descrição dos cinco casos de estudo com base nesses padrões; e um terceiro dedicado à análise crítica do poder e pertinência efetiva destes padrões na descrição e interpretação das soluções expositivas e abordagens museográficas patentes nas exposições analisadas.
- 6 Há, naturalmente, uma introdução em que são apresentadas as motivações para o desenvolvimento deste trabalho e antecipado, de forma genérica, o conteúdo da obra, e um capítulo com considerações finais que inclui uma síntese das conclusões essenciais da investigação realizada e das aplicações possíveis para o modelo concebido.

- 7 Voltando aos três capítulos que dão corpo à narrativa da obra, no «Capítulo I – A Diversidade Normalizada: Padrões Museográficos de Museus de História Natural», são detalhados os fundamentos teóricos subjacentes à definição dos quatro padrões museográficos propostos: “centrado em objetos” (valorizando o valor intrínseco, o significado e a história de cada objeto); “centrado numa narrativa” (valorizando uma história que transcende os objetos expostos, que servem para a ilustrar); “espetacular” (valorizando a experiência do visitante, através do deslumbramento e do espanto); e “retorno à curiosidade” (valorizando novamente o objeto, sem preocupações com a sua ordenação didática, hierárquica, cronológica, ou histórica, mas antes, procurando suscitar a curiosidade do visitante). Estes padrões encontram-se, por sua vez, subdivididos em subpadrões, perfazendo um total de dez categorias. Adicionalmente, a partir da caracterização destes padrões, são identificados 116 indicadores que surgem compilados numa “Matriz de Indicadores”, uma ferramenta prática que se encontra agora disponível para utilização na análise de abordagens museográficas em exposições de história natural.
- 8 Por sua vez, no «Capítulo II – Análise das Exposições: Museografia Categorizada por Padrões», é apresentada a metodologia de investigação utilizada e são descritos os cinco casos de estudo selecionados a partir de museus universitários (e nacionais) localizados em importantes centros urbanos de Portugal e do Brasil: Museu Nacional de História Natural e da Ciência – Universidade de Lisboa (uma exposição temporária e uma de longa duração), Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto (exposição permanente de um dos polos do museu), Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo (exposição de longa duração) e Museu Nacional do Rio de Janeiro (exposição de longa duração). A descrição destas exposições é desde logo orientada pelos padrões museográficos propostos.
- 9 Finalmente, no «Capítulo III – Enquadramento em Padrão Museográfico (EPM): Números que Ajudam a Explicar Padrões», são apresentados e discutidos os resultados da aplicação dos indicadores que emergiram da caracterização dos padrões museográficos aos cinco casos de estudo. É apresentado um novo teste estatístico de propensão desenvolvido durante a investigação para aferir a medida em que as exposições examinadas se ajustam aos padrões identificados, que dá nome a este capítulo: o Enquadramento em Padrão Museográfico (EPM). Em associação aos dados teóricos e aos disponíveis na literatura e na documentação consultada, este índice permite inferir sobre as correntes epistemológicas, a visão da ciência, as práticas museológicas e o posicionamento institucional que caracterizam os exemplos em análise e que podem com relativa facilidade ser alvo de extrapolação para outros exemplos.
- 10 Esta obra é um excelente instrumento de trabalho para estudantes, investigadores e técnicos nas áreas da museologia, comunicação, educação e história da ciência, sobretudo para aqueles que desenvolvem atividades na interface com a biologia e as ciências naturais. Não apenas pelas ferramentas que oferece e que são integralmente disponibilizadas no livro, mas também pela exímia revisão da literatura que é feita. As suas 316 páginas reúnem, de forma consistente, um muito completo conjunto de obras selecionadas a partir um amplo intervalo cronológico. Funcionando como uma espécie de lista de leituras obrigatórias, este livro oferece ao leitor um poderoso e assertivo compêndio das mais emblemáticas publicações de referência – históricas e contemporâneas – em todas as áreas disciplinares acima referidas e em áreas complementares que contribuem para a reflexão sobre os mais diversos aspetos que

lhes são subjacentes. A linguagem utilizada é simples e acessível, e as oportunidades de pesquisa adicional são múltiplas e frequentes. A cada página, os exemplos referidos e as referências destacadas estimulam a curiosidade e a vontade de saber mais sobre os conteúdos e os temas em discussão.

- 11 Como tal, é seguro pensar que esta obra poderá ser também do interesse do leitor não especialista que nutre um interesse por museus científicos e pela sua história. Numa nota final, por forma a evitar um enviesamento na recensão que aqui apresento, que poderia advir do facto de a instituição à qual estou afiliada e represento ter sido seleccionada como um caso de estudo neste trabalho de investigação, não posso deixar de confirmar que foi uma opção consciente a de me abster de tecer considerações acerca do conteúdo específico das análises realizadas. Essa avaliação caberá ao leitor. Não posso, contudo, deixar de sublinhar que, em certa medida, esta é também uma interessante obra de divulgação das instituições que, à luz do modelo que a autora propõe, são por si examinadas, e também das correntes de pensamento que têm modelado a forma como os museus têm vindo a optar por comunicar com os seus públicos através da componente expositiva e da sua evolução.

---

## AUTORES

**MARIA JOÃO FONSECA**

Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto, Portugal,  
mjfonseca@mhnc.up.pt, <https://orcid.org/0000-0002-5138-875X>

# Quintino Lopes – *Uma Periferia Global: Armando de Lacerda e o Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (1936-1979)*

Beatriz Medori

---

## REFERÊNCIA

Lopes, Quintino. 2021. *Uma Periferia Global: Armando de Lacerda e o Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (1936-1979)*. Lisboa: Caleidoscópio. 174 páginas, ISBN: 978-989-658-698-0.

- 1 O livro, *Uma Periferia Global: Armando de Lacerda e o Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (1936-1979)*, resulta do trabalho de investigação que Quintino Lopes tem vindo a desenvolver sobre o financiamento para a internacionalização da ciência portuguesa na primeira metade do século XX, no Instituto de História Contemporânea (IHC) – Polo de Évora.<sup>1</sup> Neste trabalho, Lopes “biografa” o Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (1936-1979), o seu diretor Armando de Lacerda (1902-1984), e os instrumentos científicos da sua autoria, inserindo-os numa rede internacional para questionar a visão de um Portugal “periférico” e fechado à modernização científica.
- 2 Enquadrado numa historiografia já conhecida da disciplina da história das ciências em Portugal, Quintino Lopes defende que o Laboratório de Fonética Experimental é um caso inusual de circulação do conhecimento científico por reverter a dicotomia centro/periferia. Para o autor, ao contrário do habitual, o Laboratório de Coimbra assume o papel de centro ao especializar cientistas internacionais; ao ver as suas instalações serem replicadas no exterior do país; ao inserir-se numa oferta curricular de ensino da fonética portuguesa a alunos estrangeiros.

