

16 | 2023

Dossier temático "Museologia: diálogos e encontros ibéricos"

Museology: dialogues and iberian encounters

Ana Carvalho e Susana S. Martins (dir.)



Edição electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/midas/3700>

DOI: 10.4000/midas.3700

ISSN: 2182-9543

Editora:

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

Refêrencia eletrónica

Ana Carvalho e Susana S. Martins (dir.), *MIDAS*, 16 | 2023, «Dossier temático "Museologia: diálogos e encontros ibéricos"» [Online], posto online no dia 28 julho 2023, consultado no dia 01 agosto 2023.

URL: <https://journals.openedition.org/midas/3700>; DOI: <https://doi.org/10.4000/midas.3700>

Este documento foi criado de forma automática no dia 1 agosto 2023.



Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional - CC BY-NC-SA 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

SUMÁRIO

Diálogos e encontros ibéricos sobre museologia. Notas para um campo em construção
Ana Carvalho e Susana S. Martins

Artigos

Memória e mitos. O touro na obra de Jorge Vieira. A exposição como campo alargado
Raquel Henriques da Silva

La mirada de Georges Salles
María Bolaños

A importância de estagiar em Madrid: uma nova visão sobre os museus de arqueologia em Portugal (anos 50 do séc. XX)
Ana Cristina Martins

Por um “arquivo vivo”: uma abordagem decolonial à coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian
Filipa Coimbra

A coleção Marciano Azuaga: Gaia e Porto na segunda metade do século XIX e primeira década do século XX
João Luís Fernandes

Memórias e experiências para além da exposição: (re)visitar o passado no Museu do Aljube
Joana Miguel Almeida

Los museos de La Raya y sus proyectos educativos: una herramienta de diplomacia cultural
Sara Castellano Sansón

O Centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Soares dos Reis. Análise de uma parceria institucional
Inês Silvestre

Notações

El impacto de la Guerra Civil española en la configuración de los museos. El caso del Museu d’Art de Girona
Gemma Domènech i Casadevall

El proyecto de investigación VEMOS: una propuesta para visibilizar a los grupos marginados en los museos arqueológicos
Diana Zárate-Zúñiga, Lourdes Prados Torreira e Francesca Romagnoli

Ensaio

Escrito na areia: notas para um arquivo da participação
Marta Branco Guerreiro

Recensões críticas

Dóris Santos – Arte, Museus e Memória: A Imagem Marítima da Nazaré

Graça Filipe

Luís Miguel Pires Ceríaco – Zoologia e Museus de História Natural em Portugal
(Séculos XVIII-XX)

Sara Albuquerque

Tatja Scholte – The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums:
Staging Contemporary Art

Rita Salgueiro

Visionárias [Exposição]

Helena Barranha

Topomorphias [Exposição]

Ana Lúcia Luz

Natureza Observada: Arte y Paisaje e Trabajos de Campo – Field Works [Exposições]

Gonçalo de Carvalho Amaro

Diálogos e encontros ibéricos sobre museologia. Notas para um campo em construção

Dialogues and iberian encounters about museology. Notes on a field under construction

Ana Carvalho e Susana S. Martins

- 1 Pensar o campo dos estudos de museus em termos ibéricos – quer pela abertura, quer pela diversidade de entendimentos que tal ideia convoca – não é algo evidente de fixar.¹ Estaremos a falar de investigação que estuda casos e museus do território ibérico, de estudos comparativos, ou de trabalhos que aprofundam questões museológicas mais amplas, mas a partir de diferentes locais e instituições ibéricas? Falamos de projectos académicos e museológicos colaborativos, com equipas e objectivos partilhados entre Portugal e Espanha, falamos de circulações ibéricas, ou referimo-nos antes a uma particularidade de perspectivas de pensamento, ou seja, a uma forma especificamente ibérica de fazer, trabalhar e reflectir sobre os museus e as suas histórias, políticas, práticas e desafios? Existirá, no limite, algo como uma museologia ibérica?
- 2 Considerando que uma resposta unívoca a estas questões arriscaria simplificar demasiado a realidade multifacetada da investigação e da prática museológica em Portugal e (e com) Espanha, importa, neste contexto, salientar a existência de uma importante iniciativa ibérica que, desde 2017, tem procurado lidar, acolher e sobretudo amplificar muitas destas perguntas. Trata-se do “Fórum Ibérico de Estudos Museológicos”, um evento anual que, desde a sua primeira edição, se tem realizado alternadamente em Espanha e Portugal. Recuperando de algum modo a ideia latina de *forum* enquanto centro da vida pública, o “Fórum Ibérico de Estudos Museológicos” tem-se afirmado igualmente como um vivido lugar, nem sempre físico, de encontro e criação de comunidade entre investigadores dos dois países. Mais do que pretender definir ou delimitar a identidade impossível de uma “museologia ibérica”, o “Fórum Ibérico” tem permitido abrir, de forma colaborativa, um espaço livre e privilegiado para debater e dialogar – ibericamente – sobre museus.

- 3 Apesar da maleabilidade dos modelos de organização adoptados ao longo das várias edições, a principal constante deste “Fórum” tem sido justamente a sua forte vocação de abertura, encontro e diálogo. É através dela que se pode entender o constante crescimento e continuidade que esta iniciativa tem conhecido de ambos os lados da fronteira, e à qual se têm associado cada vez mais universidades, museus e parceiros institucionais. Tal dimensão de abertura manifesta-se ainda a outros níveis. Por um lado, o “Fórum Ibérico” tem assumido um importante carácter policêntrico, realizando-se sempre, e até à data, em diferentes cidades nos dois países – tentando, a um tempo, superar fronteiras e abordar a museologia com uma forte ancoragem no território.² Por outro lado, a amplitude do “Fórum” configura uma marca identitária patente também na forma como estes congressos anuais têm permanentemente congregado diferentes investigadores, docentes e profissionais de museus, nos mais variados estágios dos seus percursos académicos e institucionais.
- 4 É a partir deste espírito transversal e de grande horizontalidade que o “Fórum Ibérico de Estudos Museológicos” tem propiciado relevantes encontros e circulações entre os seus intervenientes, contactos esses que em muito extrapolam as simples circunstâncias de cada evento. Deste modo, o “Fórum” tem permitido consolidar, no espaço e no tempo, produtivas redes de circulação e de colaboração, que se traduzem designadamente: na mobilidade de doutorandos e investigadores entre universidades portuguesas e espanholas; no desenho e na descoberta de histórias ibéricas comuns em torno de museus e exposições; na constituição de equipas ibéricas para diversos projectos e desafios científicos e editoriais; e sobretudo na certeza de que quem trabalha e investiga museus a partir de Portugal ou Espanha, encontra, nesta rede ibérica, colegas generosos e interlocutores excepcionais, capazes de motivar novos e qualificados futuros de cooperação e de partilha.
- 5 Interessante é também verificar que a dinâmica impulsionada por esta rede internacional é igualmente fonte de estímulo para reforçar contactos, parcerias e colaborações, no interior de cada um dos países. Neste enquadramento, foi precisamente isso que aconteceu em Novembro de 2022 com o *VI Fórum Ibérico de Estudos Museológicos: Novas Perspectivas de Investigação*³ – encontro organizado na Universidade de Évora, que resultou de uma feliz e inédita co-organização entre o Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS) da mesma universidade, e o Instituto de História da Arte (IHA-FCSH/IN2PAST) da Universidade NOVA de Lisboa, por via do seu grupo de investigação MUST-Museum Studies.⁴
- 6 Em mais um desdobramento de sinergias, o número temático que aqui apresentamos, intitulado “Museologia: diálogos e encontros ibéricos”, tem justamente a sua génese no “VI Fórum Ibérico” realizado na Universidade de Évora, ainda que esta publicação tenha depois resultado de um processo de arbitragem científica completamente novo e autónomo. Foi aos 31 oradores participantes neste encontro ibérico que foi lançado o repto de proposta à revista MIDAS de versões mais desenvolvidas dos trabalhos de investigação apresentados para que, depois de cumpridos os procedimentos de revisão científica por pares, pudessem vir a dar corpo a uma publicação científica independente.
- 7 Por essa razão, o presente número naturalmente não traduz, nem pretende traduzir, a totalidade de intervenções e intercâmbios que o “VI Fórum Ibérico” potenciou. Mas de algum modo, é uma edição que decorre desta partilha, e espelha traços comuns a estes encontros. Em particular, destacamos não apenas a diversidade temática e

metodológica das investigações e dos projectos museológicos aqui reunidos, mas também o facto deste número temático agrupar – à imagem do próprio “Fórum” – contributos de investigadores muito diversificados nos seus perfis, designadamente doutorandos, recém-doutorados, investigadores, profissionais de museus, docentes. Uma riqueza igualmente manifesta nas diversas tipologias de textos que se distribuem pelas secções da revista: artigos, notações, ensaios e recensões.

- 8 Assim, o presente número abre com os artigos das duas figuras tutelares do “Fórum Ibérico de Estudos Museológicos” – Maria Bolaños e Raquel Henriques da Silva – ambas historiadoras de arte de enorme impacto, que têm desenvolvido as suas múltiplas actividades entre a universidade e os museus, e que muito contribuíram, por via das suas práticas, visões e pensamento, para consolidar o campo disciplinar da museologia, respectivamente em Espanha e Portugal. Pelo destaque que a comunidade dos museus e da arte amplamente lhes reconhece, as duas foram convidadas a participar no “VI Fórum Ibérico” enquanto *keynote speakers* e os textos agora publicados resultam das palestras apresentadas nesse contexto.
- 9 No artigo inaugural «Memória e mitos. O touro na obra de Jorge Vieira. A exposição como campo alargado», Raquel Henriques da Silva explora o multifacetado pensamento curatorial com que se propôs abordar a exposição que recentemente comissariou, sobre o escultor português Jorge Vieira (1922-1998). Analisando diversas escolhas e secções desta exposição, decorrida na cidade de Beja, entre 2022 e 2023, a autora reflecte sobre as possibilidades de encarar a obra plástica de Vieira – em especial o “touro” enquanto motivo recorrente da sua obra – através de cruzamentos disciplinares e teóricos diversos, nos quais a arte se problematiza à luz da antropologia, da arqueologia e da museografia. Deste modo, o artigo demonstra como as intersecções artísticas e cronológicas sugeridas na exposição revelam estimulantes relações entre arte, passado histórico e território, ao mesmo tempo que expandem e desafiam de forma original as concepções mais lineares, pelas quais a história (da arte) ainda frequentemente se organiza.
- 10 Seguidamente, Maria Bolaños introduz-nos ao pensamento e visão crítica do historiador de arte e museólogo francês Georges Salles (1889-1966) através de uma das suas obras mais singulares. No artigo intitulado «La mirada de Georges Salles», Maria Bolaños convida-nos a conhecer melhor a trajectória e o “olhar” deste homem de museus, coleções e cultura, através de uma detalhada leitura do seu livro de 1939 *Le Regard*, uma obra que ficou relativamente arredada das grandes filosofias do olhar do século XX, mas nem por isso passou despercebida nos círculos letrados da época, chamado inclusivamente a atenção de um outro, e mais célebre, teórico da imagem: Walter Benjamin. Nesta leitura-reflexão, a autora guia-nos pelas diferentes secções do livro, destacando sobretudo a grande originalidade de Salles na forma como propõe compreender e reavaliar o “olhar fruidor” perante o objecto artístico: como um exercício de prazer e espontaneidade (desejavelmente liberto do jugo interpretativo das palavras), que não deixa ainda assim de ser um olhar museológico, cultivado e profundamente erudito.
- 11 Depois dos dois artigos convidados, o número prossegue num alinhamento de contributos que atestam bem a riqueza e diversidade de estudos, exposições, projectos e teses em museologia actualmente em curso a partir do contexto ibérico.
- 12 O artigo «A importância de estagiar em Madrid: uma nova visão sobre os museus de arqueologia em Portugal (anos 50 do séc. XX)», de Ana Cristina Martins, explora

justamente um caso museológico em que os intercâmbios ibéricos, entre Portugal e Espanha, se revelaram fundamentais, designadamente nos modelos de estudo e da musealização da arqueologia em Portugal. Focando-se nos percursos formativos de duas figuras da arqueologia nacional – João M. Bairrão Oleiro (1923-2000) e Maria de Lourdes Costa Arthur (1924-2003) – a autora examina de que forma as bolsas de estudo que lhes permitiram estagiar em Madrid e Barcelona, com arqueólogos de referência, foram determinantes para as metodologias de campo e para o desenvolvimento dos museus de arqueologia em Portugal. Cruzando leituras museológicas, arquivísticas e biográficas, este artigo permite ainda problematizar a relativa invisibilidade das mulheres na história da arqueologia em Portugal, contribuindo para reorientar o modo como esta história se tem escrito, e fornecendo importantes elementos para a sua melhor compreensão.

- 13 Propondo um outro tipo de revisão, na linha da actual releitura crítica que muitos museus têm vindo a fazer das suas próprias colecções e arquivos, o artigo seguinte, da autoria de Filipa Coimbra, traduz um trabalho que estuda e reinterpreta alguns silêncios e vazios históricos de uma das mais reconhecidas colecções artísticas em Portugal. O texto «Por um “arquivo vivo”: uma abordagem decolonial à colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian» examina a história de dois núcleos de obras de arte adquiridos em Moçambique e Angola, em 1963, por ocasião da visita do presidente da Fundação, José de Azeredo Perdigão (1896-1993), aos dois territórios africanos, à época sob domínio colonial português. Questionando o alcance da autonomia e neutralidade da Fundação Calouste Gulbenkian perante o Estado Novo, e a partir de investigação inédita, a autora procura encontrar razões que possam ajudar explicar a invisibilidade deste núcleo de obras até hoje, quer na colecção e nas exposições da Fundação Calouste Gulbenkian, quer na sua própria narrativa institucional.
- 14 Uma análise diversa sobre coleccionismo, desta feita centrada numa colecção oitocentista de natureza muito diferente, é depois desenvolvida por João Luís Fernandes no seu artigo «Colecção Marciano Azuaga: Gaia e Porto na segunda metade do século XIX e primeira década do século XX». Este texto pretende caracterizar a formação da ecléctica colecção amadora de um particular chefe de estação do norte de Portugal, Marciano Azuaga (1838-1905), que com ela abriu ao público um curioso Museu particular, tendo depois doado, em 1904, o seu acervo à Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia. Partindo do estudo do inventário da colecção, das suas incorporações, da biografia do coleccionador e de vários dos seus doadores, o autor mapeia uma complexa rede de contactos e actores, que bem demonstra como os círculos de intimidade de Gaia e Porto, através dos seus principais vultos intelectuais, artísticos, científicos ou políticos, propiciaram a constituição e a própria feição da Colecção Azuaga.
- 15 Num outro plano, mas atentando também à dimensão humana da experiência museológica, o artigo subsequente, «Memórias e experiências para além da exposição: (re)visitar o passado no Museu do Aljube», da autoria de Joana Miguel Almeida, resulta de uma investigação etnográfica realizada no Museu do Aljube – Resistência e Liberdade, em Lisboa. Neste trabalho, a autora examina e problematiza de que forma o museu pode operar na esfera pública como um espaço de evocação de memórias e de subjectividades que muitas vezes superam os próprios conteúdos expositivos do museu. Através de uma metodologia crítica e empírica (por via de observação participante em visitas orientadas e de entrevistas aos visitantes), este estudo demonstra como o museu

pode ser um lugar catalisador de vocalização, testemunho e partilha, tanto de memórias vividas (como no caso de antigos resistentes ou presos políticos) como de “pós-memórias” de quem não passou geracionalmente pela ditadura, mas procura ainda assim compreender ou reencontrar-se com um passado que também é seu.