- 3 Os prólogos escritos por especialistas de áreas, como a fonética (Francisco de Lacerda, Universidade de Estocolmo), a história das ciências (Maria de Fátima Nunes, Universidade de Évora), e pelo próprio neto de Armando de Lacerda, antecipam uma obra com potencial interesse não só para diversas disciplinas científicas, como para públicos menos especializados.
- 4 Em seguida, o livro desdobra-se em oito partes, privilegiando-se uma organização maioritariamente temática: a relevância dos instrumentos desenvolvidos por Armando de Lacerda, como o policromógrafo, para a consolidação da fonética experimental (I); o financiamento estatal da Junta de Educação Nacional, depois Instituto para a Alta Cultura, para a criação e consolidação do Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (II); a mobilização de especialistas estrangeiros para o Laboratório português (III); as aplicações da cromografia de Lacerda no estrangeiro (IV); as viagens e congressos, trocas de publicações e favores como redes de circulação do conhecimento científico dinamizadoras da prática de Lacerda (V); a criação do Arquivo Sonoro de falares regionais portugueses do Laboratório de Coimbra (VI); as ligações entre o foneticista português e o regime do Estado Novo (VII); e finalmente, os últimos anos do Laboratório de Armando Lacerda até ao seu encerramento (VIII).
- 5 Editado pela Caleidoscópio num formato-tipo catálogo expositivo, *Uma Periferia Global* equilibra a narrativa histórica com uma forte componente visual, apresentando diferentes fontes, materiais e imagens, hoje essenciais para compreender a prática científica. Gráficos, cartas, fotografias, retratos, recortes de imprensa, anúncios publicitários, faturas e cartões de visita, entre outros, surgem reproduzidos em várias escalas e, por vezes, sem referencial específico. Este tipo de publicações não é obviamente original, no entanto, é importante acrescentar que *Uma Periferia Global* se insere numa vontade mais atual da disciplina da história das ciências em Portugal em respeitar a imagem enquanto linguagem própria, tanto na prática histórica, como na sua apresentação.<sup>2</sup>
- 6 O trabalho desenvolvido por Quintino Lopes sobre o Laboratório de Fonética Experimental não se materializa apenas em publicações. Em 2018-2019, em colaboração com os alunos de mestrado e de doutoramento – nos quais me incluo – do seminário “Museus, Coleções e História da Ciência” (Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa), lecionado por Marta C. Lourenço (diretora do Museu Nacional de História Natural e da Ciência), Quintino Lopes promoveu a criação de uma coleção descendente de Coimbra. Posteriormente integrado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, este espólio reunia vários instrumentos, objetos, modelos, fotografias e documentos que foram, assim, fotografados, inventariados e catalogados para preservar a memória de um Laboratório desintegrado e apagado desde 1972. Parte desta coleção está, também, em exposição na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – uma proposta expositiva da autoria do *designer* Nuno Gusmão (MUHNAC ULisboa, 2020). Fruto de uma vasta colaboração interdisciplinar e interuniversitária de mapeamento de objetos científicos, esta investigação contribuiu, não só para resgatar a memória da disciplina de fonética experimental em Portugal e do seu precursor Armando Lacerda, como poderá contribuir, eventualmente, para dar maior visibilidade e representação a essa memória no espaço “museu”. Nesse sentido, também se compreende que esta publicação esteja mais próxima de um formato catálogo, do que de um formato tradicionalmente académico, posicionando-se entre a divulgação científica e a publicação-arquivo.

- 7 Embora o livro pareça programado para cativar o interesse de vários públicos, o uso, por vezes excessivo, de conceitos e de metodologias próprias da disciplina da história das ciências pode confundir alguns leitores. Expressões como «the money trail», «diplomacia científica», «decolonising science», «the invisible technician», «the power of collective wisdom», entre outras, carregam debates historiográficos próprios, por vezes, também pouco aprofundados nas especificidades do presente estudo de caso e do contexto político e ideológico que este atravessa: o Estado Novo (1933-1974). Por exemplo, a ideia de «collective wisdom» surge, na Parte VI, como título que apresenta os vários “agentes” intervenientes na recolha dos falares regionais portugueses: desde a esposa de Lacerda, Berta, aos proprietários rurais e presidentes das Casas do Povo. O uso de «collective wisdom» sem o devido aprofundamento teórico pode, no entanto, omitir importantes dinâmicas de poder de uma estrutura social elitista que, apoiante ou não do regime vigente, acabou por perpetuar as suas práticas ideológicas conservadoras. Por um lado, era habitual à elite cultural da época servir-se de entidades femininas, familiares, para dinamizar a atividade científica. Pela sua condição “humana” e “maternal”, a mulher era considerada propícia à “mediação” social, como também à caridade e à filantropia. Por outro lado, também a instrumentalização do “mundo rural” foi central para a consolidação do aparelho corporativo do Estado Novo; através de projetos e de empreendimentos, muitas vezes, alinhavados com os próprios valores progressistas, nacionalistas e imperialistas da ciência e da tecnologia suas contemporâneas.
- 8 Pensar o projeto dos falares regionais como um arquivo antropológico e sonoro de interesse para a agenda nacionalista do regime seria uma investigação interessante a ser aprofundada. Primeiro, poderia levantar questões sobre a consolidação de uma disciplina, como a fonética experimental, num momento também de consolidação dos vários nacionalismos europeus. Segundo, a nível nacional, poderia estabelecer importantes relações sobre um projeto científico que, tal como argumenta Quintino Lopes, mantém redes internacionais diversificadas, provenientes de vários regimes políticos, e, ao mesmo tempo, beneficia do financiamento estatal de um regime fascista. Mais, o Estado Novo instituiu uma agenda conservadora, mas modernista, que aliou uma “portugalidade” tradicionalista à sua projeção mediática nacional e internacional, através de diversos *media*, de feiras universais, do turismo, da promoção cultural portuguesa generalizada, de que são exemplo também os cursos de férias da Universidade de Coimbra em que o Laboratório de Fonética se inseriu. Por último, o som e a sua difusão durante a primeira metade do século XX, é, sem dúvida, um tópico que, embora cada vez mais explorado pela disciplina da história das ciências, deve ser ainda mais aprofundado na sua relação com o modernismo do Estado Novo.
- 9 Em conclusão, *Uma Periferia Global: Armando de Lacerda e o Laboratório de Fonética Experimental de Coimbra (1936-1979)* é uma publicação de importante interesse para várias disciplinas e públicos. No geral, a sua relevância prende-se, sobretudo, com a capacidade de Quintino Lopes em explorar a investigação científica de Armando de Lacerda na sua “globalidade”, como prática que atua dentro e fora do espaço do laboratório, não só no desempenho de conferências e viagens internacionais, mas também no desenrolar de relações, tanto institucionais e profissionais, como familiares e pessoais. Este objetivo é cumprido pelo recurso de diversas fontes e materiais, reproduzidas autonomamente no livro, demonstrando a sua relevância tanto para a prática histórica, como para a sua divulgação, seja na forma de publicação ou em



futuras propostas expositivas. É urgente abrir os olhares públicos a um entendimento da ciência, não só racional, objetiva e instrumental, mas também económica, industrial, política, diplomática, burocrática, e, finalmente, dependente de afinidades pessoais.

- 10 Acredita-se que muitas destas questões, e outras, serão aprofundadas por Quintino Lopes no desenrolar da sua investigação sobre o Laboratório de Fonética Experimental da Universidade de Coimbra.

## BIBLIOGRAFIA

Lopes, Quintino. 2018. *A Europeização de Portugal entre Guerras: A Junta de Educação Nacional e a Investigação Científica*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

MUHNAC ULisboa. 2020. “Faculdade de Letras: Património do Laboratório de Fonética e Fonologia.” Youtube. MUHNAC ULisboa (Museu Nacional de História Natural e da Ciência da Universidade de Lisboa). <https://www.youtube.com/watch?v=tkHmLuAlsI4>

Saraiva, Tiago. 2022. *Porcos Fascistas: Organismos Tecnocientíficos e a História do Fascismo*. Porto: Dafne.

## NOTAS

1. Como resultado da sua tese de doutoramento em História e Filosofia da Ciência (Universidade de Évora), o investigador publicou: *A Europeização de Portugal entre Guerras: A Junta de Educação Nacional e a Investigação Científica* (Lopes 2018).