- 16 Por sua vez, Sara Castellano Sansón dirige a sua atenção para os serviços de educação e mediação de um conjunto de museus de fronteira em Portugal e Espanha, examinando-os no artigo «Los museos de La Raya y sus proyectos educativos: una herramienta de diplomacia cultural». A partir de uma observação crítica de quatro programas educativos de museus situados ao longo da fronteira luso-espanhola, o artigo propõe entender estes museus como instituições cruciais para a coesão social e cultural, e como locais a partir dos quais a fronteira se pode redefinir, não apenas como limite nacional e político, mas como zona de contacto e de encontro, que permite destacar histórias e territórios culturais comuns aos dois países. Deste modo, e entendendo a diplomacia cultural dos museus como um “*soft power*” em que o local se projecta no internacional, este trabalho destaca o modo como os museus e o património cultural podem contribuir decisivamente para consolidar uma também política “cultura de fronteira”.
- 17 A finalizar a secção de artigos, o contributo de Inês Silvestre «O Centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Soares dos Reis. Análise de uma parceria institucional» examina o processo de criação deste Centro no Porto e o modo como o mesmo procurou promover a arte e os artistas contemporâneos em Portugal, num período em que a arte contemporânea estava ainda formalmente pouco presente nas instituições museológicas nacionais. Dirigindo especial enfoque ao período em que o Centro de Arte Contemporânea (CAC) funcionou instalado do Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR), durante os anos de 1976 a 1980, este artigo pretende contribuir para a história deste período particularmente dinâmico no campo artístico, enquadrando-o também no contexto de abertura que se seguiu à Revolução de Abril. Nele se aprofunda ainda a particular relação institucional entre o CAC e o MNSR, especialmente a partir da análise da actividade expositiva do CAC e da constituição da sua colecção.
- 18 Depois destes oito contributos, na secção “Notações”, aprofundam-se dois projectos de investigação em áreas distintas da museologia. No primeiro texto, «El impacto de la Guerra Civil española en la configuración de los museos. El caso del Museu d’Art de Girona», a autora Gemma Domènech i Casadevall apresenta os primeiros resultados do projecto de investigação IGUEMUS, actualmente em curso, que se propõe lidar com a problemática proveniência das colecções artísticas que estão na génese de alguns museus catalães. O artigo concentra-se na complexa história dos objectos artísticos que, no contexto dos conflitos da Guerra Civil espanhola, foram retirados dos seus contextos originais (nomeadamente de igrejas e edificado religioso) por razões de salvaguarda patrimonial, pelo Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), e não mais retornaram aos seus locais de origem. Partindo do estudo de caso do Museu d’Art de Girona, o texto demonstra como os resultados deste projecto académico podem ter impacto nos museus e sociedades contemporâneas. O seu objectivo será o de localizar e identificar estas obras nas actuais colecções museológicas, mostrando como esta investigação pode contribuir para reavaliar a história de tais objectos nos museus, e desejavelmente restituir este património artístico às comunidades de onde foram retirados.
- 19 Um outro tipo de revisão museológica está patente no segundo projecto que seguidamente se apresenta através do texto «El proyecto de investigación VEMOS: una

propuesta para visibilizar a los grupos marginados en los museos arqueológicos», da autoria de Diana Zárate-Zúñiga, Lourdes Prados Torreira e Francesca Romagnoli. Neste contributo, as autoras começam por mapear teórica e criticamente um movimento de renovação que, nas últimas décadas, tem contestado o modo como os discursos expositivos dos museus arqueológicos tendem a invisibilizar a presença e a relevância das mulheres nas sociedades passadas, bem como de outros grupos tendencialmente ausentes dos museus – onde se incluem crianças e seniores, mas também pessoas com deficiência, identidades não normativas, entre outros. Partindo da problematização destas questões no discurso da arqueologia, o texto explica como o projecto VEMOS procura analisar exposições permanentes de diferentes museus arqueológicos, oferecendo alternativas concretas para que os museus revejam as suas estratégias expositivas através de um olhar mais inclusivo, que possa integrar grupos e indivíduos negligenciados pela investigação e divulgação arqueológicas.

- 20 Avançando para a secção de “Ensaio”, apresenta-se o texto de Marta Branco Guerreiro intitulado «Escrito na areia: notas para um arquivo da participação», no qual a autora questiona métodos de investigação sobre projectos participativos, explorando a necessidade de poder criar um arquivo de elementos e processos museológicos que não são facilmente tangíveis ou “arquiváveis”. Partindo da sua própria experiência enquanto investigadora e observadora participante de três projectos participativos desenhados e desenvolvidos a partir da Fundação Calouste Gulbenkian, a autora propõe repensar que tipo de metodologias e arquivos alternativos podem permitir dar conta dos elementos transitórios, fugidios e processuais, que não chegam a ficar fixados nos resultados mais públicos destes projectos. Com esta proposta, Marta Branco Guerreiro oferece-nos uma profunda reflexão sobre a prática e a poética dos museus, lançando a possibilidade de renovar a forma como entendemos a “participação”, através de uma maior atenção às suas dimensões mais volúveis, inconstantes e impermanentes, mas nem por isso menos humanas.
- 21 A última secção deste número inclui seis recensões críticas de livros e exposições, com curadoria e coordenação editorial de Leonor de Oliveira e Joana Baião. No campo das edições nacionais destaca-se um novo título da colecção “Estudos de Museus” (ed. Direção-Geral do Património Cultural e Caleidoscópio) – *Arte, Museus e Memória: A Imagem Marítima da Nazaré*, da autoria de Dóris Santos. O livro, recenseado por Graça Filipe, estuda a representação da imagem da Nazaré através da história da arte e da museologia. Publicado no Brasil pela editora da Universidade de São Paulo, o livro *Zoologia e Museus de História Natural em Portugal (Séculos XVIII-XX)*, do investigador português Luís Ceríaco, é recenseado por Sara Albuquerque. Esta publicação estuda a vida e obra de naturalistas portugueses, activos entre o séc. XVIII e XX, e a formação de colecções de história natural. Ainda no campo das edições internacionais publica-se a recensão do livro *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art* da autora neerlandesa Tatia Scholte. Comentado por Rita Salgueiro, esta obra situa-se no âmbito da preservação de arte contemporânea, nomeadamente sobre os desafios que levantam as instalações *site-specific* para os museus.
- 22 O último bloco de recensões é dedicado à análise de três exposições temporárias. A primeira refere-se a *Visionárias*, na Culturgest, uma das quatro exposições integradas na sexta edição da Trienal de Arquitetura de Lisboa (2022). Como sublinha Helena Barranha, autora da recensão, a Trienal de Arquitetura procurou dar «visibilidade aos principais desafios que se colocam a arquitectos, designers e urbanistas, num tempo de

emergência climática e de graves tensões políticas e socioculturais». «Neste contexto, a exposição *Visionárias* propõe uma reflexão sistémica que oscila entre a objectividade pragmática do real e a utopia, conjugando a análise de experiências de um passado recente, o mapeamento de situações presentes e a antecipação de cenários futuros». Segue-se a exposição *Topomorphias*, organizada no Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida, em Évora, pela mão do curador Sérgio Mah. Comentada por Ana Lúcia Luz, esta exposição apresenta as obras mais recentes do artista português Jorge Martins (n. 1940). A terceira recensão é da autoria de Gonçalo de Carvalho Amaro e centra-se em duas exposições do Centro Cultural La Moneda, em Santiago do Chile, que se associam à temática: museus, sustentabilidade e bem-estar. Como refere o autor, «a primeira exposição, *Naturaleza Observada: Arte y Paisaje*, centra-se no Chile e na representação da natureza e arte num determinado período. A segunda exposição, *Trabajos de Campo - Field Works*, procura um âmbito global, conjugando artistas internacionais e debatendo o estudo da natureza, as doenças e o desenvolvimento sustentado dos territórios».

- 23 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 como são percebidos ou vividos na contemporaneidade sob o olhar dos artistas contemporâneos. A imagem da capa deste 16.º número tem por base uma fotografia do espanhol Luis Asín intitulada “Museu”. A fotografia refere-se a uma instalação efémera de 1999, que regista o movimento, desfasado, de cinco camiões que transportam cinco letras formando a palavra “Museu”. Esta imagem pode interpelar várias leituras. A palavra “museu” remete para um campo de teoria e de prática, de movimento expansivo, mas também de assimetrias e constrangimentos vários. Por sua vez, parece evidenciar as diferentes velocidades em que os museus coexistem, as distintas realidades de que é constituída a paisagem museal, em função dos múltiplos contextos sociais, políticos, económicos e culturais que moldam o seu desenvolvimento. Por outro lado, suscita também a ideia de multiplicidade de focos e avanços na investigação.
- 24 Pela pluralidade de sentidos, bem como pela ideia de percurso que tão fortemente estimula, esta obra serve-nos também como a imagem ideal para evocar um outro caminho, igualmente múltiplo e dinâmico, que se iniciou precisamente há uma década. Em 2023, a MIDAS celebra 10 anos. Lançada em 2013, a MIDAS veio responder à necessidade de dar visibilidade à massa crítica emergente e ao desejo de uma maior sistematização e revisão crítica do conhecimento produzido sobre os museus e com os museus. Comemoramos assim dez anos de uma revista que, fundada em Portugal, assumiu desde logo uma abordagem internacional, privilegiando uma relação de proximidade e diálogo com os países de língua portuguesa e espanhola. Este número expressa justamente essa aspiração a um cruzamento fecundo de pensamento e de diálogo amplo, reflexo das diversidades e das complementaridades. Nesta última década, a MIDAS cresceu e pudemos constatar igualmente a expansão deste campo de estudos, a sua diversidade e a sua densificação. Agradecemos assim, reconhecidamente, a todas as autoras e autores dos 16 números publicados, bem como aos leitores, aos editores, aos revisores, e a todos os que conosco colaboraram. Obrigada pelo caminho trilhado, apostando na reflexão crítica sobre os museus, as suas histórias, políticas, práticas e desafios, fortalecendo vias de questionamento e de permanente desenvolvimento do campo.

- 25 Por fim, agradecemos às editoras da secção de resenhas, que diligentemente selecionaram livros e exposições para este número e garantiram o processo de revisão científica e editorial; aos autores e autoras pela excelência de contributos que compõem este número; à inestimável colaboração dos especialistas externos que asseguraram a arbitragem por pares e sem os quais este número não teria sido possível. Uma nota especial de agradecimento ao Luis Asín por nos ceder a imagem “Museu” para a capa deste número, à Elisa Noronha Nascimento pelo arranjo gráfico final da capa e ao Pedro Casaleiro pela colaboração na revisão linguística do espanhol; um bem-haja à Sofia Carvalho pelo apoio editorial.

BIBLIOGRAFIA

- Arnaldo, Francisco Javier, Alicia Herrero, e Modesta Di Paola, eds. 2020. *Historia de los Museos, Historia de la Museología, España, Portugal, América*. Gijón: Trea.
- Baião, Joana, e Lúcia Almeida Matos. 2021. *Estratégias de Exposição: História e Práticas Recentes: IV Fórum Ibérico de Estudos Museológicos*. Lisboa: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Baião, Joana, e Raquel Henriques da Silva, eds. 2019. *Os Museus e a(s) Sociedade(s): Teorias, Contextos, Histórias, Experiências, Desafios. II Fórum Ibérico de Investigação em Museologia*. [Lisboa]: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Bolaños Atienza, María, e Javier Arnaldo, eds. 2019. *Museologías. Teorías, Contextos, Experiencias, Retos. I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- Grau, María Luisa, e Inmaculada Real, eds. 2022. *Autores y Textos Museológicos en Español y Portugués*. Zaragoza: Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Diputación General de Aragón, Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, Universidad de Zaragoza, Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Asociación Española de Críticos de Arte.

NOTAS

1. As autoras escrevem de acordo com a antiga ortografia.
2. *I Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores – Museologías: Teorías, Contextos, Relatos, Experiencias, Retos*, 18 de Novembro de 2017, Museo Nacional de Escultura, Valladolid (cf. Bolaños Atienza e Arnaldo 2019); *II Fórum Ibérico de Investigação em Museologia: Os Museus e a(s) Sociedade(s) – Teorias, Contextos, Histórias, Experiências, Desafios*, 13-14 de Dezembro de 2018, Museu Nacional Arte Antiga e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (cf. Baião e Silva 2019); *III Foro Ibérico de Estudios Museológicos: Historia de los Museos. Historia de la Museología*, 18-19 de Outubro de 2019, Museo Arqueológico Nacional, Madrid (cf. Arnaldo, Herrero e Paola 2020); *V Fórum Ibérico de Estudos Museológicos: Estratégias de Exposição – História e Práticas Recentes*, 10 de Dezembro de 2020, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (cf. Baião e Matos 2021); *V Fórum Ibérico de Estudos Museológicos: Autores e Textos Críticos em Espanhol e Português*, 21-22 de

Outubro de 2021, IAACC Pablo Serrano, Zaragoza (cf. Grau e Real 2022). O “VII Fórum Ibérico” realizar-se-á em Ciudad Real, Espanha, sob o tema *Por una Museología Sostenible a través de la Educación e Inclusión*. Para mais informação, consultar: <https://foroiberico7.wixsite.com/foroiberico7>.

3. Para mais detalhes, ver: <https://viforumiberico.wixsite.com/2022> (consultado Julho 27, 2023).

4. Desde 2018 que o Instituto de História da Arte (IHA-FCSH/IN2PAST), através do seu grupo de investigação MUST-Museum Studies, se associa ao “Fórum Ibérico de Estudos Museológicos”, assumindo a organização ou co-organização dos encontros decorridos em Portugal, sempre em articulação com outras instituições, designadamente com o Museu Nacional de Arte Antiga (2018), com a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (2020) e com a Universidade de Évora, através do CIDEHUS (2022).

AUTORES

ANA CARVALHO

É investigadora contratada no Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades (CIDEHUS) da Universidade de Évora. Lecciona na área da museologia e do património na mesma Universidade. A sua investigação tem-se centrado na área das políticas públicas para os museus e para o património. É investigadora do projeto MEDHEUS – *Mediterranean Cultural Heritage in EU Policies* (Erasmus +). Membro do Grupo de Projecto Museus no Futuro (2019-2020) e investigadora do projecto Mu.SA – *Museum Sector Alliance* (Erasmus +), entre 2016 e 2020. Actualmente, integra o conselho editorial da coleção *Estudos de Museus*. Tem doutoramento e mestrado em Museologia. CIDEHUS – Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades da Universidade de Évora, Palácio do Vimioso, Largo do Marquês de Marialva, n.º 8, Apartado 94, 7000-809 Évora, Portugal, arcarvalho@uevora.pt, <https://orcid.org/0000-0003-1452-7711>

SUSANA S. MARTINS

É Professora Auxiliar do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, onde lecciona nas áreas da museologia, arte contemporânea e cultura visual. É investigadora integrada do Instituto de História da Arte (IHA-FCSH/IN2PAST), sendo coordenadora do grupo de investigação MUST-Museum Studies. Doutorada em Fotografia e Estudos Culturais pela Katholieke Universiteit Leuven (KUL, Bélgica), a sua investigação centra-se nos estudos fotográficos em intersecção com a história das exposições e das culturas impressas. Actualmente, integra o conselho editorial da *Revista de História da Arte* e é Co-IR do projecto de investigação “Curiositas – Peeping before Virtual Reality”, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Instituto de História da Arte (IHA-FCSH/IN2PAST), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide (Gab. 347), 1099-032 Lisboa, Portugal, susana.martins@fcsch.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0002-7504-9832>

Artigos

Memória e mitos. O touro na obra de Jorge Vieira. A exposição como campo alargado

Memory and myths. The bull in Jorge Vieira's work. The exhibition as an expanded field

Raquel Henriques da Silva

Exposição como investigação

- 1 A exposição tornou-se desde as décadas finais do século XX, um domínio de reflexão epistemológica (Altshuler 1994, 2008, 2013; Haskell 2002) impulsionado em primeiro lugar por Tony Bennett na sua releitura de Michel Foucault.¹ Sob o conceito de “*exhibitory complex*”, Bennett considerou que, a par da colecção, a exposição é constitutiva do museu desde a sua época fundadora, no século XVIII. Considera, sobretudo, que foi através das grandes exposições (iniciadas com a Exposição Universal no Palácio de Cristal, Londres, 1851) que o museu pôde deixar de ser um lugar elitista para fruição de alguns, para se abrir à fruição de públicos cada vez mais amplos.²
- 2 Também Donald Preziosi considera que a “exposição” tem uma centralidade não só no museu mas na própria elaboração da “modernidade”. Vale a pena citá-lo:

Each mode of modern exposition is in its own way the successor to, or a modern vision of, one or more older ‘arts’, ‘books’, or ‘houses’ of memory some of which are of great antiquity in the West. It may be useful to consider all such modes of exposition and display as comprising facets of an interrelated and mutually defining network of social practices or epistemological technologies which together make up the vast enterprise of modernity. (Preziosi 2009, 408)
- 3 Este estimulante contexto teórico continua a enquadrar o trabalho sobre grandes exposições que mudaram o entendimento dos temas que estão na sua origem. De tal modo a exposição se foi tornando tema em si mesmo que os museus, em equipas pluridisciplinares e desejavelmente, em articulação com a investigação académica, têm vindo a inventariar e a estudar as exposições como uma espécie de “objecto”

particularmente múltiplo e complexo das suas colecções. Em Portugal, é este o caso do excelente Catálogo das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian que, na revista MIDAS, foi em primeiro lugar divulgado por Joana Baião, contextualizado com referências internacionais recentes (cf. Baião 2016).

- 4 Antes disso, na *Revista de História da Arte* do Instituto de História da Arte, coordenei o seu número 8, em 2011, dedicado ao tema “Museus e Investigação”. Eu própria escrevi o artigo «Investigar para Expor» em que analisei duas exposições apresentadas na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2007 e 2009, onde foram desenvolvidas estratégias investigativas então bastante inovadoras: pelo alargamento dos objectos expostos que, além de obras de arte, incluíram materiais de arquivo; pela decisão de encomendar a alguns artistas a execução de obras históricas cuja materialidade havia sido perdida por razões diversas; pelo alargamento das áreas expositivas a outros espaços envolventes ou mesmo à rua. Assim, as referidas exposições puderam ampliar o campo estabilizado da história da arte, questionando também os conceitos de obra (na contemporaneidade) e tornando alguns dos artistas expostos, curadores e comunicadores do seu próprio trabalho.³
- 5 Esta oportunidade de testar na prática os campos expandidos da museologia da arte deve continuar a ser objecto de teorização mas, na minha opinião, deve dotar-se de uma espécie de autonomia pragmática que permita rapidamente responder a solicitações casuais. Foi isso que aconteceu com a exposição dedicada ao escultor Jorge Vieira (1922-1998) que é a razão de ser deste artigo.
- 6 Antes disso, no entanto, apresento brevemente o artista Jorge Vieira.

Jorge Vieira – diversidade de práticas

- 7 Na historiografia da arte em Portugal, Jorge Vieira possui uma obra maior: o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* com que se apresentou ao concurso internacional com a mesma designação, organizado pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres, em 1952.
- 8 Este foi um evento muito relevante não só pelo elevado número de concorrentes – quase sempre através de prévia selecção nacional – mas pelo seu significado político, recentemente investigado em termos internacionais.⁴
- 9 No contexto português, era um tema “proibido” para um país que tinha dezenas de prisioneiros políticos e praticava sistematicamente a censura. Por isso, descrente de apoios, Jorge Vieira, então com 30 anos, concorre por iniciativa própria e a sua proposta acabou por ser premiada com um «Prix du Concours» no valor de 25 libras.⁵ Assumindo os valores da abstracção que se vinham impondo na escultura pública, o escultor compôs uma figura enigmática: duas elipses ao alto, articuladas entre si com intencional verticalidade, mas inscritas no espaço pelos seus corpos reduzidos aos delineamentos do bronze; o suporte, uma espécie de tridente activo sugerindo garras, mantém a leveza incorpórea do conjunto, num movimento inverso que se cola ao chão. Não há gritos nem prisões, nem perseguidos nem perseguidores. Só há silêncio e vontade de libertação.
- 10 O abstracionismo, que aqui atinge a maestria, foi uma das áreas importantes do trabalho de Jorge Vieira, embora em muitos casos – como acontece no *Monumento ao Prisioneiro Político...* – se possa adivinhar um diálogo permanente com a escala humana e

uma memória, mais ou menos denegada, do corpo humano, algumas vezes proposto sob a figura do fragmento, num jogo fecundo com o surrealismo, outro dos referentes fundacionais da obra de Vieira. Passando de materiais tradicionais para outros mais inovadores, como o ferro, pode considerar-se que a maquete premiada do *Monumento* foi o ponto de partida de algumas esculturas de grandes dimensões que, entre 1957 e 1958, foram apresentadas nos pavilhões de Portugal no Comptoir Suisse e na Exposição Universal de Bruxelas. Próximo de arquitectos e de designers modernos, como Frederico George (12915-1994), Francisco da Conceição Silva (1922-1982) e Daciano Costa (1930-2005) o escultor participou no primeiro movimento de afirmação da contemporaneidade em Portugal, acertada com parâmetros internacionais que, apesar das muitas dificuldades, anunciavam o estertor final do regime e das suas políticas culturais anti-modernas.

- 11 Mas a vontade de participar nas dinâmicas do tempo presente foi sempre, na obra de Vieira, contrabalançada pelo seu profundo interesse pelas culturas populares (nomeadamente as práticas artesanais em barro para a produção de objectos utilitários ou brinquedos e artefactos religiosos) que davam continuidade a heranças antiquíssimas das culturas pré-clássicas do Mediterrâneo. Foi também colecionador de arte africana, tal como tinham sido os modernistas de 1900 da geração de Pablo Picasso, abrindo a si mesmo um território de indagação que, permanentemente, contestava as exigências da cena artística das sucessivas décadas em que a sua actividade decorreu.
- 12 Tendo sido professor nas escolas de Belas-Artes, primeiro no Porto e depois em Lisboa, Jorge Vieira marcou alguns dos seus alunos, sobretudo por uma postura intelectual e artística que foi também uma ética. Para melhor clarificar o que acabo de dizer, vale a pena citar outro grande escultor português, Rui Chafes que foi seu aluno:

Jorge Vieira ensina-nos o prazer em construir uma forma com as mãos. Ele oferece-nos o seu entusiasmo. A sua alegria é de uma natureza austera. A sua sensualidade é plasticamente controlada, disciplinada. A sua forma é um dos momentos mais rigorosos em toda a escultura portuguesa do século XX. O enorme amor e respeito que tem pelos materiais vem de uma sabedoria antiga que, ainda hoje, existe de uma maneira natural, e “chocantemente” simples. A sua escultura conjuga a extrema alegria e vitalidade com a austeridade das obras clássicas. O aparente anacronismo formal espelha a sua intensa individualidade. (Chafes 1995, 32)

Ponto de partida da Exposição: passado e presente através da figura do touro

- 13 A exposição *Memória e Mitos...* homenageou o primeiro centenário de Jorge Vieira, completado em 16 de Novembro de 2022. Em primeiro lugar, interessa referir a opção por Beja. Lisboaeta de nascimento e de vida, o escultor e a sua mulher, a escultora Noémia Cruz (1948-), adquiriram em 1981 uma casa nos arredores de Estremoz. Ali construíram um forno, adequado para cozer as peças em barro que constituem uma parte substancial do seu trabalho.
- 14 No alargamento da geografia que as estadias frequentes na Casa da Azenha possibilitavam, o casal cruzou-se com a cidade de Beja. O então Presidente da Câmara, José Manuel Correia Marques, empenhou-se pessoalmente num projecto que fora sugerido por Mário Soares enquanto amigo e Presidente da República. Tratava-se de fazer erguer, com dimensões adequadas, o então já mítico *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* que nunca passara da maquete apresentada a concurso em Londres,

apesar da fortuna crítica que foi gerando nos meios da história e da crítica da arte. Tratou-se evidentemente de uma reparação ao artista mas também à resistência da cultura durante o salazarismo.

- 15 A edificação do *Monumento* em Beja, inaugurado em 1994, selou a presença constante de Vieira na cidade e, com a sua consabida generosidade, foi acompanhada pela oferta de um conjunto qualificado de esculturas e desenhos de que resultaria a criação do pequeno Museu Jorge Vieira. Foi ele que o dirigiu nos últimos anos da sua vida –até à morte ocorrida inesperadamente em 1998, quando contava 76 anos – promovendo um conjunto de actividades de que Noémia Cruz foi empenhada parceira.



Fig. 1 – Jorge Vieira, Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, Beja
© Arquivo da Câmara Municipal de Beja

- 16 Assim, quando se tratou de pensar a celebração do centenário, o lugar Beja impôs-se naturalmente, tanto mais que a cidade adquirira entretanto um centro de exposições de qualidade, o Centro de Arte e Arqueologia, instalado no centro histórico.
- 17 Este desígnio de densificar a ligação de um artista de indiscutível relevância nacional a uma região da sua adopção, exprimiu-se também na escolha do tema da exposição: não o conjunto da obra, mas um tema peculiar que se entendeu destacar como componente importante da particularidade histórica e estética de Vieira: o touro cujos primeiros espécimes datam ainda do final da década de 1940, quando ele estava a iniciar o seu percurso artístico. A escolha deste tema, justificado pelas razões acabadas de apontar, significou também, para a equipa curatorial, a definição do âmbito teórico da exposição⁶. Sem pôr em causa a homenagem ao escultor, decidiu-se que o touro como tema se ampliaria a uma reflexão mais vasta, incluindo os adquiridos da pesquisa arqueológica mais recente e ainda em curso. Eles enunciam, por exemplo, a centralidade e a antiguidade da presença do touro no território artístico de Beja. Vale a

pena, para clarificar o conceito da exposição, citar André Tomé, um dos arqueólogos da equipa:

[...] Em 2011, numa manhã alentejana de inverno, dois arqueólogos devolviam aos dias de hoje um objecto em resguardo há mais de dois milénios. A peça, com 45 cm de comprimento, 23 de altura e 17 de largura, é de cerâmica, moldada à mão, oca, representa um bovino ajoelhado, de cabeça frontal e focinho de grande dimensão. Foi depositado num recinto funerário da Idade do Ferro, mais concretamente num fosso quadrangular que circundava uma sepultura de um homem, datado do século VI a.C.. Mas que touro será este exumado no lugar de Cinco Reis, a pouco mais de cinco quilómetros de Beja? (Tomé 2022, 35-36)

- 18 Esta belíssima narrativa contextualiza depois a permanência do tema «nas culturas do Mediterrâneo nomeadamente nos seus ritos funerários e religiosos», admitindo que o Touro de Cinco Reis represente «o deus Baal, a principal divindade do panteão fenício». Mas salienta, ao mesmo tempo, a pose «muito majestática», «a postura imponente» e o empenho do artista em dar «a sensação de movimento à cauda» (Tomé 2022, 36). Deste modo, o rigor da análise arqueológica não dispensa, felizmente, a excepcional artisticidade do Touro de Cinco Reis.

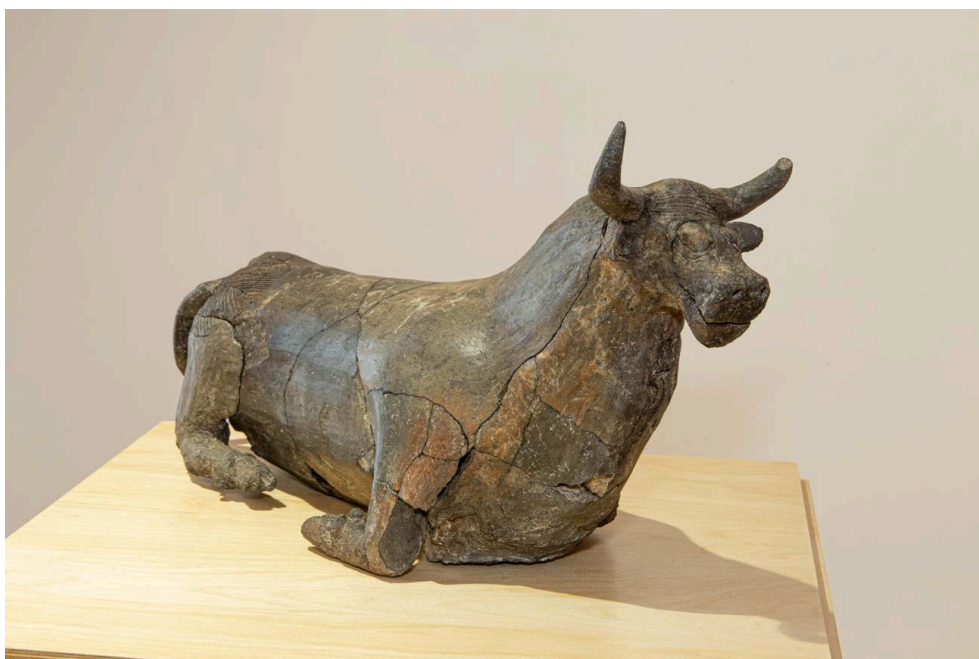


Fig. 2 – O Touro de Cinco Reis, exposição Memória e Mitos. O Touro na Obra de Jorge Vieira, 2022, Beja

© Arquivo da Câmara Municipal de Beja

- 19 Apesar das suas pequenas dimensões, esta peça foi o desencadeador não só do primeiro núcleo da exposição – em que três obras de grandes dimensões de Vieira convivem com diversos touros bejenses – mas o enfoque do ponto de vista curatorial. Simplificando, entendemo-lo com duas componentes: em primeiro lugar a irrelevância da cronologia perante objectos estéticos excepcionais, permitindo considerar as afinidades entre obras separadas por longuíssimos tempos; em segundo lugar, a proximidade estética, formal e compositiva entre um touro de autor desconhecido que o considera um deus, e alguns dos touros de Jorge Vieira que transportam, nos gestos do seu autor, o desejo potente de captar artisticidades anti-clássicas, fundadoras da modernidade artística ocidental no século XX.

- 20 Considero que este “encontro” particularmente feliz (construído por um pensamento curatorial) pode sustentar a renovação do pensamento sobre a modernidade e, simultaneamente, entreabre um território misterioso em que a arqueologia e a história da arte têm de se abrir à antropologia. Como abordar as continuidades formais que, de algum modo, dispensam a particularidade dos conteúdos e mesmo dos respectivos contextos históricos?
- 21 Os visitantes ficavam tão maravilhados pela “modernidade” inquestionável do Touro de Cinco Reis que foi preciso reiterar que Jorge Vieira nunca o pôde ter conhecido, embora conhecesse, através de livros e de algumas visitas a museus, a centralidade deste animal em práticas religiosas antigas e a sua potência mítica que, antes dele, seduziu outros artistas, nomeadamente Picasso, que Vieira sempre admirou.