2. Embora mais académica, a tese de Tiago Saraiva, *Porcos Fascistas: Organismos Tecnocientíficos e a História do Fascismo* (2022), também privilegia a componente visual, tendo sido editada pela Dafne, uma editora mais próxima da arquitetura e das artes visuais.

## AUTORES

### BEATRIZ MEDORI

Doutoranda e investigadora do Centro Interuniversitário de História das Ciências e Tecnologia (CIUHCT), Faculdade de Ciências, Universidade de Lisboa, Portugal, [beatrizmedori@gmail.com](mailto:beatrizmedori@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0001-6284-4047>

# Rodney Harrison, coord. – *Heritage Futures: Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*

Francisca Listopad

---

## REFERÊNCIA

Harrison, Rodney, coord. 2020. *Heritage Futures: Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices*. London: UCL Press. 529 páginas, ISBN: 978-178735-600-9. DOI: <https://doi.org/10.14324/111.9781787356009>

- 1 A obra *Heritage Futures: Comparative Approaches to Natural and Cultural Heritage Practices* (2020) resulta de uma investigação que envolveu mais de 16 investigadores e 25 parceiros, levada a cabo pelo programa de investigação *Heritage Futures* (conhecido originalmente por *Assembling Alternative Futures for Heritage*, AH/M004376/1).
- 2 Esta monografia, com coordenação de Rodney Harrison, assistência editorial de Caitlin DeSilvey, Cornelius Holtorf e Sharon Macdonald, conta com a contribuição de vários autores e coautores que, entre 2015 e 2019, exploraram, de forma colaborativa e comparativa, as várias perspetivas sobre a preservação do património cultural e natural na construção do futuro.
- 3 A investigação, tal como a obra, desenvolve-se em quatro temas ou desafios para a gestão do património visando o futuro: “diversidade”, “profusão”, “incerteza” e “transformação”. Contando com uma equipa de investigadores vasta e multidisciplinar, foi possível aos autores conduzir uma investigação etnográfica dentro e fora do Reino Unido, englobando uma série de instituições, a fim de compreender de que forma estas respondem aos quatro desafios acima elencados.
- 4 Na introdução, para além de se proceder à apresentação da temática a tratar, do objetivo e da organização da investigação, reflete-se, igualmente, sobre o conceito de “património” – definido pelas práticas de categorização, de curadoria, de conservação e

de comunicação – e qual a sua relação com o futuro. A preservação de bens surge intimamente relacionada com a ideia de que existe uma obrigação para com as “gerações futuras”, expressão introduzida no relatório das Nações Unidas «Our Common Future» (Brundtland 1987), e que pode ser encontrada continuamente ao longo dos capítulos da obra.

- 5 Os temas são analisados sob a lente da metodologia de estudo de caso. De realçar o facto de esta obra conter referências cruzadas entre capítulos, traçando pontos de contacto e de coerência, bem como de diferença e de divergência.
- 6 Sob a autoria de Esther Breithoff, de Rodney Harrison e de Sefryn Penrose, a “diversidade” é o primeiro tema tratado a partir da análise dos seguintes casos de estudo: Nordic Genetic Resource Center (Suécia), Svalbard Global Seed Vault (Alemanha), Frozen Ark Project (Reino Unido), Endangered Languages Documentation Programme (Alemanha), e Herbarium em Kew (Reino Unido).
- 7 Neste capítulo, somos introduzidos ao conceito foucaultiano de *transactional realities* no quadro do tema da preservação da diversidade de património, isto é, da mesma forma que, para Michel Foucault, a sociedade civil é uma realidade que não existe, mas que produz efeitos reais, também a categorização de bens, animais, línguas e plantas em perigo de extinção produz efeitos reais, uma vez que estabelece ações reais para a preservação dos mesmos. São, então, elencadas algumas destas ações de preservação da diversidade biológica, linguística e cultural, *in situ* e *ex situ*, nas quatro instituições acima referidas, em que, apesar de cada uma conservar diferentes tipos de património, organiza e conserva o património de forma similar.
- 8 Se no capítulo introdutório é discutida a ideia de que a preocupação com as gerações futuras poderia conduzir a uma atitude sobranceira e paternalista, neste capítulo sucede o oposto, defendendo-se o exemplo de instituições que funcionam como arcas de recursos genéticos, nos quais a congelação do ADN de material genético animal e vegetal tem como finalidade a sua preservação para as gerações vindouras. Esta posição assenta na convicção de que os que vierem depois de nós vão estar numa posição privilegiada para melhor estudar e analisar a informação recolhida no presente.
- 9 É de realçar o paralelismo estabelecido entre as espécies em perigo de extinção e as instituições que não dispõem de apoios ou fundos económico-financeiros que assegurem a suas operações a longo-prazo. Nesse sentido, os autores questionam a influência que o contexto capitalista exerce nestas organizações, através do qual, em vez de arcas de armazenamento, passam a ser bancos de ativos, refletindo sobre o perigo que este fenómeno constitui.
- 10 O segundo tema, debatido pelos autores Harald Fredheim, Jennie Morgan e Sharon Macdonald, é o da “profusão” de objetos existentes em museus, observando o panorama no Reino Unido, onde se incluem o York Castle Museum e o National Railway Museum, e atentando à realidade de 16 casas particulares, assim como à análise das estratégias empregues para lidar com a problemática.
- 11 A profusão é aqui entendida como condição inexorável do património, uma vez que, considerando as atuais condições tecnológicas e espaço-temporais, existem mais bens do que os que podem ser preservados. Assim, quer no âmbito museológico quer no doméstico, torna-se necessária uma curadoria que realize uma escolha seletiva e criteriosa dos objetos que devem ser valorizados e protegidos para as gerações futuras pois, segundo os autores, o valor de um dado objeto não se define apenas pelo custo da

sua aquisição, mas também pelos critérios que conduziram à decisão de manter esse objeto. Naturalmente que a curadoria realizada em meio doméstico é muito mais subjetiva e emocional do que a levada a cabo em museus.

- 12 No entanto, os autores constataam que a estrutura organizacional da maior parte dos museus analisados não se encontra alinhada com as seleções feitas no passado, criando o problema de falta de espaço nas reservas. Acresce que a preservação de um objeto num museu será assegurada por um maior período de tempo do que no meio doméstico, motivando muitas doações de particulares, pois existe a garantia de que a peça será preservada por uma instituição dedicada a essa atividade. Torna-se assim imperativo criar políticas e critérios seletivos para a aquisição, paralelamente com políticas de desincorporação, conceito ainda muito controverso.
- 13 A temática da “incerteza” domina o terceiro capítulo, ao cuidado de Gustav Wollentz, Sarah May, Cornelius Holtorf, Anders Högberg e Antony Lyons. O termo em discussão é avaliado pelos autores a partir do estudo de três entidades – World Heritage Sites, Swedish Nuclear Fuel and Waste Management Company, Memory of Mankind – e de um projeto – “*One Earth: New Horizons Message*”.
- 14 O conceito de incerteza, tal como o de risco, nasce da preocupação com o futuro, pelo que a necessidade de antecipar e gerir a incerteza está relacionada com a conotação negativa atribuída ao termo. No entanto, é igualmente explorado o seu potencial criativo, estimulante e de liberdade.
- 15 Neste capítulo é também aprofundado o conceito de “património tóxico”, noção empregue para descrever os casos em que formas de “património difícil” colocam em perigo certos valores fundamentais da sociedade, na maioria das vezes devido à ausência de gestão responsável. São tipificadas três formas de “património tóxico”: esquecido, seletivo e inventado. Não se defende que a toxicidade do património lhe seja inerente, mas que resulta do modo como este é gerido. Por essa razão, o sentido de responsabilidade para com as gerações futuras ganha relevância, na medida em que não se trata apenas de conservar o património a todo o custo, ressaltando-se a necessidade de facilitar aos vindouros a elaboração dos seus próprios significados e valores em relação ao património.
- 16 Sendo o património uma prática social e interpretativa, cabe a cada geração tomar as suas próprias decisões. Neste sentido, a incerteza é desejável porque abre a porta à mudança. Não obstante a abertura à liberdade, à criatividade e à participação de novos atores, todas as transformações acarretam obstáculos, sendo essa razão que os autores apontam para o facto de a incerteza poder ser encarada como ameaça.
- 17 A quarta parte, a cargo de Caitlin DeSilvey, Nadia Bartolini e Antony Lyons, foca-se no tema da “transformação”. Partindo da ideia de que a incerteza não deve ser considerada uma ameaça, mas sim uma oportunidade, os autores concluem que a sustentabilidade não se baseia necessariamente na preservação, mas na capacidade de adaptação à perda e à transformação.
- 18 Fazendo uso de três casos empíricos, os autores procedem ao estudo de como o património é alvo de transformação, bem como da forma sob a qual se gere essa perturbação. Os três locais de estudo caracterizam-se por uma perturbação histórica significativa, em resultado da exploração mineira (Cornwall Claylands, no Reino Unido), da atividade agrícola (Vale do Côa, em Portugal) e da realização de testes militares (Orford Ness, Reino Unido). Curiosamente, em áreas onde cessou a intervenção

humana, a natureza está a revitalizar os espaços, sendo que certas espécies raras, que não estavam presentes nesses locais, surgiram em consequência da perturbação elencada. Isto constitui, sem dúvida, um paradoxo, uma vez que, nesse sentido, a conservação do património natural só é possível através da perturbação periódica em grande escala, provocada pela intervenção extrativa. Ou seja, a preservação de património não está, necessariamente, ligada à ideia de perpetuação e proteção, mas de sim de instabilidade e libertação. Pelo que se conclui que sendo a mudança inevitável, não se pode interpretá-la como algo negativo, mas como um desafio.

- 19 Trata-se de uma obra estimulante e valiosa, procedente da investigação de práticas em domínios patrimoniais e afins, de que resultou a obtenção de um entendimento mais claro dos futuros inerentes a essas práticas, levantando outras questões sobre futuros alternativos que poderiam ser reunidos através do desenvolvimento dessas práticas.
- 20 De fácil consulta, uma vez que cada tema corresponde a uma secção do livro, para além de uma introdução e conclusão, e ainda um índice remissivo, este programa de investigação resulta do intuito de explorar os temas no âmbito da multidisciplinariedade, favorecendo um intercâmbio de conhecimentos intrasectoriais entre os vários parceiros patrimoniais. Este é, sem dúvida, um aspeto distintivo da presente obra.
- 21 Trata-se de uma obra que indicia a transição de paradigma da ideia de património como ponto focal de resistência à renovação, para a ideia de património como gerador de possibilidades para as comunidades abraçarem a mudança e avançarem para a emergência de práticas alternativas que utilizam o passado para fomentar a resiliência e a reciprocidade.

---

## BIBLIOGRAFIA

Brundtland, Gro Harlem. 1987. *Our Common Future: Report of the World Commission on Environment and Development*. Oslo: United Nations. <http://www.un-documents.net/wced-ocf.htm>

## AUTORES

### FRANCISCA LISTOPAD

Doutoranda em História da Arte, Especialização em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, franciscalistopad@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1475-5418>

# Jesús Pedro Lorente – *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*

Ariadna Ruiz Gómez

---

## REFERENCIA

Lorente, Jesús Pedro, 2022. *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums*. London: Routledge. 116 páginas, ISBN: 978-1-032-20290-7.

- 1 La publicación hace un llamamiento al pensamiento crítico sobre la situación actual de los museos, basándose en una gran variedad de ejemplos y de literatura museológica. Todo ello ofrece una lectura reflexiva sobre los estudios de museos, así como un amplio relato sobre la museología crítica, estructurado en cinco apartados. El autor y especialista en la disciplina, Jesús Pedro Lorente (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza), combina a lo largo del texto práctica y teoría, y comparte su mirada imbricando la dimensión teórica con las publicaciones académicas y la labor de los trabajadores de los museos, artistas y curadores.
- 2 Por todo ello, el libro busca ser un eslabón más en la cadena para incentivar la reflexión crítica que debe desarrollarse, tanto dentro de los museos, como fuera de ellos.
- 3 El primer capítulo del libro, «Academic Echoes of the Label ‘Critical Museology’ and its Referents», parte de la dificultad terminológica que ha existido desde el comienzo de la disciplina. Este axioma se percibe en la confusión y ambivalencia que se ha tenido con los términos museología y museografía, hasta prácticamente mediados del siglo XX, cuando quedaron enmarcados en teoría y praxis.
- 4 El debate taxonómico fue continuado por los museólogos checos Jiří Neustupný y Jan Jelínek, pero el culmen llegaría con Zbyněk Stránský (Soares 2017, 155-156), el cual proponía cinco categorías dentro de la museología: “museología histórica”, “museología social”, “museología teórica”, “museología aplicada” (museografía) y



“museología especial”. La dificultad terminológica se extiende sobre la museología crítica, ya que cada estudioso le da un nombre y la percibe de un modo concreto según el idioma y la disciplina a la que pertenezca.

- 5 De este modo, Lorente nos ofrece un marco histórico desde el cual se ve la progresión y el gusto de la museología por adjetivar y autocalificar, mediante prefijos y sufijos, las corrientes museológicas, las cuales no siempre tienen un sentido del todo claro.
- 6 Como instituciones educativas, los museos deben estar pendientes de la revolución de las teorías del aprendizaje que priorizan la exploración para la construcción del conocimiento y cuestionan las ideas heredadas. De hecho, el impacto de la pedagogía crítica resultó especialmente fuerte en los departamentos educativos de los museos de arte.
- 7 En cuanto a las funciones de la museología crítica, actualmente se defiende la idea de enfrentar a los visitantes con los dilemas de la sociedad mediante la historia y la memoria crítica. Así, esta reinterpretación histórica es considerada esencial para fortalecer los principios sociales del museo, los cuales son cuestionados si se ligan al servicio de una identidad particular (Gob 2010, 153).
- 8 El enfoque del segundo epígrafe, «Museums in Question, Self-Questioning Museums», plantea la problematización de la “crítica institucional” en relación con que muchos de los organismos museales que incorporan intervenciones artísticas críticas pueden sentirse tranquilas o incluso protegidas al poseer, tanto en el interior como en el exterior del edificio, discursos críticos con los organismos. Sin embargo, la contradicción surge cuando sus reflexiones no calan en el propio discurso institucional, que debería involucrar a los visitantes para que estos presten atención a los debates y sus disyuntivas (Lorente 2013). Un claro ejemplo sería el famoso lema del artista Luis Camnitzer: “el museo es una escuela; el artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones”, el cual se ha expuesto en diferentes museos como el Guggenheim de Nueva York o el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Santiago de Chile, tan elogiado por crítica y museólogos. El cuestionamiento que se hace en esta sección, por parte del autor, llega cuando señala que algunos museos han utilizado estos mecanismos como fórmula de legitimación manifiesta de sus prácticas, más que como un reto de autocuestionamiento y de trabajo interno.
- 9 Desde el tercer bloque de la disertación, «Variety and Plurality in Spatial and Interpretive Discourse», se aborda pormenorizadamente el desarrollo y la evolución del discurso espacial e interpretativo del museo. En concreto se pasa de la visión del cubo blanco, tan implementada desde la inauguración del MoMA de Nueva York, y diseminada por los museos de arte contemporáneo y moderno de todo el mundo, para ir hacia una gran diversidad de museografías posmodernas.
- 10 De la transición de las museografías posmodernas, alejadas del paradigma del cubo, se pasa a plantear cómo también ha quedado obsoleto cualquier tipo de discurso educativo que pueda ser entendido como adoctrinamiento cultural. Ya que, desde la museología crítica se aboga por la comunicación participativa y la implementación de las voces personales e interpretaciones metadiscursivas dentro de los esquemas comunicacionales actuales.
- 11 De este modo, se ha ido dejado atrás el canon moderno de narración histórico-artística, y se han abierto paso las obras de arte expuestas, cada vez más a menudo, en “diálogos visuales” con múltiples lecturas.