Fig. 3 – Imagem da exposição *Memória e Mitos. O Touro na Obra de Jorge Vieira*, 2022, Beja
© Arquivo da Câmara Municipal de Beja

- 22 Nessa grande sala (a maior de todo o circuito expositivo) a equipa da arqueologia, coordenada por André Tomé, escolheu outras peças que confirmavam a permanência do touro no território da cidade, desde as grandes cabeças romanas a “Uma inscrição comemorativa de obras régias em Beja” do século XIV ou a uma “Escrivaninha de D. Manuel I” por ele oferecida à cidade. A última peça seleccionada era mais heterodoxa: um conjunto escultórico de Isaclino Palma (1928), peça recente de arte popular que evoca a lenda da fundação da cidade, graças ao sacrifício de um touro que, depois de envenenado pela comunidade, matou a terrífica serpente que dizimava as terras de cultura.
- 23 Que melhor homenagem prestar ao escultor Jorge Vieira do que fazê-lo participar num mundo enevado pelos mitos que deram substância simbólica ao território e em que os seus touros participam numa cadeia mais de sentimentos do que de discursos?
- 24 Mas a opção tomada não foi mimética: os pequenos touros de Vieira, que podem sugerir a apropriação (impossível) dos valores formais do Touro de Cinco Reis foram apresentados noutras salas, deixando o confronto com a memória e aquelas suas

extraordinárias manifestações para quatro grandes peças em que o touro é, para o seu autor, um instrumento de pesquisa e invenção material, e em que o relativo mimetismo vai cedendo a experiências abstractizantes em que o touro se subsume em reflexão plástica. Pretendeu-se assim abrir, em confronto com o rigor da pesquisa histórica e arqueológica, o campo contraditório e questionante da arte contemporânea.

Museografia e discursividades artísticas

- 25 A exposição *Memória e Mitos. O Touro na Obra de Jorge Vieira* distribuiu-se depois por pequenas salas, adaptando-se sem esforço às características de defraccionamento do espaço arquitectónico. Por sugestão do Arquitecto Manuel Faião, e tendo em conta as pequenas dimensões da maioria das esculturas, o projecto museográfico propôs grandes mesas sobre as quais os touros se dispunham, gerando linhas de reflexão diversas: os diálogos eram entre matérias diversas (a pedra, o barro, raramente o bronze), as patines e os engobes que, evidentemente, eram diálogos também entre repetição e diferença, permitindo captar quanto a figura do touro foi, para o escultor, a criação de uma discursividade simultaneamente clara e obscura. O Arquitecto Manuel Faião, autor do projecto museográfico, teve como ponto de partida os condicionalismos criados pelas pequenas dimensões da maioria das esculturas. Por isso decidiu construir grandes mesas sobre as quais os touros se dispunham, gerando linhas de reflexão diversas: diálogos entre as diferentes matérias (a pedra, o barro, raramente o bronze) e as marcas da intervenção do escultor, através das patines e engobes. Mas os diálogos eram também entre repetição e diferença. Na verdade, os touros de Jorge Vieira impõem-se na sua animalidade mas esta é uma indagação sobre o humano: pelos focinhos que são também rostos de gente (sugerindo muitas vezes auto-representações do seu autor), dotados da energia dos chifres e da segurança de marcha sobre quatro patas; pela ironia das posturas que nos abrem o riso afectivo; pelos ritmos criados pela imensa diferença expressiva que pode ser gerada por pequenas variações do mesmo; pela radicalidade de apropriação do touro que pode transmutar-se numa tourinha atrevida ou fragmentar a ideia de corpo em figuras de diferença onde o abstracionismo muitas vezes espreita.



Fig. 4 – Imagem da exposição *Memória e Mitos. O Touro na Obra de Jorge Vieira*, 2022, Beja
 © Arquivo da Câmara Municipal de Beja

- 26 Além das mesas, valorizando o plano horizontal ao corpo do visitante e ao olhar de cima para baixo, todas as salas comportavam conjuntos de desenhos também em materiais diversos (grafite, carvão, tinta-da-china) sempre centrados na figura do touro. O olhar circulava então entre o plano horizontal das mesas onde as esculturas se dispunham e o plano vertical das paredes onde os desenhos se apresentavam. Com graus de acabamento distintos, indo do esboço, às garatujas ou a obras plenamente acabadas, a figura do touro ia ganhando densidade ao longo das salas, apoiada também pelos textos de parede, dispostos em faixas verticais de fácil leitura.



Fig. 5 – Imagem da exposição *Memória e Mitos. O Touro na Obra de Jorge Vieira*, 2022, Beja
 © Arquivo da Câmara Municipal de Beja

- 27 A evidência que o touro foi para Vieira um território de experimentação artística acentuava-se numa sala (designada de “Diferentes meios”) em que a presença do desenho se alargava a exercícios diversos de gravura. Optou-se, neste caso, pela apresentação dos pequenos formatos no plano horizontal, dentro de vitrinas/caixas que continham desenhos fragmentados e casuais, além de cadernos de artista, riscados e emendados, ocupando a totalidade do suporte, num movimento obsessivo, embora tranquilo, permitindo captar a oficina do artista.
- 28 No último piso, uma grande sala, com as paredes ocupadas com a fotobiografia do escultor, permitia ver e ouvir alguns apontamentos fílmicos, revelando finalmente o corpo e a voz do artista. Aí decorreram dois ciclos de conferências, uma centrada no lugar de Vieira na arte portuguesa, outra, na arqueologia do território, centrada na permanência milenar da figura e de muitos corpos de touros. Esta sala permitia aceder (e depois regressar) ao último núcleo expositivo, designado «Do Touro ao Homem-touro». Enquadrados por um conjunto belíssimo de desenhos, todos os touros presentes apresentavam a mesma solução plástica: erguidos sobre as curtas patas traseiras, são agora corpos verticais plenos de braços abertos e com os longos rostos suspensos. Os seus corpos usam a pedra, o bronze e o barro dispondo-se numa espécie de dança muda, simultaneamente cómica e misteriosa. Separado dos outros, a peça de maiores dimensões em barro de tonalidades quentes, parece um orante que nos convida para um ritual cujos passos quase temos vontade de ensaiar. Mas não há nem abismo metafísico nem desconforto físico: lado a lado connosco, quase da nossa dimensão, o grande touro fala da arte que reconfigura memórias antiquíssimas do primitivismo, e fala do mistério da existência, ansiando, com afectividade, que homens e animais integrem uma irmandade que é também o ciclo da vida e da morte.

Conclusão

- 29 A exposição que acabei de evocar, permitindo fruir um conjunto notável de objectos artísticos (esculturas, desenhos e gravuras) procurou criar um ambiente em que a história da arte conviveu com a arqueologia, num mútuo enriquecimento. A arte contemporânea, com as suas peculiaridades que por vezes afastam os públicos, abriu-se ao território e à história das suas ocupações sucessivas. Com estas metodologias, procurou-se abordar questões mais complexas, de ordem estética e filosófica, nomeadamente a naturalidade da vida conviver com questões insolúveis da existência de cada um de nós e do mundo. Que tenha sido a figura mítica do touro a permitir estes sugeridos percursos relaciona-se também com uma visão da humanidade que nunca viveu nem pode viver sem o convívio com os animais que são capazes de serem humanos, tal como nós continuamos a ser animais.
- 30 Este enfoque contribui também para valorizar com alguma originalidade a obra de um relevante artista. Para ele, a paixão pelo trabalho foi sempre também um modo cada vez mais tranquilo de ser uma pessoa fraterna e apaixonada também pelos fios difusos da artisticidade. Encontrava-a não tanto nos museus e na academia mas nas chamadas «artes primitivas» e nas práticas artesanais populares.
- 31 Assim, a investigação colou-se aos desafios do nosso tempo, criando um espaço aberto de reflexão e fruição que quebrou as fronteiras entre arte, arqueologia e antropologia. O benefício foi dos públicos em geral, mas também dos públicos especializados que nem

sempre têm a oportunidade de delinear pontes expressivas entre os seus territórios de trabalho.

- 32 Destaco finalmente o facto de, por razões que se limitaram a seguir o fruir de circunstâncias, esta exposição homenageando um artista de reconhecimento nacional, ocorrer na cidade de Beja, distante dos palcos dominantes da cena artística contemporânea. Tal como não há senão distâncias produtivas entre humanos e animais, ou entre arte e religião, também os lugares de um pequeno país exigem indispensáveis recentramentos. Por isso, além das obras que pertencem a Noémia Cruz e ao Museu Jorge Vieira, a exposição integrou outras oriundas de diversas colecções institucionais (nomeadamente o Museu Nacional de Arte Contemporânea, a Casa da Cerca da Câmara Municipal de Almada, a Biblioteca de Arte e Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian) e um número muito expressivo de colecionadores particulares.
- 33 Em função destas questões, pode e deve considerar-se que uma exposição é um acto político: instalar as emoções e os saberes no corpo da *pólis* com indispensável dimensão utópica.

BIBLIOGRAFIA

- Altshuler, Bruce. 1994. *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. Berkeley: University of California Press.
- Altshuler, Bruce. 2008. *Salon to Biennial – Exhibitions that Made Art History*. Londres. Phaidon.
- Altshuler, Bruce. 2013. *Biennials and Beyond – Exhibitions that Made History*. Londres: Phaidon.
- Baião, Joana. 2016. “Memórias de Exposições: O Projecto RaisExpo.” *MIDAS, Museus e Estudos Interdisciplinares* 6.
- Bennett, Tony. 1988 “The Exhibitionary Complex.” *New Formations* 4: 83 e ss.
- Chafes, Rui. 1995. “As Mãos.” In *Jorge Vieira*. Catálogo de exposição comissariada por Pedro Lapa, p. 32. Lisboa, Instituto Português de Museus/Museu do Chiado.
- Haskell, Francis. 2002. *Le Musée Éphémère. Les Maîtres Anciens et l’essor des Expositions*. Paris: Gallimard.
- Jorge Vieira*. 1995. Catálogo de exposição comissariada por Pedro Lapa. Lisboa: Instituto Português de Museus/Museu do Chiado.
- Jorge Vieira. Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*. 2021. Catálogo de exposição comissariada por Leonor Oliveira e Paula Loura Baptista. Vila Franca de Xira: Museu do Neo Realismo.
- Memória e Mitos. O Touro na Obra de Jorge Vieira. Exposição comemorativa do centenário de Jorge Vieira*. 2022. Catálogo de exposição comissariada por Noémia Cruz e Raquel Henriques da Silva. Beja: Câmara Municipal de Beja.
- Oliveira, Leonor, Joana Baião e Susana S. Martins, coord. 2019. “The Exhibition: Histories, Practices, Policies.” *Revista de História da Arte* 14.

Preziosi, Donald. 2009. *The Art of Art History. A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press.

Silva, Raquel Henriques da, coord. 2011. "Museus e Investigação." *Revista de História da Arte* 8.

Silva, Raquel Henriques da. 2011. "Investigar para Expor: Duas Exposições na Fundação Calouste Gulbenkian, 2007-2009." *Revista de História da Arte* 8: 179-191.

The Unknown Political Prisoner: An International Sculpture Competition in the Cold War Era. 2020. Berlin: Wasmuth & Zohlen.

Tomé, André. 2022. "Os Touros que Habitam as Cidades de Beja." In *Memória e Mitos. O touro na obra de Jorge Vieira. Exposição comemorativa do centenário de Jorge Vieira*. Catálogo de exposição comissariada por Noémia Cruz e Raquel Henriques da Silva, 35-36. Beja: Câmara Municipal de Beja.

NOTAS

1. A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.
2. Ver, como texto fundador, Bennett (1988, 73 e ss.).
3. Ver também Oliveira, Baião e Martins (2019), sobre o número temático da Revista de História da Arte com o título: *The Exhibition: Histories, Practices, Policies*.
4. Ver o catálogo *The Unknown Political Prisoner: An International Sculpture Competition in the Cold War Era* (2020).
5. Ver a história actualizada desta obra em *Jorge Vieira. Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (2021).
6. A equipa curatorial foi coordenada por Raquel Henriques da Silva, Noémia Cruz e Tânia Matias. Saliento também a especial colaboração de André Tomé e Manuel Faião.

RESUMOS

Jorge Vieira (1922-1998) foi um dos mais importantes escultores portugueses da segunda metade do século XX português. A sua obra é predominantemente ecléctica, circulando com vivacidade entre o surrealismo e o abstraccionismo, ancorada no interesse pelas artes pré-clássicas do Mediterrâneo e pelas artes populares, especialmente na diversidade das práticas cerâmicas. Para celebrar o seu centenário, a Câmara Municipal de Beja apresentou, de Novembro de 2022 a Março de 2023, a exposição *Memória e Mitos. O Touro na Obra de Jorge Vieira* centrada no tema do touro, um dos motivos constantes da iconografia de Vieira. Este tema possibilitou o trabalho alargado de uma equipa multidisciplinar de história da arte e da arqueologia, recuando à importância do touro como figura mítica da cidade e do território de Beja. Propôs-se assim uma visão antropológica de uma prática artista contemporânea, rompendo cronologias e contextos históricos que questionam os modos habituais da historiografia da arte. Propôs-se também que a exposição fosse, ela mesma, lugar de concretização de práticas museológicas que entrosam a investigação de campos distintos (a História da Arte e a Arqueologia) com o exercício de uma museografia falante (a acessibilidade das «mesas» onde as peças se colocavam; o jogo plástico entre as paredes com desenhos e as «mesas» com escultura; a plena visibilidade dos textos de cada um dos núcleos expositivos).

Jorge Vieira (1922-1998) was one of the most important Portuguese sculptors of the second half of the 20th century. His work is predominantly eclectic, moving briskly between surrealism and abstractionism, anchored in his interest in pre-classical Mediterranean and popular arts, especially in the diversity of ceramic practices. To celebrate its centenary, the Municipality of Beja presented, from November 2022 to March 2023, the exhibition *Memory and Myths. The Bull in Jorge Vieira's Work* centred on the theme of the bull, one of the constant motifs in Vieira's iconography. This theme made possible the extended work of a multidisciplinary team of art historians and archaeologists, going back to the importance of the bull as a mythical figure of the city and territory of Beja. Thus, an anthropological vision of a contemporary artistic practice was proposed, breaking chronologies and historical contexts that question the usual modes of art historiography. It was also proposed that the exhibition itself could work as a place for implementing museological practices that combine research into different fields (History of Art and Archaeology) with the exercise of a talking museography: the accessibility of the «tables» where the pieces were exhibited; the plastic game between the walls with drawings and the “tables” with sculpture; the full visibility of the texts of each of the exhibition nuclei.

ÍNDICE

Palavras-chave: Museu Jorge Vieira, exposição, museografia, Jorge Vieira, Primitivismo

Keywords: Jorge Vieira Museum, exhibition, museography, Jorge Vieira, Primitivism

AUTOR

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

Professora catedrática Jubilada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Departamento de História da Arte. Autora de estudos de investigação e de divulgação nas áreas do urbanismo e da arquitectura (século XIX-XX), artes plásticas e museologia. Comissária de exposições de arte. Foi directora do Museu do Chiado (1994-97) e do Instituto Português de Museus (1997-2002).

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, sala 347, 1070-312 Lisboa, Portugal, raquelhs10@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8217-4586>

La mirada de Georges Salles

The view of Georges Salles

María Bolaños

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 12.01.2023

Aprovado para publicação a 30.06.2023

Hay que saber ser superficial a través de la
profundidad
Georges Salles

Georges Salles, inventor de museos

Georges Salles (1889-1966), historiador de arte, coleccionista y conservador del Museo del Louvre, es el autor de un libro publicado en 1939 al que puso por título *Le Regard (La Mirada)*. Un libro que ha permanecido en cierta oscuridad y ante cuya lectura es imposible quedar indiferente, aun casi cien años después, pues se nos impone con una autoridad muy particular, no tanto por la credibilidad profesional de su autor, que detentó importantes cargos en la política cultural francesa, sino por la libertad y la emoción con que nos habla a los lectores de la experiencia del museo.