- 12 En esta línea, se señala como una gran cantidad de museólogos han respaldado la tendencia de destacar la subjetivación del discurso museístico, interconectando una amplia gama de voces, convirtiendo el museo en un espacio público multivocal.
- 13 Las tipologías museales que incorporaron esta corriente fueron los museos de barrio y los ecomuseos. Ambos se convirtieron en los espacios predilectos de la nueva museología y de sus reivindicaciones, centradas en desarticular los roles tradicionales del museo entre creadores, intérpretes y público consumidor del patrimonio cultural, para dar paso a prácticas colaborativas, centradas en la comunidad. Sin embargo, sus salvedades colectivas han sido cuestionadas de alguna manera en las últimas décadas. Y en este sentido cabe preguntarse ¿qué es una comunidad y quién puede hablar en su nombre? A lo que Lorente señala que es momento de reconsiderar la participación social de una forma menos gregaria.
- 14 El cuarto apartado, «Representations of Historical Legacies in Times of Self-Reflexive Museology», atiende a la plasmación de los legados históricos desde la autoreflexión museológica, lo que Annette Loeseke (2019, 149) denomina “tranhistoricismo”. El desafío futuro será el de implicar a la sociedad contemporánea en la reformulación del patrimonio histórico. Esta tendencia no reconstruye nuevas réplicas de museografías pasadas, sino que se basan en herramientas como maquetas, realidad virtual o montajes fotográficos. De este modo, al rescatar antiguas exposiciones, se ofrece desde el museo una reflexión sobre las narrativas que se encuentran en permanente reconstrucción (Soares 2018, 58-60).
- 15 Ante todo, el autor concluye el capítulo diciéndonos que, tal vez, una de las herramientas más útiles para que los museos cuenten su propia historia es ofrecer dentro de las salas literatura de consulta gratuita en los espacios dedicados a reflexionar sobre la historia de la institución, al igual que suelen estar disponibles catálogos o bibliografías complementarias en las mesas de las salas.
- 16 En cuanto a las consideraciones finales, el autor manifiesta en este apartado aquellas cuestiones que le preocupan de manera especial. Así, Lorente destaca su reticencia a dar una definición de lo que sería la museología crítica, hecho que responde a la propia naturaleza de la disciplina y al disenso que caracteriza a la museología crítica y las visiones personales de cada una de ellas y de sus museólogos, las cuales no deben responder necesariamente a definiciones unánimemente asumidas.
- 17 Además, destaca la falta de concreción a la hora de señalar qué tipología museal es la desempeñada por la museología crítica. Esto responde a la idea de no poder dar un ejemplo que encarne uniformemente todas las ideas que se han volcado sobre la museología crítica, así como la gran diversidad de fronteras interdisciplinarias y transdisciplinarias, en donde las experiencias no institucionales de carácter crítico quedan recogidas en un espacio conceptual fronterizo entre el museo, la academia y la calle (Message 2018, 84).
- 18 Asimismo, en este apartado final, Lorente apunta temas que le interesan y que tendrán continuidad en sus próximas publicaciones. Entre ellas destaca la cuestión de las intervenciones artísticas críticas y el modo en el que están sirviendo a los museos como una legitimación declarada de sus prácticas, más que como un reto de autocuestionamiento asumido internamente desde la institución museal.
- 19 Otro apartado que tendrá continuidad en su futura producción será la transición del cubo blanco hacia otras arquitecturas museísticas, a través de la actual búsqueda de

miradas entre interior y exterior de los museos, para favorecer las interrelaciones culturales entre el espacio del museo y la vida social.

- 20 Una preocupación actual para el autor es el consumo *voyeurista* que se hace del museo, lo cual también entronca con el razonamiento que debe realizar la museología crítica en torno a la búsqueda de la visibilidad pública y reflexividad del comisariado de los museos.
- 21 Dentro de estas reflexiones finales, se señala el trabajo de contextualización que debe realizar el museo y cómo su impacto institucional, y su relación variable y ambigua con el poder, deben presentarse como una narrativa no definitiva, ni definitoria del museo. Esta consideración podría aplicarse también a toda la intrahistoria de nuestros museos y de la museología, ya que lo que recordamos es siempre una expresión parcial de la cultura contemporánea.
- 22 De este modo, el libro nos anima a superar la no tan vieja dicotomía del museo como templo o foro, para centrar el pensamiento crítico en la reformulación del museo como un escenario público, a través del cual la sociedad pueda seguir revisando sus valores.

## BIBLIOGRAFÍA

- Gob, André. 2010. *Le Musée, une Institution Dépassée?* Paris: Armand Colin.
- Loeseke, Annette. 2019. "Transhistoricism: Using the Past to Critique the Present." In *The Contemporary Museum: Shaping Museums for the Global Now*, ed. Simon Knell, 142–151. London: Routledge.
- Lorente, Jesús Pedro. 2013. "Sobre los Límites de la Crítica Artística Institucional (y de la Museología Crítica como Discurso Consagrado) / On the Limits of Institutional Art Criticism (and Critical Museology as Established Discourse)." *Art.es* (53): 131–135.
- Message, Kylie. 2018. *The Disobedient Museum: Writing at the Edge*. London: Routledge.
- Soares, Bruno Brulon. 2017. "A Museologia Reflexiva: Recompondo os Fundamentos de uma Ciência Contemporânea." In *Stránský: Uma Ponte Brno-Brasil: Anais do III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da UNIRIO = Stránský: A Bridge Brno-Brazil: Annals of the III Cycle of Debates of the School of Museology of UNIRIO*, ed. Bruno Brulon Soares y Anaildo Bernardo Baraçal, 144–160. Paris: ICOFOM; UNIRIO.
- Soares, Bruno Brulon. 2018. "Transculturación del Conocimiento Museológico." *Cuadernos Hispanoamericanos* 814: 56–71.

## AUTORES

### ARIADNA RUIZ GÓMEZ

Investigadora postdoctoral Juan de la Cierva, Universidad Málaga, España, ariadnarg@uma.es, <https://orcid.org/0000-0001-8030-3551>

# Museu de Lisboa (org.) – *Hortas de Lisboa: Da Idade Média ao Século XXI = Lisbon Vegetable Gardens: From Middle Ages to the 21st Century* [exposição e catálogo]

Sandrine Simon

---

## REFERÊNCIA

Araújo, Daniela, and Mário Nascimento, coords. 2021. *Hortas de Lisboa: Da Idade Média ao Século XXI = Lisbon Vegetable Gardens: From Middle Ages to the 21st Century*. Lisboa: Museu de Lisboa, EGEAC. 208 pages, ISBN: 978-989-8763-61-7. Exhibition presented at the Museu de Lisboa – Palácio Pimenta, Lisbon, Portugal, between the 23rd of October 2020 and the 12th of December 2021. Curator: Daniela Araújo in collaboration with Joana Sousa Monteiro and Mário Nascimento. Organization: Museu de Lisboa, EGEAC; Partner: Working Group for Development and Promotion of Urban Agriculture in Lisbon – Environment, Green Structure, Climate and Energy Deputy Mayor’s Office, Lisbon.