Salles nació en el seno de una familia burguesa y cultivada. Era nieto de Gustave Eiffel (1832-1923), el ingeniero que realizó ese monumento al progreso industrial que fue la torre de hierro de la Exposición Universal de 1889. Aunque estudió Leyes, pronto se orientó decididamente a las Bellas Artes y durante la Primera Guerra Mundial participó destacadamente en la batalla de Verdun. En 1924 se convirtió en conservador de museo y en 1939 cuando publica este libro, era ya el responsable del departamento de Artes Asiáticas del Museo del Louvre y director de la *Revue des Arts Asiatiques*, además de participar como arqueólogo en excavaciones en China, Afganistán e Irán. Luego, al estallar la Segunda Guerra Mundial, participó en la Resistencia contra los alemanes.

En 1941 pasó a ser el director del Museo Guimet, el gran museo francés dedicado a las artes asiáticas, hasta 1945. Tras la guerra, en el gobierno provisional de De Gaulle y hasta 1957 fue director de los Museos de Francia, un puesto central de la política de democratización cultural de la IV República, empeñada en hacer de las colecciones públicas un bien colectivo y no el privilegio de una minoría, todo ello en un contexto general de reconstrucción de una Europa ansiosa de paz y de humanismo que concebía los museos como una compensación terapéutica a los dramas que la guerra había producido en el continente. Desde ese puesto, Salles, junto con Chauncey J. Hamlin (1881-1963), impulsó la creación del Consejo Internacional de Museos (ICOM), convocando a los museólogos más eminentes del mundo a un encuentro internacional en el Louvre en noviembre de 1946. Fue su presidente en 1957, donde formó equipo con un amigo de juventud, Georges-Henri Rivière (1897-1985). En el plano de la investigación y el estudio, publicó una *Histoire des Arts de l'Orient* (1937), así como *Au Louvre, Scènes de la Vie du Musée* (1950). Junto con André Malraux, dirigió la colección «L'Univers des Formes» (Auboyer 1966, 151-152).

En su trayectoria pública merece una mención especial su defensa de la causa de los modernos, una pasión que puso en práctica siempre que pudo. Entre otras iniciativas encargó a Georges Braque (1882-1963) un techo de grandes pájaros para la sala *Henri II* del Museo del Louvre (1953) y puso los cimientos con el reputado crítico de arte Jean Cassou (1897-1986) de una nueva concepción del Museo de Arte Moderno de París, fundada en un objetivo primordial: inventar un museo “ciudadano”. Esta iniciativa, marcada por la perspectiva de la educación popular, suponía la reintegración del arte en la vida pública y un enfoque casi más cívico que estético, casi más un signo de responsabilidad colectiva que de la voluntad de fijar un canon del arte de vanguardia. Finalmente, para entender mejor esta dimensión de su personalidad, vale la pena recordar un episodio protagonizado por Salles y por Pablo Picasso, que este denominó «la prueba del Louvre» (Salmon 2021). En 1949, violando la ley que impedía a los pintores vivos colgar sus cuadros en el Louvre, Georges Salles propuso al artista colocar algunos de sus lienzos junto a grandes maestros clásicos. «Usted será el primer pintor vivo que expone sus cuadros en el Louvre», le dijo, según cuenta Françoise Gilot, compañera entonces de Picasso y testigo visual del episodio (Copans 1994). La operación se llevó a cabo sigilosamente, un martes, día de cierre semanal y, sin apenas testigos, fue filmada. Una comitiva acompañó a los guardas que transportaron a oscuras las pinturas por las salas y las dispusieron, primero, a los pies del *San Buenaventura* de Francisco de Zurbarán (tan admirado por los cubistas), luego junto a su admirado Eugène Delacroix, bajo *Las Mujeres de Argel* (1834), cuadro que inspiraría una de sus mejores series. La historia tiene un alcance simbólico muy significativo: en el santuario consagrado del museo, el museólogo pone en pie de igualdad a los consagrados del pasado y a los jóvenes del presente, y el maestro moderno admite la enormidad del reto, se enfrenta a sus predecesores y asume con valentía el peso de la influencia de los maestros.

El placer de ver

Pero hablemos ya del libro y de las circunstancias de su edición. Fue Adrienne Monnier (1892-1955), la célebre librera parisina, quien medió con la editorial Plon para publicar el original de Salles, cuya lectura la había resultado tan encantadora como chocante,

seguramente por la manera tan decidida en que pone en entredicho la autoridad del experto (Gaillemín 2016). Esta figura femenina tiene en esta historia cierto relieve. Monnier dirigía la más vanguardista de las librerías europeas, La Maison des Amis des Livres, en el Barrio Latino, rue de l'Odéon, donde organizaba lecturas públicas, pequeños conciertos y exposiciones y donde recalaban Ernest Hemingway, los surrealistas o James Joyce.

Publicado en el turbulento clima prebélico, la publicación quedó engullida por el conflicto mundial y no volvió a saberse del libro. Nunca fue traducido a otros idiomas, aunque aquí y allá no ha dejado de ser mencionado con vagas y breves referencias, como un libro de culto, quizás más citado que leído e imposible de encontrar. Ha sido en este 2022 cuando ha visto nuevamente la luz, en una edición crítica de Françoise Mardrus, bien presentada y anotada: Georges Salles. *Le Regard*. Paris, Nueva York: Le Passage, 2022.

La Mirada no tiene equivalente en su género. No es el tipo de texto académico, erudito, que cabría esperar de un especialista como él. De antemano, el propio título *La Mirada* atrae la buena disposición del lector con su escueta sencillez llena de promesas. La palabra lleva, sobreentendida un doble foco de atención: un foco individual y un foco colectivo. En el original francés, *regard* – al igual que en castellano, *mirada* –, denota algo más que el hecho desnudo de la visión, de la acción de mirar. En su etimología original, mirar significa posar los ojos sobre la realidad físicamente con intención, y, en un sentido más amplio, atender a las cosas en el plano mental: detenerse en algo que merece atención, que atrae nuestra curiosidad, nuestra simpatía, incluso; por extensión, abrirse, considerar, estimar. Mirar no es solo un hecho fisiológico, no dimana solo de lo visible, sino también de lo invisible. Se mezclan en la mirada imaginación y memoria.

El libro se articula en una serie de seis textos en prosa, titulados, consecutivamente, «La Mirada», «La Colección», «El Museo», «La Escuela», «La Excavación», «Una Jornada». Estas seis palabras resumen lo esencial de este magnífico texto, que tiene mucho de ensayo poético y de atmósfera cosmopolita. Son vagabundeos reflexivos en los que Salles, en primera persona, deambula por las calles de París, por sus museos y exposiciones, por los gabinetes de los coleccionistas, por los edificios de la Exposición Universal de 1937, pero incluso por los desiertos de Irak o las estepas de Asia, recogiendo vestigios de viejos palacios o de las excavaciones del momento.

Escrito en primera persona y con una composición muy libre, está escrito con una prosa extremadamente cuidada, envolvente, rica, evocadora, exquisita a veces, casi proustiana, que transmite una pasión elegante, tranquila y poco común. Su punto de vista es siempre el de un paseante, el de un *flâneur*, el individuo que se pasea por las calles y bulevares al azar, sin dirección precisa.

Salles no es un teórico, ni escribe aquí como un historiador del arte, pero el libro contiene algo más que impresiones personales. Nos enfrentamos a una mirada sumergida en lo más profundo de sus visiones. El tema de fondo es el encuentro con las obras, la reivindicación del disfrute sensorial del arte, la degustación a través del registro frágil de las sensaciones, el encanto de la forma y de la materia más que el sustrato erudito que las rodea. «El arte es materia; nos unimos a él a través de los sentidos» (Salles 2022, 43). Si hubiese que caracterizarlo brevemente podríamos decir, pues, que es un libro sobre la alegría de los sentidos. Nos propone todo un “arte de ver”, que, tras su contenido literal, esconde una audaz lección sobre las relaciones del

hombre con los objetos y con el conocimiento. Indirectamente viene a defender la primacía que alcanza el museo en nuestra relación con la obra de arte, al arrancarla de su contexto original. El museo, viene a decir, inaugura una nueva época de la percepción. Y a lo largo del libro irá dejando sentadas sus ideas en el plano museológico, palabra por la que manifestaba, por cierto, poca simpatía – «el nombre pedante de una disciplina de moda» (Salles 2022, 75).

Le Regard es un libro escrito en estado de euforia. Ya el pasaje inicial nos seduce con una frescura inesperada. Describe una impresión algo extravagante, que resulta tan impropia de un conservador de museo que Salles se la atribuye a un “alguien” anónimo. La cita, breve, dice así: «Un día, ante un pequeño boceto de Rubens que representaba una *Ascensión* – un lienzo glauco y nacarado, empapado de refulgencias, con hendiduras como una concha –, oí murmurar a alguien: ‘Parece una hermosa ostra’» (Salles 2022, 39). La frase resulta contraria al modo en que solemos hablar de las obras de arte, poco seria, irreverente. ¿Rebajar la nobleza de la pintura de Peter Paul Rubens comparándola con un molusco? La opinión de este aficionado, que se inclina para contemplar uno de esos esbozos que han hecho a Rubens tan célebre, expresaba la asociación entre el brillo líquido de los cuerpos desnudos y fluyentes de una *Ascensión*, y el aspecto jugoso, transparente, tembloroso, de una ostra, un manjar de la cocina francesa de cultivo frágil, que se consume vivo y desnudo, y que en el siglo XIX había sido protegida por Napoleón III como un tesoro patrimonial que se consumía en las ostrerías del París de entresiglos como una suprema exquisitez. Anotemos al margen que, en su ingenua metáfora, el aficionado había sabido intuir uno de los secretos pictóricos de Rubens, la textura carnosa, dulce y cálida de su paleta, su línea ondulosa y maleable y, en suma, su soltura formidable a la hora de manejar la blandura y jugosidad de los cuerpos.

Salles no ve en ese extraño símil ninguna trivialidad, ninguna banalización artística. Al contrario, la defiende y convierte la comparación en una categoría: «Pienso que para comprender mejor el papel primordial de la sensación en nuestro placer estético, no sería inútil referirse a un arte, el menos elevado en la jerarquía del gusto, por otra parte, el más a menudo apreciado por sí mismo: el arte culinario» (Salles 2022, 39).

Hay en torno de ambos placeres, defiende – en la vista de una pintura y el sabor del paladar –, la misma vaguedad, el mismo silencio de la razón; el mismo despertar de un apetito gustativo, y luego una rumia en la sombra. Sobre ese mensaje construye toda una visión del arte y de la principal meta de todo museo: «Un museo verdaderamente pedagógico tendrá como primer objetivo afinar nuestras percepciones» (Salles 2022, 80). Este embrión de teoría museológica en un conservador cuyo ámbito de experiencia era nada menos que el Louvre se funda en la prioridad del mundo de la percepción como el camino más directo y auténtico para llegar al fondo de las artes.

Habitamos, sin darnos cuenta, un mundo casi enteramente construido sobre abstracciones, un mundo fijo e incoloro; pero, sin embargo, es través del sentido de la vista, a través de nuestra mirada, haciendo vibrar nuestra retina, como la obra de arte afirma su presencia, toma cuerpo, adquiere vida, nos mantiene cautivos y sujetos a todas las posibilidades con las que está cargada. (Salles 2022, 80)

Salles no niega que la obra de arte tenga un componente espiritual, pero esa carga de espiritualidad nunca será más que la prolongación poética del deleite de nuestros ojos. Sería absurdo, reconoce, concluir que podemos prescindir de una ciencia robusta para reforzar nuestra búsqueda. Pero esto no impide que en última instancia siempre seamos remitidos a la sola decisión de nuestro ojo. Frente a la posición del llamado experto que se enfrenta a la obra de arte y la analiza y disecciona, que explica su

técnica, su estilo o su historia, que trabaja en una “industria de la respuesta”, él propugna una forma de relación más instintiva, más exploratoria, que, en el libre intercambio entre la obra y nuestro ojo, acalle «el parloteo de nuestras facultades de razonamiento en favor de otras más oscuras» (Salles 2022, 41) y deje conservar el poder insurreccional, móvil, frágil de las obras. Y, por tanto, concluye, hablar de colecciones, de museos y de estética es, en última instancia, describir miradas, poner en marcha fuerzas y asociaciones imaginarias, reacciones sensitivas.

Queriéndolo o no, Salles se incardina, así, en la ofensiva antiintelectualista y antiacadémica que apunta desde los años 1920 contra el museo, y que encabezó en el medio francés Paul Valéry (1871-1945) al denunciar el museo de su tiempo como un lugar asfixiante en el que el abigarramiento de las pinturas sobre las paredes y de las antigüedades en las vitrinas violenta la sensibilidad del visitante y le aplasta con su grandeza inhumana, convirtiendo el museo en un lugar de embrutecimiento del gusto que no permite la intimidad y el placer individual.

En materia de arte, la erudición es una especie de fracaso: ilumina lo que precisamente o menos delicado, profundiza en lo que no es esencial. Sustituye sus hipótesis por la sensación, su memoria prodigiosa por la presencia de la maravilla; y añade al inmenso museo una biblioteca ilimitada. Venus convertida en documento. (Valéry 1960, 1292)

Salles viene en socorro de esta asfixia al expulsar todo enfoque erudito o académico en pro de una experiencia sensible del arte. Pero esa vida móvil de la mirada no se ejerce solo frente a las obras de arte: se afina también en la calle, es totalizadora. La contemplación de las obras de arte en colecciones y museos debería despertar en nosotros un apetito por determinadas formas y armonías que sabremos encontrar fuera, en la calle o en las cosas. El ojo “artializa” lo que ve en la vida exterior. Después de contemplar a los pintores modernos, a Pierre Bonnard, a Fernand Léger, o una tela copta o una escultura negra, veremos la calle, el peatón, la máquina, la habitación de hotel y el periódico con otros ojos, que se empapan en el entorno sin dejar de buscar alimento. Salles nos conduce de hallazgo en hallazgo, haciéndonos cómplices de su estado de ánimo, que es el de un *flâneur*, ese paseante típicamente parisino, que callejea sin rumbo fijo y que en su deambular por plazas y bulevares, por pasajes, arcadas y galerías, va recogiendo impresiones fugaces, veloces, complejas y contradictorias, que atesora en su imaginación. Ya Baudelaire había marcado un punto de inflexión definitivo en la nueva experiencia de la modernidad, cuando definió a esta como la mitad del arte que recoge «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente», sensaciones dominantes que se ofrecen al paseante en las calles y bulevares de la ciudad y sus muchedumbres (Baudelaire 1961, 1163). El último capítulo de Salles, el más libre y personal, «Una Jornada», es un vibrante elogio de la sensualidad del mirón disponible y curioso, del *flâneur* que se ensimisma y se pierde en ese laberinto humano que es la multitud urbana.

Hace buen tiempo. Una vaga alegría fluye por las calles dominicales. Deambulo confiadamente por bulevares, avenidas, plazoletas. Cada mirada es un encuentro, una escena vista, un rincón del paisaje. El ánimo juega con el reflejo de las cosas, se desliza por su apariencia nacarada y teje un mundo imaginario. Un hombre de talento lo traduciría en poemas o en colores... Yo, lejos de pretenderlo, busco algo parecido en otro lugar y por la tarde misma visito en el Jeu de Paume una exposición de arte contemporáneo. Contemplo los Matisse, los Picasso, las esculturas negras. Las miro y dejo de mirarlas. Estoy en otro lugar, lejos de ellas, y dentro de mí mismo. Sin embargo, nunca me han parecido tan vivas y tan próximas.

Las imágenes percibidas brincan sobre mi retina todavía ocupada por el zumbido de las impresiones de la mañana. Distráido de lo que me rodea, ausente de la sala de exposición, no veo cuadros sino reflejos de cuadros. No los fijo en el muro, no los encuadro en un marco. No les pego una etiqueta. Pero percibo a través de la obra de arte el vuelo tembloroso de una mirada sin pensamiento, puramente gratuita, solamente sensible. Cuando, al salir del Jeu de Paume retomo mi paseo interrumpido, el museo invade la calle. El espejeo de los carruajes, de los escaparates, el abigarramiento de las casas, el guiño del cielo se imantan entre sí y se mezclan en esbozos frenéticos. Sobre las cosas, que han regresado al caos, yo proyecto una red multicolor que pesca, para mi sorpresa, posibles Picassos y absurdos Matisse. Pequeños lienzos imaginarios suben desde la nada, sin cesar, pueblan el espacio, se disuelven y se recrean. (Salles 2022, 131)

Comprendemos hasta qué punto Salles gusta de exponerse a las sacudidas y vértigos que produce el torbellino de la metrópoli, con sus bellezas fugaces que llegan y pasan a su lado. Su ojo sensible, que nunca deja de buscar alimento en el entorno en el que se empapa, es una metáfora de la modernidad, su manera natural de mirar la realidad y hasta casi una forma de relación con el mundo.

Más allá de su innegable originalidad, no puede dejar de verse en *Le Regard* la expresión de un fenómeno propio de su tiempo. La exaltación del ojo, del mirar, estaba en el ambiente, lo que explica la naturalidad y la velocidad con que los museos se extendieron por todo el planeta: los objetos más variopintos son atrapados para su exhibición, reforzando una cultura visual que no hará sino crecer. Favorecidos por la transparencia de las vitrinas, de la arquitectura de vidrio, de su exposición al ojo público, los objetos del museo dejan de ser lo que eran antes de ingresar en ese espacio tan singular, se aíslan, se exponen en un discurso de la exhibición, del espectáculo, de la contemplación, que, desde fines del siglo XIX, no hará sino reforzarse. La sociedad empieza a otorgar a la mirada un papel privilegiado en la forma de relacionarse con el mundo que le rodea. Nace, así, una inédita afición por los dispositivos que sirvan para favorecer la contemplación y transformarla en un placer, en un entretenimiento, como los *peepshows*, artefactos para ver escenas o figuras a través de una mirilla, o esos espectáculos urbanos, los *panoramas*, que simulan recorrer los paisajes del mundo sin que el espectador se mueva del asiento; o, incluso, las grandes Exposiciones Universales, que, a pesar de su carácter temporal y efímero, van a convertirse en un campo de pruebas del museo moderno, una invención más al servicio de esta fiesta visual.

Ese fenómeno no había dejado de crecer y en los años 30 había adquirido plena carta de naturaleza. Recordemos que a Salles – cuyo abuelo había construido el hito simbólico de una de esas Exposiciones Universales, la Torre Eiffel –, estos coliseos del capitalismo que los ojos de los visitantes devoraban con glotonería, tenían que resultarle por fuerza familiares. Roland Barthes supo ver esta condición de signo visual de la Torre:

La Torre, ese monumento completamente inútil, es objeto cuando se la mira, pero deviene mirada cuando se la visita; es un verbo completo, a la vez activo y pasivo. Uno de los poderes míticos de la Torre transgrede el divorcio ordinario en ver y ser visto, cumple una circulación soberana entre las dos funciones; es un objeto completo que posee, si se puede decir así, los dos sexos de la mirada. (Barthes 1964, 27-28)

Hablar de la experiencia del ojo equivale, por extensión, a hablar de la experiencia del cuerpo. La mirada nunca existe desencarnada. El cuerpo había hecho su entrada gloriosa a finales del siglo XIX de la mano de los análisis sobre la percepción visual anclada en la materialidad del cuerpo. Georg Simmel (1858-1918), figura clave de la

sociología, ha legitimado con sus estudios este punto de vista al intentar captar los movimientos del cuerpo humano en el cruce entre prácticas individuales y leyes sociales. Sus aportaciones, muy refinadas, han sido cruciales para entender cómo las modernas urbes del nuevo capitalismo industrial habían traído consigo cambios en el comportamiento cotidiano de los sentidos, propiciando una «intensificación de la vida nerviosa», una acentuación de lo sensorial y particularmente del sentido de la vista (Simmel 1986, 251-252). En el contexto de esta sociología de los sentidos, Simmel descubre hilos delicados en las relaciones mínimas entre los hombres, por ejemplo, la novedad que supone la mirada a los ojos, cara a cara, entre dos ciudadanos que viajan en el mismo autobús, una experiencia sensorial totalmente nueva en la que se produce un intercambio mudo, inesperado y fugaz: «la mirada propia revela al otro el alma, al tratar de descubrir el alma del otro» (Simmel 1939, 239).

El ojo soñador de Walter Benjamin

Concluiré este artículo tomando un camino nuevo, el de la recepción de *Le Regard*. Salles nunca pudo imaginar el impacto singular que iba a causar en un contemporáneo, Walter Benjamin, filósofo y crítico literario de origen judío, que, en 1939, cuando el libro vio la luz, vivía en París, y que se hizo eco del libro y escribiendo una reseña muy elogiosa.

Salles y Benjamin eran dos personalidades muy distintas entre sí. A pesar de su común procedencia burguesa, la formación de cada uno de ellos, su trayectoria intelectual, su posición social era bien dispar. Benjamin era un intelectual judío y de izquierdas, que sobrevivía en esos años a duras penas, mientras escribía algunas de sus mejores obras. Salles, por su parte, gozaba de una buena posición en la alta sociedad cultural e institucional. La inesperada conjunción entre el conservador francés y el filósofo alemán inspiró recientemente al artista francés Jean-Michel Alberola una exposición temporal en el propio museo del Louvre, *Cosmos 1939. Georges Salles/Walter Benjamin* (2018), que proponía un diálogo imaginario entre ambos intelectuales.

Huyendo del régimen nazi, Benjamin había llegado a París en 1933 donde sobrevive en un estado de abatimiento psicológico. Son años difíciles para él y sin embargo es ahora cuando redacta gran parte de su obra. Mal alojado, aislado social y físicamente, ansioso por obtener la naturalización, pasa sus días escribiendo y leyendo en la Biblioteca Nacional donde encuentra el apoyo de una de las grandes personalidades de la época, el escritor surrealista Georges Bataille (1897-1962) conservador en el Gabinete de Medallas de la Bibliothèque Nationale de France (BNF). La amenaza de la guerra y del destino que le aguardaba en tanto que judío le llevarán a abandonar París y a emprender la huida – pretendía salir de Europa por España y Portugal –, pero retenido en la frontera terminó por suicidarse en un hotel de Portbou.

Aunque Benjamin mostró por los museos un claro interés, como no podía ser de otro modo en un joven europeo cultivado, apenas suscitaron reflexiones explícitas en sus textos más programáticos. Así, por ejemplo, en su obra dedicada a los pasajes (Benjamin 1983), habló del museo como un lugar para perderse imaginariamente, interesado en el poder onírico que el museo llega a cobrar en la cultura moderna. Cuando contempla las obras de arte, hay en él una curiosa combinación de reflexión teórica y de *aficionado*, que hoy cobra particular interés, como lo cobra, asimismo, el que sus apreciaciones estéticas siempre estén hechas desde el punto de vista del usuario, del lector, del

visitante. Su estilo inquieto, inclasificable, que busca interconexiones y traza arabescos, su gusto por los fragmentos y las micrologías, la impronta subjetiva y sus nulas pretensiones de síntesis o de verdad definitiva, fueron una revolución metodológica que ofrece una excepcional penetración para interpretar la realidad cultural de su tiempo y los pliegues de significado escondido que acumulan el hecho museológico.

Fue pocos meses antes de su final, en la primavera de 1940, cuando leyó *Le Regard*, aconsejado por Adrienne Monnier, la citada librera. Les había puesto en contacto otra mujer, la fotógrafa Gisèle Freund (1908-2000), también exiliada en París, donde por esas mismas fechas hace espléndidos retratos de escritores europeos, entre otros del propio Benjamin estudiando en la Biblioteca Nacional, donde es posible que ambos, Benjamin y Salles, coincidieran.

La reseña que redactó para la *Gazette des Amis des Livres*, que dirigía Adrienne Monnier, fue su última publicación antes de emprender la huida. En ese breve pero apasionado texto Benjamin se identifica de inmediato con Salles por el modo en que en este «la luz dulce y poderosa del conocimiento se tamiza por la capa inestable y nebulosa de las pasiones» (Benjamin 1940, s/p). Y encontró reflejadas en el libro muchas ideas que él había ya formulado: «Conecta, dice, con nuestras tentaciones más sutiles y con nuestros empeños más arduos». El filósofo, particularmente sensible a la importancia que tendrían los artistas contemporáneos en este “desorden óptico”, estaba empeñado en la necesidad de formular el tipo de sensibilidad perceptiva que caracterizaba la nueva situación del arte en las capitales modernas, con su consiguiente sacudida cultural, situación definida por la llegada de las masas a la vida pública.

Le cautivó esa “soberana ingenuidad”, esa naturalidad, con la que Salles se desembarazaba de muchas ideas preconcebidas y el modo en que la frivolidad de su comienzo (su asociación entre placer del arte y placer de la mesa) no empañaba la seriedad de las obras de arte, sino los convencionalismos con que hablamos de ella. Compartía vivamente la idea de la experiencia estética entendida como una experiencia sensible, una experiencia vivida, material – que crea una relación entre el hombre y el mundo «en dominios en los que el conocimiento aún no ha penetrado» (Pic 2022, 19). Alababa su toma de conciencia sobre la alegría de los sentidos y coincidía en su antipatía por los especialistas y académicos que disecan todo en categorías diferenciadas y que, a fuerza de hablar y hablar, terminan por hacer desaparecer el objeto artístico. Ambos buscaban en la obra de arte una visión feliz, más que el prestigio embalsamado de una obra célebre.

Y por razones muy personales le gustó además que Salles subrayase lo mucho que deben los museos a los aficionados y coleccionistas desconocidos. «¿Por qué no admitir», dice, «que tengo una razón íntima para amar este libro?». «He vivido una serie de años», añade, «en los que los arrobamientos más dulces me han sido inspirados por las obras de una colección reunida con ardiente paciencia» (Benjamin 1940, s/p). Su padre, un acomodado hombre de negocios asquenazi, fue anticuario y el propio Benjamin había creado a través del tiempo una pequeña colección de pinturas de la que hubo de desprenderse cuando abandonó Alemania, entre las que destacan dos obras de Paul Klee, su pintor más admirado, una de ellas, el *Ángelus Novus*, de trascendente inspiración en sus teorías de la historia. Tras siete años de separación forzosa, confiesa:

[...] ya no he vuelto a sentir esa bruma que embriaga ante la obra bella y codiciada. Pero, con todo, mantengo en privado la nostalgia de esta embriaguez y, al no tener ni la fuerza ni el valor para crear una nueva colección, he experimentado una metamorfosis personal en la que las pasiones antes dirigidas hacia las obras que le

obsesionaban se reorientaron hacia una búsqueda abstracta: hacia la esencia de la misma colección. (Benjamin 1940, s/p)

Y el libro de Georges Salles, agradecía Benjamin, habla admirativamente de los coleccionistas, de sus vidas apasionadas, de una manera que apenas se ha contado antes, con una simpatía fraternal, celebrando en ellos la instantaneidad de la mirada y esa misma “ingenuidad soberana” en el modo de enfrentarse a la obra de arte. Las colecciones privadas, defiende Salles, presentan a nuestros ojos el mérito del capricho injustificado, de la acumulación vagabunda (Salles 2022, 74). La reunión libre de un relieve alemán, una pintura veneciana, un mueble francés, una tabla flamenca, una escultura contemporánea, ese agrupamiento espontáneo que solo alcanza coherencia por una conformidad común, es una forma de semi-invencción, una especie de creación de segundo grado, voluntaria o inconsciente, que certifica su personalidad y expresa una vinculación íntima y libre con las cosas, un sistema subjetivo de afinidades y preferencias.

En un balance provisional de este singular texto cabe ver lo que *Le Regard* tiene de documento histórico de un periodo crucial, los años 40 y 50, la posguerra europea, pues, en el que la institución museal conocía una nueva fase de crecimiento y de consolidación estrechamente vinculada a la democratización de la cultura. El texto, aparentemente impresionista y vagamente poético, encierra un principio constructivo, y algunas proposiciones anticonvencionales que tienen mucho de enseñanza aún vigente y plenamente moderna: la puesta en cuestión del prestigio “momificante” de la obra maestra y un nuevo entendimiento de la figura del conservador de colecciones, atento al «silencio de la razón» y al ojo soñador; la primacía que alcanza el museo en nuestra relación con la obra de arte – relación que paralelamente Malraux (al que Salles estuvo tan vinculado) exploraba su *Museo Imaginario*, donde también las obras se degustarán arrancadas de su contexto originario y serán contempladas a una nueva luz –; el valor dado a la materialidad de la obra, a su teñé, a su tactilidad, a la belleza del desgaste por el paso del tiempo. Salles nos obliga a entender que, «apenas el reflejo de una obra de arte nos roza, comienza toda una historia. Captarla es ya un acto positivo y singular; ofrecerla por donde caminar, donde llegar lejos y donde transformarse es una especie de creación» (Salles 2022, 138). He aquí el desafío que nos lanzó Salles y que sigue siéndolo hoy, transcurrido casi un siglo: la defensa de una mirada densa y exigente, aún más necesaria en nuestra realidad visual del siglo XXI, dominado por miradas distraídas, utilitaristas y banales.

BIBLIOGRAFIA

Auboyer, Jeannine. 1966. “Nécrologie. Georges Salles (1889-1966). Note Biographique.” In *Arts Asiatiques* 14: 151-152.

Barthes, Roland. 1964. *La Tour Eiffel*. Paris: Delpire.

Baudelaire, Charles. 1961. “Le Peintre de la Vie Moderne.” In *Œuvres Complètes*, 1152- 1192. Paris: Gallimard.