- 1 This exhibition catalogue, which gives a voice to a plethora of contributors (museum professionals, academics – including students – architects, gardeners, consultants in circular sustainable economy, members of the Working Group for the Development and Promotion of Urban Agriculture in Lisbon, etc.), synthesises and analyses even further the outcomes of the *Hortas de Lisboa* exhibition which took place at the Museu de Lisboa – Palácio Pimenta, in Lisbon, between the 23<sup>rd</sup> of October 2020 and the 12<sup>th</sup> of December 2021. Displaying drawings, paintings, photography, maps, videos, architectural models, samples of various plant species and artwork using seeds, this exhibition was a refreshing *éveil des sens* at a time when confinement periods due to the COVID-19 pandemic were starting and when, precisely because of the pandemic, critical

reflections on our societies were emerging. Spontaneously interdisciplinary and inclusive, the exhibition addressed the (literally) “down-to-earth” issue of the city’s *hortas* (vegetable gardens) which, throughout history<sup>1</sup>, both met people’s immediate needs for food, especially in times of hardship, and the need for a contact with nature. The result is both humbling and inspiring: by the end of the visit, both the beauty, the generous nature of urban agriculture in all its forms (which produces food but also helps to fight climate change and improve human health<sup>2</sup>, helps to save water<sup>3</sup> and to protect biodiversity), and its economic and political nature (urban agriculture relates to the city’s entire food system<sup>4</sup>, itself connected to land use and potential dispute around it<sup>5</sup>, food sovereignty and identity<sup>6</sup>, and concerns with the dependency on global food markets) have merged into one – crystallised through what museums are best at: making art ask the questions that matter most. Here, they were as follows. What are our basic needs? How do our societies and cities meet them? How do we, as citizens, position ourselves within these changing cities and ensure that they become better and more sustainable?

- 2 Stepping on a giant map of Lisbon imprinted on the floor highlighting the tapestry of *hortas* throughout the city<sup>7</sup>, listening to people from different nationalities and ages sharing their experiences in the community gardens<sup>8</sup>, discovering the magic and efficiency of permaculture<sup>9</sup> in small-scale plots through filmed interviews, as well as the ingenuity of hydroponic techniques displayed in models and diagrams, the exhibition’s visitor positions him/her-self at the core of the city. A city which, although it is adamant to position itself in the 21st century as forward-looking – focused on innovation, information and communications technologies and the tertiary sector of services (with touristic activities at the forefront) – has evolved, matured and even expressed itself around various forms of vegetable gardens. It has done so since the Middle Ages, as the exhibition skilfully shows us, taking us through ten centuries of «Germinating a Seed; Cultivating a Mission», as the title of the exhibition highlights, as if, in a way, it was also describing the quest of Lisbon for its core nature, its specificity, its mission maybe, even, in showing the way for transforming itself into a “sustainable city of the future”. Having already been awarded the title of green capital of Europe 2020 (European Union 2020), Lisbon might have also realised, when hit by COVID-19, that “green” does not mean “sustainable” nor “resilient”, and that the economic and social dimensions of sustainability still have to be worked on in order to complement the ecological achievements of the urban planners<sup>10</sup>.
- 3 The exhibition and its catalogue even extend the reflection on urban agriculture to the European dimension<sup>11</sup>, emphasising the importance of networks, learning and participatory urban governance as facilitators to create urban edible landscapes<sup>12</sup> and help to tackle the looming urban crisis. And so, as landscape architect Gonçalo Ribeiro Telles stressed, well beyond consolidating its green infrastructure and “corridors”, «the city of the future will be integrated into rurality and agriculture and the 21st-century citizen will neither be rural nor urban but both» (1996, 19). Besides, people will aspire to co-create “place-making” rather than dealing with urban “spaces”, therefore integrating both participatory and cultural elements in urban planning and transformational projects (Wesener et al. 2020). These cultural and participatory dimensions are well integrated in the exhibition and in the book: both provide information in Portuguese and English, and the public travels through rooms as if meandering through temporal and spatial “green corridors”, being presented with

multi-media support material and, as if symbolically invited to ensure the repercussion of the exhibition's messages, the visitors will choose one of the "seed bombs" from the last exhibit<sup>13</sup> and use it in a place of their choice (private or public), hence allowing the variety of seeds to grow and "spread the idea".

- 4 Much academic research has focused on urban agriculture in Lisbon – names such as Cecília Delgado (2017; 2018), Teresa Marat-Mendes et al. (2021), Rosário Oliveira and Maria João Morgado (2016) regularly appear in literature reviews on the issue. Many authors deplored that urban agriculture is not sufficiently integrated into urban planning and Lisbon's strategies, and the question of how citizens perceived urban agriculture was raised (Delgado 2018). The idea of presenting the various ways in which food has been produced in Lisbon throughout history in a museum exhibition could be, to some extent, a breakthrough – a way to make people more sensitive to the importance of Lisbon's *hortas* in the context of a more global ecological transformation of the city into a more sustainable one. As many environmentalists emphasised, whilst policymakers might have difficulties involving citizens in the transformation of society, art touches people and points to what people care about most (Art in Context 2022). This is something this exhibition succeeded in doing.

## BIBLIOGRAFIA

- Art in Context. 2022. "Environmentalism Art – The Importance of Climate Change Art." Art in Context, August 19. <https://artincontext.org/environmentalism-art/>
- Delgado, Cecília. 2017. "Mapping Urban Agriculture in Portugal: Lessons from Practice and Their Relevance for European Post-crisis Contexts." *Moravian Geographical Reports* 25 (3): 139-153.
- Delgado, Cecília. 2018. "Contrasting Practices and Perceptions of Urban Agriculture in Portugal." *International Journal of Urban Sustainable Development* 10 (2): 170-185.
- European Union. 2020. *Lisbon: European Green Capital 2020*. Luxembourg: Publications Office of the European Union.
- Marat-Mendes, Teresa, Inês Isidoro, Joana Catela, Mafalda Pereira, João Borges, Sara Silva Lopes, and Carolina Henriques. 2021. "Drivers of Change: How the Food System of the Lisbon Metropolitan Area is Being Shaped by Activities, Initiatives and Citizens Needs Towards a Sustainable Transition." *Cidades, Comunidades e Territórios* 41-62.
- Oliveira, Rosário, and Maria João Morgado. 2016. "Planning the Urban Food System of the Metropolitan Area of Lisbon: A Conceptual Framework." In *Agriculture in an Urbanizing Society Volume One: Proceedings of the Sixth AESOP Conference on Sustainable Food Planning: "Finding Spaces for Productive Cities" November 5-7, 2014 Leeuwarden, the Netherlands*, ed. Rob Roggema, 7-29. Newcastle, England: Cambridge Scholars Publishing.
- Ribeiro Telles, Gonçalo. 1996. *Um Novo Conceito de Cidade: A Paisagem Global*. Matosinhos: Contemporânea Editora, Câmara Municipal de Matosinhos.