- Benjamin, Walter. 1940. *Georges Salles, Le Regard. La Collection, Le Musée, La Fouille, Une Journée, L'École*. Paris: Librairie Plon (1939). 301 S. (Erste Fassung) (première version). <https://www.projekt-gutenberg.org/benjamin/kri32-40/chap064.html>
- Benjamin, Walter. 1983. *Das Passagen Werk*. Frankfurt del Meno: Suhrkamp.
- Copans, Richard. 1996. "Au Louvre avec les Maîtres." In *Regards sur le Louvre*, vol. VII (ed. DVD). Paris: Musée du Louvre.
- Gaillemine, Jean Louis. 2016. "Notes de Lecture Georges Salles, Le Regard." <http://philocalies.blogspot.com/2016/04/jean-louis-gaillemine-notes-de-lecture.html>
- Griener, Pascal. 2017. *Pour une Histoire du Regard. L'Expérience du Musée au XIXe Siècle*. Paris: Hazan.
- Kahn, Robert. 2010. "En ce Moment la Contemplation d'Œuvres d'Art est peut-être le seul Domaine où je Progrès: Walter Benjamin dans les Musées." In *Walter Benjamin, le Critique Européen*, ed. Heinz Wisman y Patricia Lavelle. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion. <http://books.openedition.org/septentrion/69108>
- Mairesse, François, ed. 2020. *Histoire de la Muséologie: Quelques Figures Marquantes du Monde Muséal Francophone*. Paris: ICOFOM - International Committee for Museology.
- Pic, Muriel. 2022. "Tout Œil est Hanté." [préface] In *Le Regard, Georges Salles*. Paris, Nueva York: Le Passage.
- Salles, Georges. 2022. *Le Regard*. Paris, Nueva York: Le Passage.
- Salmon, Dimitri. 2021. "Georges Salles (1889-1966) et Picasso" (conferencia). Paris: Musée National Picasso. <https://www.youtube.com/watch?v=kidp0DiRcis> (consultado en enero 12, 2023).
- Simmel, Georg. 1939. *Sociología. Estudios sobre las Formas de Socialización*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Simmel, Georg. 1986. "Las Grandes Urbes y la Vida del Espíritu." In *El Individuo y la Libertad*, 247-261. Barcelona: Península.
- Valéry, Paul. 1960. "Le Problème des Musées." In *Pièces sur l'Art. Œuvres*, tome II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

RESUMOS

Imposible quedar indiferente tras la lectura de *Le Regard*. Este conjunto de ensayos que Georges Salles (1889-1966), historiador de arte, coleccionista y conservador del Museo del Louvre, publicó en 1939 trata del encuentro con las obras de arte y nos propone, en una prosa bella y arrebatada, un "arte de ver" tras el que vislumbramos una lección, audaz pero inquietante, sobre las relaciones del hombre con los objetos y con el conocimiento. El libro, "muy parisino", cautivó a un ilustre contemporáneo, Walter Benjamin (1892-1940), quien, dotado también de un ojo soñador y visionario, redactó, en el año de su muerte, una entusiasta crónica en forma de carta. Este artículo presentará la trayectoria de Georges Salles, figura oscurecida todavía hoy a pesar de su distinguido papel en el mundo de los museos en los años 40 y 50 del siglo XX. Asimismo, intentará arrojar luz sobre esa conjunción inesperada entre el conservador francés y el filósofo alemán en torno a una moderna "antropología de la mirada", de consecuencias decisivas en relación con la experiencia del museo, la naturaleza gustativa de la comprensión, la exposición de los objetos artísticos, la mediación cultural. Temas todos ellos que, a pesar del tiempo

transcurrido desde la publicación de este libro, siguen ofreciendo innovadoras propuestas para la museología del siglo XXI.

It is impossible to remain indifferent after reading *Le Regard*. This collection of essays published in 1939 by Georges Salles (1889-1966), art historian, collector and curator of the Louvre Museum, deals with the encounter with works of art and proposes, in a beautiful and rapturous prose, an “art of seeing” behind which we glimpse a bold but disturbing lesson on man’s relationship with objects and knowledge. The book, “very Parisian”, captivated an illustrious contemporary, Walter Benjamin (1892-1940), who, also gifted with a dreamy and visionary eye, wrote an enthusiastic chronicle in the form of a letter, in the year of his death. This article will explore the career of Georges Salles, a figure still obscured today despite his distinguished role in the museum world in the 1940s and 1950s. It will also try to shed light on this unexpected conjunction between the French curator and the German philosopher around a modern “anthropology of the gaze”, with decisive consequences concerning the museum experience, the gustatory nature of understanding, the exhibition of artistic objects, and cultural mediation. These are all themes that, despite the time that has elapsed since the publication of this book, continue to offer innovative proposals for the museology of the 21st century.

ÍNDICE

Palabras claves: Georges Salles, Walter Benjamin, Adrienne Monnier, historia de la museología - biografía, experiencia del museo

Keywords: Georges Salles, Walter Benjamin, Adrienne Monnier, museology history - biography, museum experience

AUTOR

MARÍA BOLAÑOS

Es doctora en Historia del Arte, ha sido entre 1975 y 2008 profesora de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y docente de los masters de Museología de las Universidades de Valencia, Granada, Alicante, Toledo y La Laguna. Es autora de los libros *Pasajes de la Melancolía* (1996), *Historia de los Museos en España* (1997), *La Memoria del Mundo. Cien Años de Museología* (2002), *El Silencio del Escultor. Baltasar Lobo* (2003) e *Interpretar el Arte* (2007). Entre 2008 y 2021 ha sido directora del Museo Nacional de Escultura (Valladolid). De entre las exposiciones comisariadas y la edición de sus correspondientes catálogos destacan: *Figuras de la Exclusión* (2011), *Ricardo de Orueta en el Frente del Arte* (2014), *Tiempos de Melancolía* (2015), *La Invención del Cuerpo* (2016), *El Diablo, Tal vez* (2018), *Lobo. Un Moderno entre los Antiguos* (2018), *Miró. La Musa Blanca* (2019), *Almacén. El Lugar de los Invisibles* (2019) y *Non Finito. El Arte de lo Inacabado* (2020).
maria.bolanos.a@gmail.com

A importância de estagiar em Madrid: uma nova visão sobre os museus de arqueologia em Portugal (anos 50 do séc. XX)

The importance of training in Madrid: a new vision of archaeological museums in Portugal (1950s)

Ana Cristina Martins

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 17.02.2023

Aprovado para publicação a 26.06.2023

O *prestígio científico e cultural* deve ser preocupação dominante em todas as nações civilizadas, pois além de não ser privilégio das ricas e grandes nações, *é a garantia mais segura da sobrevivência e eternidade* dum raça e dum povo (Oleiro 1950, s/p, itálicos da autora)

Um *museu de[ve]* ser acima de tudo um dos instrumentos de cultura e *não um amontoado de objetos mais ou menos bonitos*, mas sem “história” quando eles todos estão impregnados de “vida” (Arthur 1953, s/p, itálicos da autora)

A cultura clássica no cenário formativo português: um brevíário

- 1 Em 1900, o jornalista, arabista e arqueólogo português José Joaquim da Silva Pereira Caldas (1818–1903) distingue o epigrafista alemão Emil Hübner (1834-1901) pelo muito que contribuíra para o desenvolvimento dos estudos clássicos no país, numa expressão evidente do estágio germinal em que os mesmos se encontram entre nós, nomeadamente quanto à investigação epigráfica. É verdade que há quem se devote ao assunto e pretenda concretizar um projeto similar ao realizado desde 1858 por Hübner (Guerra 2014, 219). O bibliotecário, filólogo, arqueólogo e professor do Curso Superior de Letras (Lisboa, 1859), Augusto Pereira Soromenho (1834-1878), é um desses entusiastas (*Ibid.*). Entre finais de Oitocentos, inícios de Novecentos, outro nome se destaca neste contexto: José Leite de Vasconcelos (1858-1941), filólogo, etnógrafo, arqueólogo, professor, mentor e primeiro diretor do Museu Etnográfico (/Etnológico/ Arqueológico) Português (Lisboa 1893). Não obstante,

Os arqueólogos portugueses, de modo geral, têm-se inclinado mais para os problemas da pré e proto-histórias, mas pelo que toca à arqueologia clássica, que tem raros cultores entre nós, estamos manifestamente em atraso e em segundo plano. *Com o desaparecimento de Leite de Vasconcelos e de Virgílio Correia terminou a época áurea da arqueologia romana em Portugal. // Mas devemos lutar para reconquistar o tempo perdido. Não faltam homens nem possibilidades de erguer bem alto, de novo, o nome e o prestígio da escola arqueológica clássica portuguesa. // É uma simples questão de organização, de boa vontade, união de esforços, auxílio oficial e persistência...* (IAC. Livro n.º 3 Fls. 80 Proc. N.º 4515/0468/5-2.º vol. Doc. 1. 09.07.1950, itálicos da autora)

- 2 Interesse e empenho compreensíveis num contexto europeu fomentador dos estudos clássicos, mas também pela tradição que a Universidade de Coimbra (UC) (Lisboa, 1290) imprime deste há muito nesta área, promovendo o estudo de fontes greco-latinas. Por isso, também, alguns nomes de referência da sua investigação e ensino estão presentes na sua Faculdade de Letras, a exemplo da crítica literária e lexicógrafa alemã Carolina Michaëlis (1851-1925) (Real 2011, 51). Mas o apreço pela cultura clássica no meio coimbrão vai tomando outras formas. Desde logo no Instituto de Coimbra (1852), esse grande impulsionador do debate científico e cultural e da divulgação de conhecimento através da revista *O Instituto, Jornal Científico e Literário* (1853) (Leonardo, Martins e Fiolhais 2009; Ferreira 2011). Cria-se, ainda no seu âmbito, uma secção de arqueologia com a classe de Literatura, Belas Artes e Arqueologia, rasgando caminho a escavações arqueológicas coordenadas pelos arqueólogos Augusto Filipe Simões (1835-1884) e Vergílio Correia (1888-1944), sobretudo nas ruínas romanas de Conimbriga (Ferreira 2012, 77-78). Mais tarde, é a filóloga Maria Helena da Rocha Pereira (1925-2017), bolseira do Instituto de Alta Cultura (1936/1952-1976) (IAC) na Universidade de Oxford, sob coordenação do historiador de arte, arqueólogo e autoridade em cerâmica antiga e clássica, John D. Beazley (1885-1970), a prosseguir e consolidar esta área de estudos em Coimbra (Rollo et al. 2012).
- 3 Uma experiência estrangeira que é ambicionada no dobrar da década de 1950 por outros nomes da arqueologia portuguesa, dois dos quais motivam este nosso texto ao longo do qual procuraremos, mediante o olhar da biografia científica e da história das mulheres (Greene 2007; Harman 2018; Wills et al. 2023), contextualizar percursos,

identificar vontades, ações e pareceres comuns sobre o estado da arqueologia em Portugal, assim como soluções apresentadas e suas eventuais concretizações.

Dois bolseiros em busca de especialização: a experiência madrilena

- 4 Entre finais dos anos 40 e inícios de 50, dois jovens licenciados portugueses partem rumo a Madrid com bolsas individuais do IAC. Dois jovens que procuram especializar-se em arte e arqueologia clássica no estrangeiro, pela inexistência de formação específica nesta área em Portugal e considerando a atualização, o rigor e a profundidade pretendidos (Martins 2022b). São eles João Manuel Bairrão Oleiro (1923-2000) e Maria de Lourdes Costa Arthur (1924-2003).
- 5 O primeiro tornar-se-á rapidamente uma referência dos estudos arqueológicos, museológicos e patrimoniais em Portugal (Martins 2022a). O segundo nome permanecerá desconhecido fora das malhas mais estreitas da atividade arqueológica onde subsiste em escassas notas de rodapé (Martins 2022b). Dois nomes e dois percursos que em muito se distinguem entre si, mas que comungam de interesses, vontades e caminhos académicos percorridos nos primeiros anos, fruto das bolsas de estudo que lhes são atribuídas.
- 6 Com efeito, independentemente das respetivas origens familiares que lhes proporcionam e alimentam objetivos científicos, ambos cursam Ciências Históricas e Filosóficas, embora em universidades distintas. Bairrão Oleiro conclui a licenciatura em Coimbra, com forte tradição nos estudos clássicos materializada de variadas formas (*vide supra*). Costa Arthur, por seu turno, licencia-se na de Lisboa, onde a cultura clássica vem conquistando terreno mercê do nome de eruditos de finais de Oitocentos e da obra de José Leite de Vasconcelos (1858-1941) que deixa um notável escol de discípulos (Coito et al. 2008). Os conteúdos programáticos serão análogos, embora ministrados por diferenciados mestres e meios académicos. Mas, como mencionado, Bairrão Oleiro e Costa Arthur repartem, sem o saberem, interesses científicos equivalentes, assim como a mesma opinião sobre a (débil) qualidade do ensino da arte e da arqueologia clássica no nosso território. Razão bastante, ademais, para que cresça em ambos a intenção de prosseguir os estudos no estrangeiro, junto de reputados especialistas na matéria para poderem contribuir para o desenvolvimento interno desta área de investigação. Por isso também trilham trajetos idênticos enquanto bolseiros do IAC. Caminhos que os fazem concordar em espaços e mentores (Martins 2022b).
- 7 De entre os vários cruzamentos, emerge a cidade de Madrid. Madrid como ponto de partida ou de chegada de toda uma estratégia individual de alargamento de horizontes teóricos e metodológicos, assim como de construção e ampliação de redes de conhecimentos pessoais que lhes sejam relevantes no futuro. Madrid, em todo o caso, surge transformada no epicentro das suas cartografias de afetos, memórias e repositórios de saber, por via das quais alcançam outras geografias de produção de conhecimento e de património arqueológico. Não que seja a primeira cidade ansiada por ambos. Na verdade, a capital espanhola assoma como alternativa forçada a Itália e a França, países onde estagiam algum tempo depois. Primeiro, há que permanecer na urbe madrilena, absorvendo o muito que as suas instituições têm para lhes oferecer na área em que aspiram especializar-se. Madrid porquanto mais próxima, não apenas do ponto de vista geográfico, como nas demais dimensões, incluindo a gestão da produção

científica do território (*Instrucciones para la redacción...* 1942). Madrid, de igual modo, por desfrutar de um ambiente académico essencial ao pretendido pelos jovens investigadores, facilitando o estabelecimento de relações pessoais, departamentais e institucionais, dentro e fora do seu circuito de ação geográfica e científica. Ainda que oficiosamente, Madrid serve de ensaio às pretensões iniciais de ambos, enquanto lhes permite aferir possibilidades de experiências futuras, nomeadamente de pendor colaborativo.

- 8 Sem dúvida que, através de Madrid, dos seus atores e lugares de produção de conhecimento e de património, existe a hipótese de irem mais além, ultrapassando os Pirenéus e ingressar noutras escolas de pensamento e prática arqueológica. Particularidade que não pode deixar de motivar quem procede de um país como Portugal onde os contactos com o estrangeiro são ainda algo intermitentes e inconsistentes. Nomeadamente na área das ciências humanas, não obstante a organização de campos arqueológicos internacionais de verão e da presença de investigadores de outros países que aqui se refugiam de regimes políticos adversos às suas convicções (Martins 2014). Por fim, mas não menos importante nesta equação madrilenha, a capital espanhola dispõe de recursos e mecanismos destinados à promoção da ciência e da cultura gerados e mantidos por um regime político totalitarista que não deixa de inspirar realidades contemporâneas portuguesas, a começar pelo IAC. Instrumentos potenciadores, também, de cooperação internacional que urge incrementar e fortalecer sob pena de permanecer nas margens das traves-mestras da ciência e da cultura globais, sobretudo quando o país adere, por exemplo, à UNESCO apenas em 1965.
- 9 Mas até chegarem à capital espanhola, os dois bolseiros portugueses têm de completar os estudos superiores no seu país de origem.
- 10 Ainda como licenciando, e seguramente na esteira também do ambiente familiar onde cresce, Bairrão Oleiro começa a interessar-se pela arte e arqueologia clássicas. Demais, é o próprio quem explica isso mesmo:

Boa influência do ambiente familiar (meu Pai é Diretor do Museu Regional de D. Lopo de Almeida, em Abrantes) e uma inclinação natural, desde muito novo dediquei especial atenção a questões de arqueologia e História da Arte. Ajudei meu Pai em trabalhos vários e fiz com ele diversas visitas de estudo, tomando apontamentos e fazendo fotografias. // Foi essa *inclinação natural que me levou à Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas*, e, durante o tempo em que frequentei a Faculdade procurei aperfeiçoar-me... (IAC. Livro n.º 3 Fls. 80 Proc. N.º 4515/0468/5-2.º vol. Doc. 3/5. 22.12.1947. Itálicos da autora)
- 11 Enquanto reúne dados para a dissertação de licenciatura, Bairrão Oleiro visita sítios arqueológicos, monumentos e museus do Algarve; frequenta o Museu Etnológico Dr. Leite de Vasconcelos (1893) (MEDLV) e contacta com trabalhos realizados nas ruínas romanas de Conimbriga. Por isso também integra, em 1946, um ano antes de se licenciar, o Curso de Verão da Universidade de Santiago de Compostela, com a duração de cinco semanas, mercê de uma bolsa concedida pelo Governo espanhol. Trata-se da sua primeira bolsa. Experiência que o fará considerar a solicitação de outra, de maior amplexo e aspiração, destinada ao estrangeiro, pois, na sua opinião, escasseiam «em Portugal, os indivíduos que a esses estudos queiram dar o melhor dos seus esforços. Isso verifica-se, principalmente, no que diz respeito às *antiguidades romanas*» (*Id. Ibid.* Itálicos da autora).