Wesener, Andreas, Runrid Fox-Kämper, Martin Sondermann, and Daniel Munderlein. 2020. "Placemaking in Action: Factors that Support or Obstruct the Development of Urban Community Gardens." *Sustainability* 12 (2): 1-29.

## NOTAS

1. Addressed in detail through the first two parts of the book, pp. 20-93.
2. See the chapter from Daniela Araújo and Ana Paula Antunes, pp. 50-53, and then p. 57.
3. See, for instance, the chapter from Luís Ribeiro, pp. 134-135.
4. See the chapter from Samuel Niza, pp. 129-133.
5. See the chapter from Teresa Marat-Mendes and Patrícia Bento d'Almeida, pp. 120-128.
6. See the chapter from David Santos, pp. 110-117, the chapter from Daniela Araújo, pp. 140-157, and that from Ana Domingues, Graça Ribeiro and Rita Folgosa, pp. 194-205.
7. See the map of various types of vegetable gardens in Lisbon, made by Carlos Cabral Loureiro/ Design Gráfico, pp. 118-119.
8. See the chapter by Maria Figueira and Daniela Araújo, pp. 117-191.
9. See the contributions of David Avelar and Florian Ulm, pp. 163-175.
10. A point further explored by Ana Domingues, Graça Ribeiro and Rita Folgosa, pp. 115-117.
11. See the chapter written by Isabel Rodrigo, pp. 136-139.
12. See the chapter written by Atelier Parto, pp. 158-161.
13. Seed bombs, invented by Japanese farmer Masanobu Fukuoka, consist of a mix of clay, plant substrate, seeds and water. The objective is to place them wherever possible and to encourage sustainable cultivation without mobilising soil, pesticides or artificial fertilisers.

---

## AUTORES

### SANDRINE SIMON

Interdisciplinary Research Centre for Education and Development – CeIED, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal, sandrine.simon.dina@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3769-9834>



# *Planta Pedra* [Exposição]

Marta Branco Guerreiro

---

## REFERÊNCIA

*Planta Pedra*. 2020. Exposição patente na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, Portugal, entre 25 de novembro e 30 de dezembro de 2020. Obras de Catarina Marto e de Raquel Pedro, curadoria de Vanessa Badagliacca.



Vista geral da exposição *Planta Pedra* na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2020

© Estúdio Peso

- 1 Em novembro e dezembro de 2020, a dupla de artistas Catarina Marto e Raquel Pedro<sup>1</sup> apresentou a exposição *Planta Pedra* na Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA) com a curadoria de Vanessa Badagliacca. Partindo de uma residência/expedição<sup>2</sup> artística de um ano, entre 2019 e 2020, nos Museus de Geociências do Instituto Superior Técnico de Lisboa da Universidade de Lisboa (Museu Décio Thadeu e Museu Alfredo Bensáude), os trabalhos levantam questões que, embora provenientes de diferentes campos de conhecimento, se cruzam entre si: ecologia, arquivo, classificação, museologia e coleções.
- 2 A residência, tal como a palavra indica, implica a permanência num dado espaço e a familiarização com este. As reservas são o espaço íntimo do museu, o coração ao qual só é permitido o acesso a profissionais ou especialistas, por razões de segurança e de conservação dos materiais. Esse fator faz com que a curiosidade em relação a espaços como este seja crescente, por um lado, por se tratar de uma espécie de lugar proibido e inacessível, por outro, por ser do conhecimento comum que o que ali se guarda tem valor. A relação que se tem com uma coleção à qual se tem acesso através das reservas, não é a mesma que se tem quando se visita uma exposição, uma vez que as reservas permitem não só conhecer os objetos aí guardados, mas também ter uma percepção do trabalho realizado nos museus e das possibilidades de histórias a contar. Este olhar de proximidade permite perceber a organização, os modos de acondicionamento e as características de cada material, levando a um maior grau de intimidade e de conhecimento. Foi essa experiência que permitiu a esta dupla de mulheres artistas o tempo necessário para transformarem uma coleção de história natural em arte, não perdendo de vista a matéria primeira de relação: “planta”, “pedra”.
- 3 O uso do termo “expedição” é também fulcral no entendimento com que as artistas mergulharam neste espaço como sendo um território desconhecido, o que implicou uma forma de atenção que se aproxima da exploração, no sentido aventureiro do termo. Ora, tratando-se de uma coleção que resultou literalmente de técnicas de extração e de deslocamento, o que as artistas fazem é precisamente devolver a esses materiais a possibilidade de uma outra vivência, operando uma espécie de restauro<sup>3</sup>, através do processo criativo. De um certo modo, se a planta se torna pedra, a madeira torna-se carvão e todos se tornam de novo papel e carvão nos trabalhos apresentados. Nesse contexto de expedição podemos olhar para o trabalho artístico como caderno de campo onde, pelo desenho se regista e pelo registo se conhece, e para a exposição como a apresentação dessa viagem exploratória ao interior do Museu.
- 4 Na obra *Eixo* (tipografia sobre cartão de arquivo) o poema visual ajuda a clarificar o título da exposição, mas também precisamente o eixo em torno do qual as artistas têm debruçado o seu trabalho:

Planta Pedra  
 Planta-pedra  
 lithops (do grego  
 lithos+opis=pedra+aspecto  
 pedra-viva)  
 (...)

- 5 É neste sentido que a forma como se desenvolveu esta relação nos remete para a ideia de “bolsas de ficção”, onde Ursula K. Le Guin (1986) refere os museus: será que neles podemos encontrar um dicionário que nos permita outras formas de linguagem?
- 6 Pensar no papel dos museus como bolsas de criação artística é também colocá-los em relação com a ecologia: a partir dos materiais acumulados vão-se criando histórias e ficções que serão úteis nesta época de Antropoceno. O termo é também tema de trabalho das artistas que, de forma direta, lhe fazem referência em “*random*” (marcador sobre cartão de arquivo).
- 7 A longa duração da geologia permite a sobreposição de várias camadas, tantas que possibilitam a lenta transmutação dos materiais, do vegetal em mineral – da planta à pedra. Estas sobreposições de tempo e de materiais que se acumulam e transformam escapam a uma classificação linear e permitem olhar para o objeto como uma camada de tempo, o que se transpõe para algumas das obras expostas e para os títulos que lhes são dados, como é o caso de *Transtempo* (colagem) e *Homem-fóssil* (colagem).
- 8 Embora essa “longa duração” possa, teoricamente, contrastar com a novidade da arte contemporânea, a exposição consegue encontrar uma linguagem comum, produto do trabalho de proximidade e atenção que as artistas dedicaram a cada um dos objetos do Museu, mas também que a curadora dedicou a olhar esse trabalho como um todo. A viagem exploratória de um ano abarcou não só essa relação com os objetos, mas também com os profissionais do Museu e as formas de operar no quotidiano destas instituições.
- 9 Durante a residência foram decorrendo diversas conversas com o diretor e responsável pelo Museu, Manuel Francisco da Costa Pereira, de modo que se pudessem conhecer melhor as coleções e a própria estrutura de organização das mesmas. O trabalho de inventário foi também um fator de inspiração e de recriação, uma vez que, por exemplo, alguns dos materiais usados nos remetem para o próprio universo dos museus e dos arquivos, nomeadamente a obra *Projeção*, em que foram utilizados cartões de arquivo como suporte para uma projeção feita por um retroprojetor, a partir da qual foi efetuado um desenho. As artistas utilizaram o Laboratório de Geologia Aplicada para algumas das suas sessões de trabalho. A permanência neste lugar acabou por ser transposta para as obras e, portanto, também para a exposição. As cores utilizadas remetem-nos para as das pedras, dos fósseis e das próprias plantas, mas também para as cores do lugar e da museografia<sup>4</sup>, permitindo uma leitura de continuidade entre a coleção de geologia e os trabalhos apresentados.
- 10 Entre a residência como espaço de criação e a exposição como lugar de apresentação ao público há uma deslocação que se poderia ter tornado uma interrupção. Mas tanto a presença de objetos dos Museus de Geociências como a própria curadoria fizeram com que esse deslocamento se operasse em continuidade e não como uma interrupção. Os aparatos expositivos comuns em museus de ciências e de história natural afastam-se bastante do que vemos em exposições de arte contemporânea e as leituras que se fazem dos objetos dependem também desses dispositivos. A continuidade da leitura de um espaço para outro ocorreu através da divisão dos trabalhos em três séries que se relacionavam com o lugar da residência e que foram mantidas na montagem: «Geocénico», «ausência de pedra enquanto gruta» e «planta-pedra». A exposição de algumas das peças do Museu de Geociências num dispositivo próprio da arte – o plinto – apresenta como uma escultura um objeto que foi esculpido, sim, mas pela passagem do

tempo. Também os limites temporais se estendem muito para além do que seria possível numa exposição de arte, abrangendo períodos tão longínquos como o Carbónico. A apresentação pública dessa “expedição” artística aos meandros de um museu científico reconfigura a relação entre os dois espaços, porque quem vê a exposição vê também o Museu *em exposição*, uma vez que esse espaço primeiro é sempre convocado, quer nas cores que remetem para a arquitetura e museografia do arquiteto Pardal Monteiro, como na utilização das placas museográficas dos próprios Museus.

- 11 A sala do segundo piso da SNBA permitiu uma leitura ampla das obras e das peças do museu expostas. As primeiras estavam maioritariamente dispostas na parede, sem moldura, como estudos, enquanto as segundas estavam em plintos. O vídeo *Fall out* inspirado nas fotogravuras de Ernest Fleury para a obra *Formes de Désagrégation et d’Usure en Portugal* foi projetado no chão de pedra da sala. A montagem refere-se ao método utilizado pelo geógrafo de colocar sempre figuras humanas nos seus desenhos para assim dar ao espectador a sensação de escala humana.
- 12 A variedade de técnicas utilizadas permitiu uma exposição com dinamismo que não se afasta dos materiais geológicos em exposição, por exemplo, um pedaço de carvão do período Carbónico ou uma peça de madeira petrificada, ambos provenientes dos Museus de Geociências. As colagens, os desenhos e mesmo o filme apresentado mostravam-nos estratos que se acumulavam como tempo ou séries de imagens. A composição da “Mesa”, vitrine organizada em três séries de materiais e desenhos em diálogo, é um desses casos de equilíbrio e harmonia.



Vitrine da exposição *Planta Pedra*, na Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, 2020. Em cima: “Da ausência de pedra como gruta (montage) 4”; “*Callipteridium gigas* (Estefaniano Carbónico)”; “Geocénico (underground)”; “Paleovegetal (sobreposição) 1 e 2”; “*Lipidodendron aculeatum* (Carbónico)”. Ao centro: “Variação 2”. Na linha de baixo: Dendrite de manganês; “a-terra” (em caderno de esboços); *Diplothema ribeyroni* (Carbónico). Pedras e placas museográficas cedidas pelos Museus de Geociências-Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa.

© Catarina Marto

- 13 A montagem da exposição possibilita também essa viagem exploratória, combinando materiais e séries, sem deixar de fazer referência a esse primeiro lugar de museu e laboratório, como sítio de classificação e ordenamento mas, simultaneamente, de deleite e experimentação. No entanto, essa ordem é reinventada optando por formar modos desiguais de disposição dos desenhos, criando algumas manchas, por vezes linhas, conjuntos menores ou maiores. A forma como os trabalhos são expostos joga

com os diferentes níveis de aproximação necessários, permitindo uma leitura rítmica no conjunto onde se dispõem as obras organizadas em séries, mas também os plintos com as peças dos Museus de Geociências, enquanto os trabalhos mais pequenos e individuais requerem a aproximação do visitante. A sensibilidade das técnicas e dos materiais utilizados – aguarela japonesa, desenho a lápis, papel vegetal – permite olhar para as composições como camadas – precisamente da mesma forma como as matérias geológicas em exposição.

- 14 Para além da sobreposição/transformação planta pedra, a exposição de Catarina Marto e de Raquel Pedro permite-nos imaginar que outras formas de linguagem podem utilizar os museus para as suas coleções e, sobretudo, abrir essas imensas bolsas de ficção que são as reservas a residências artísticas que podem funcionar como uma espécie de restauro regenerador. É ainda esta a linha de pensamento do filósofo Michael Marder, no texto que escreveu para a exposição: «Para ver e ouvir os subtis movimentos de vida a atravessar as plantas, as pedras, e tudo o que reside entre elas, o poder da arte é fundamental» (2020, s/p).

## BIBLIOGRAFIA

Guin, Ursula K. Le. 2020 (1986). *The Carrier Bag Theory of Fiction*. London: Ignota Books.

Marder, Michael. 2021 (2020). “Permutações Vitais.” *Catarina Marto & Raquel Pedro* [blogue], janeiro 31. <https://catagreenaxraquelpedro.wordpress.com/2021/01/31/planta-pedra/>

## NOTAS

1. As artistas trabalham juntas desde 2008 num processo colaborativo que anula a autoria individual em prol desse trabalho de colaboração e de acumulação em que as obras se vão desenvolvendo em diálogo e a partir de processos criativos diversos. As suas obras giram em torno de temas como a ecologia, a botânica e a crise climática. As artistas citam frequentemente outros artistas e fontes, tais como: Eadweard Muybridge (em *Contemplanção do Risco*), Carlos Alvarado (em *Qual é a probabilidade de ires a andar e cair-te uma árvore em cima?*), ou até o relatório *Global Risks* de 2015 (em *Riscar e A tempestade que vem*). Para além da exposição *Planta Pedra* fazem parte do currículo das artistas as seguintes exposições individuais: *Montes de Montes* (2014), na Galeria Má Arte, em Aveiro; *Ubiquidade do Natural* (2015), no Centro de Documentação, Edifício Central da Câmara Municipal de Lisboa, *Risco e Incerteza* (2015), na Galeria Municipal Palácio Ribamar, em Oeiras; e, já em 2022, *Sous un Arbre du Carbonifère*, na Maison de l’Île-de-France, Cité Internationale Universitaire, em Paris.

2. A palavra expedição é utilizada pelas próprias artistas no seu *website*: <https://catagreenaxraquelpedro.wordpress.com/2019/05/24/residencia-em-curso-teaser/> (consultado em setembro 6, 2022).

3. Uso o verbo “restaurar” de forma propositada, aproveitando o sentido utilizado nos museus, que requer a intervenção quando os objetos estão danificados, exigindo uma ação direta no material. Creio que, de outra forma, as leituras artísticas e criativas são também uma forma de

restauro no sentido em que permitem, não só uma outra forma de visibilidade, mas também de continuidade, possibilitando ao objeto uma nova vida.

4. As atuais instalações dos museus, inauguradas em 1936, são da responsabilidade do arquiteto Pardal Monteiro que também desenhou o mobiliário museológico.

---

## AUTORES

### **MARTA BRANCO GUERREIRO**

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, [martaguerreiro@fcsh.unl.pt](mailto:martaguerreiro@fcsh.unl.pt), <https://orcid.org/0000-0002-4075-2632>