Fig. 1 – João M. Bairrão Oleiro no Museu Arqueológico de Madrid, com Luis Fernandez de Avilés e Mário Cardozo, 1954

Arquivo familiar

- 12 Daqui que, após licenciar-se em 1947, obtenha bolsa do IAC para se especializar em arqueologia romana, na certeza de que o seu «*maior desejo é dedicar-[s]e à arqueologia, ciência para q[ual] s[e]nt[e] irresistível atração*» (*Id., Ibid.* Itálicos da autora). Recurso que lhe permite estagiar entre 1949 e 1950 no Instituto de Arte y Arqueologia «Diego Velazquez» (IAADV) do Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) (criado em 1939) (Cabañas Bravo, 2007), no *Museo Arqueológico Nacional* (fundado em 1867) (MAN) e noutros espaços museológicos e sítios arqueológicos de Espanha, enquanto incorpora cursos de arqueologia (Balears, Barcelona e Ampúrias, 1949) e trava conhecimento com nomes estruturantes da arqueologia espanhola e de outros países. Entre estes, salientamos os de Blas Taracena Aguirre (1895-1951), secretário do CSIC, ao dispensar-lhe todas as facilidades de trabalho no MAN, que dirige, e no IAADV, assim como o de Antonio Garcia y Bellido (1903-1972), catedrático de arqueologia clássica da Universidade Central (atual Complutense de Madrid) (Schattner 2005), cujas aulas frequentará. Porque, na sua opinião,

O estudo exclusivamente teórico traz sempre consigo grandes desvantagens, e, por isso, procurei orientar as minhas investigações de forma a libertar-me, o mais possível delas. Por exemplo: estudei, em revistas da especialidade, a maneira de levantar, trasladar, restaurar e conservar os mosaicos romanos; mas, depois, durante vários dias trabalhei, no Museo Arqueológico, com os restauradores arqueológicos da Dirección General de Bellas Artes de España, que me ensinaram os seus processos de trabalho valorizados por uma longa experiência. (IAC. Livro n.º 3 Fls. 80 Proc. N.º 4515/0468/5-2.º vol. Doc. 3/5. 22.12.1947, itálicos da autora)

- 13 Divisamos um processo semelhante no caso de Costa Arthur, embora com a especificidade de ser mulher no seio de uma sociedade profundamente conservadora, em especial no que se refere ao papel a ser desempenhado no feminino. Desfrutava, no entanto, de um ambiente familiar liberal e privilegiado que lhe permite cursar o Colégio Parisiense em Lisboa, aprender idiomas, concluir o Curso Geral de Piano e ingressar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) (1911) (Martins 2022b).

Terminando em 1949 a parte curricular da licenciatura, dedica a tese de fim de curso à arqueologia romana em Portugal, sob orientação de Manuel Heleno (1894-1970), responsável pela área de estudos de arqueologia da FLUL e diretor do MEDLV. Ambiciosa, no entanto, obter formação complementar mais adequada fora do país (Martins 2016 e 2022). Tendo a possibilidade de se embrenhar no meio académico espanhol através da participação em encontros científicos e visitas de estudo (Arthur 1950; Martins 2016), define um objetivo de vida: tornar-se *Conservadora dos Museus do Estado* (museus nacionais) (Martins 2022b). Por isso solicita bolsa ao IAC que «não se tem poupado a esforços para atender aqueles que na realidade e desinteressadamente anseiam dar o máximo do que são capazes» (IAC. Docs. 3/6. 05.11.1952). Bolsa esta que lhe viabiliza, num primeiro momento, e à semelhança do que sucedera com Bairrão Oleiro (*vide supra*), estagiar durante dois anos em Madrid, entre 1953 e 1954, estudando e investigando em diferentes instituições, tanto em contexto formal quanto informal (Martins 2022b).

- 14 Em Madrid tem também a oportunidade de estagiar sob a orientação de Garcia y Bellido, no *Instituto de Arqueología y Prehistoria «Rodrigo Caro»* (1951) do CSIC, de assistir ao seu curso universitário de “Arqueologia Clássica” e de com ele escavar em *Iuliobriga* (Martins 2022b). Trava ainda conhecimento com estudantes, professores e museólogos de várias nacionalidades, especialmente no contexto dos *Cursos Internacionais de Pré-História e Arqueologia de Ampúrias* coordenados pelos pré-historiadores, museólogos e professores, Martín Almagro Basch (1911-1984) e Lluís Pericot i Garcia (1899-1978), de integrar visitas de estudo a sítios e museus arqueológicos espanhóis, e de participar em encontros científicos, designadamente como oradora (Martins 2022b).

Experiência madrilena, arqueologia e museus em Portugal: análises e recomendações

- 15 Como bolseiros, ambos mantêm correspondência assídua com o IAC, além de redigirem circunstanciados relatórios trimestrais e finais das atividades realizadas e previstas. São, precisamente, estes documentos que nos permitem conhecer melhor as experiências colhidas por ambos, identificar entendimentos e observações, mormente quanto ao estado da arqueologia em Portugal, de modo abrangente, e dos museus arqueológicos e com coleções arqueológicas, especificamente.
- 16 É, assim, que, no relatório final da primeira estada de Bairrão Oleiro em Espanha, datado de 9 de julho de 1950, nos deparamos com «Algumas *sugestões* para a resolução do problema da *atualização e pleno rendimento* dos estudos arqueológicos (período luso-romano)» (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora). Título que, por si só, demonstra a opinião geral do bolseiro sobre o estado da arqueologia em Portugal, ainda que focado no período romano, de acordo com o muito que aprendera junto de especialistas espanhóis e de outras nacionalidades residentes ou presentes em Espanha.
- 17 Para Bairrão Oleiro urge atualizar a arqueologia no país, começando pela criação de um *Instituto Nacional de Arqueologia* ou de *Arte e Arqueologia* com a missão de coordenar, orientar e fiscalizar a investigação arqueológica, organizado nos moldes do IAADV, que bem conhece (*vide supra*), e dispendo de duas delegações, a sediar em Coimbra e Porto, cidades que acolhem as outras duas universidades existentes no país.

- 18 Depois, há que criar, com a maior brevidade possível, uma revista dedicada exclusivamente à arqueologia, de preferência trimestral, ao invés das existentes em Portugal, de caráter mais generalista. Revista que evitaria a dispersão de temas e seria estruturada com a publicação de estudos originais, notícias arqueológicas e recensões bibliográficas, «dando um panorama da arqueologia portuguesa e estrangeira». Serviria ainda para estabelecer permutas com publicações similares para «constituir uma secção de publicações periódicas numa biblioteca especializada, também de urgente organização», sugerindo Bairrão Oleiro que se recomeçasse pela publicação de *O Arqueólogo Português*, numa clara crítica à presumida inação de M. Heleno neste capítulo, pois com a sua interrupção desaparecera «o elo que ligava o esforço desinteressado de muitos investigadores e simples curiosos». Até porque,

A falta de uma revista assim orientada dá ocasião a que muitos arqueólogos estrangeiros tenham, das nossas atividades neste campo, uma ideia errada ou incompleta. E a importância das nossas estações arqueológicas e do recheio dos nossos museus, justifica plenamente toda a publicidade que se lhe possa dar, pois a publicação dos resultados de escavações e dos materiais arqueológicos, alguns de grande importância, pode trazer nova luz a muitos problemas e aumenta, certamente, o interesse do público culto e dos investigadores estrangeiros. (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora)

- 19 Instituto e revista aos quais seriam associados outros recursos, como uma biblioteca especializada e central, pois «Não temos nenhuma digna, verdadeiramente, desse nome, e as obras de que dispomos em Portugal para realizar qualquer trabalho de investigação arqueológica, são poucas e estão dispersas» (IAC. *Ibid.*). Dever-se-ia estimular de igual modo a publicação de monografias sobre as principais estações arqueológicas portuguesas abrangendo breves estudos dos materiais nelas recolhidos. Para Bairrão Oleiro torna-se também indispensável promover a organização de catálogos de museus, dando à estampa as peças existentes nas suas coleções e noticiando as aquisições realizadas, tomando como exemplo a edição *Memorias de los Museos Arqueologicos Provinciales* (Madrid, 1941).
- 20 De seguida, haveria que elaborar um «cadastro arqueológico» (carta arqueológica) do país organizado por períodos e regiões, a par de «ficheiro fotográfico» dos «principais monumentos e do seu espólio de maior importância» (IAC. *Ibid.*), embora sem especificar os critérios a adotar nessa seleção. Procedimentos a serem acompanhados da realização, através de protocolo de colaboração com a aviação militar portuguesa, de fotografias aéreas de «estações por escavar, em vias de escavação, ou já escavadas, como se tem feito noutros países com esplendidos resultados» (IAC. *Ibid.*), como no caso de Espanha. Poder-se-ia, ademais, solicitar ainda a cooperação dos mergulhadores da Armada, «quando realizassem práticas em locais da costa onde haja notícia de ruínas submersas, como no Algarve, por exemplo» (IAC. *Ibid.*).¹
- 21 Por fim, mas não menos importante, insta à criação de um *Museu Nacional de Arqueologia* em edifício que reúna as necessárias condições. Enquanto tal não sucedesse, haveria que substituir o nome do “Museu Etnológico do Dr. Leite de Vasconcelos” de modo a separar as duas secções: arqueológica e etnológica. Considerações que denunciam, uma vez mais, o desagrado de Bairrão Oleiro com a gestão da prática arqueológica e museológica conduzida por M. Heleno, sem enunciar, em momento algum, o seu nome. O bolsheiro vai mais fundo nesta apreciação, insistindo na transformação progressiva de museus arqueológicos portugueses «de simples armazéns de antiguidades em centros de estudo e de educação, de modo que possam interessar tanto ao público culto como

ao inulto, ao sábio, ao estudante, ou ao simples curioso.» (IAC. *Ibid.*), numa evidência das suas preocupações pedagógicas, aliás presentes também no museólogo e diretor do Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa, 1884), João Couto (1892-1968).

- 22 Tal como observara em Espanha, mormente no MAN, o *Museu Nacional* deveria contemplar uma «oficina de restauração» (laboratório de conservação e restauro) devidamente apetrechada e dispor de pessoal especializado que pudesse deslocar-se até aonde fossem requeridos os seus serviços e colher objetos procedentes de outros espaços museológicos.² O Museu deveria abranger ainda um «laboratório fotográfico» com pessoal que pudesse ser requisitado por outros museus e colaborar na organização de um ficheiro fotográfico nacional.
- 23 A par de um *Museu Nacional*, urgia insistir na criação de «museus monográficos» formados com artefactos encontrados em estações arqueológicas de maior relevância (independentemente dos critérios), como, por exemplo, Conimbriga³, de modo a garantir que possam ser vistos e estudados no próprio local onde se encontraram:
- Apontarei como exemplo, por tê-lo visto bem, o *Museu Monográfico de Ampurias*, construído dentro do campo de ruínas da cidade grega, com casa para o diretor, biblioteca-estúdio, câmara escura, oficinas de restauração e desenho, armazéns e salas de exposição. (IAC. *Ibid.*)
- 24 Quanto à distribuição de verbas destinadas a escavações, Bairrão Oleiro entende que a mesma deve obedecer a um plano bem definido de maneira a dar preferência às que tenham maior importância. Desta feita, porém, avança com um critério, definindo enquanto tais aquelas «cujos resultados possam interessar não só à ciência arqueológica portuguesa, como também à de outros países» (IAC. *Ibid.*), ou seja, que possuam um carácter transnacional. Princípio discutível na atualidade. Mas outros enunciados observados no seu relatório continuam a ser seguidos nos nossos dias, a começar pela concessão de escavações a entidades com a competente formação arqueológica, «pois escavar mal é mil vezes pior do que não escavar, por perder-se tempo, dinheiro e se inutilizar a estação» (IAC. *Ibid.*). Depois, a obrigação de redigir um «diário de escavações» com anotações detalhadas das ocorrências; de publicar os resultados de cada campanha no prazo máximo de um ano a contar do termo dos trabalhos; de dar à estampa a totalidade dos trabalhos no prazo máximo de dois anos sobre a sua conclusão, sempre que haja lugar a, pelo menos, duas campanhas de escavação: «Não publicar é ir contra os interesses da Ciência e da Nação, pois as riquezas arqueológicas são património nacional» (IAC. *Ibid.*). E uma vez mais se divisa um comentário negativo a M. Heleno, particularmente quanto à ausência de publicações de trabalhos encetados.
- 25 A estas necessidades dever-se-á somar a «consolidação e conservação dos monumentos e campos de ruínas», incluindo a sua vigilância, apelando-se à criação do lugar de «consultor arqueológico» junto da Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGMEN) (Lisboa, 1929) e sensibilização do público para os problemas subjacentes. Tomar-se-ia, para tal, como exemplo a exposição *Diez Años de Arqueología*, inaugurada a 12 de janeiro de 1950 na Biblioteca Nacional de Espanha e a organização da *Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas* (1939-1955):
- Todos os mosaicos, por exemplo, que possam ficar “in situ” devem ficar, mas devidamente consolidados e vigiados, pois de outro modo perder-se-ão irremediavelmente, quer pela ação do tempo, dos agentes naturais, quer pela mão do homem, geralmente o pior dos inimigos. // Bastará citar aqui o caso das ruínas de Milreu, em Estoi, outrora duma riqueza espantosa de mosaicos, de que hoje só restam poucos vestígios (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora)

26 Bairrão Oleiro termina este conjunto de considerações e sugestões reforçando a necessidade de fomentar a presença de arqueólogos portugueses em cursos, nomeadamente de cariz mais prático, e encontros científicos da especialidade, assim como o intercâmbio científico internacional, sobretudo de estudantes, *especialmente dos que outrora fizeram parte do império romano*, pela similitude de problemas surgidos no decurso da investigação sobre este período. Por isso também urge organizar um *Congresso Arqueológico Nacional*⁴ «que contribua para o estreitamento das relações dos estudiosos espalhados por todo o país, tornando mais útil e efetiva a colaboração entre todos» (IAC. *Ibid.*).

Muitos pensarão como eu e o que pretendo é, unicamente, chamar uma vez mais a atenção das altas esferas para este assunto // De resto algumas destas sugestões foram encaradas já nos decretos números 21.177, de 18 de Abril de 1932; 23.125, de 12 de Outubro de 1933 e, principalmente, no 26.611, de 19 de Maio de 1936 // pelo que se torna necessário, para evitar piores males, é *dar rapidamente execução a essas disposições legais*. (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora)

27 Quanto a Costa Arthur?

28 Três anos depois, a 17 de novembro de 1953, dirige ao IAC um *plano de trabalhos empreendido pela bolsa*, com vista à renovação da bolsa para o ano seguinte, em muito semelhante ao elaborado por Bairrão Oleiro. Nada que deva surpreender considerando os objetivos científicos gerais e específicos traçados por ambos e as experiências por eles vividas em solo espanhol.

29 Na verdade, tal como o seu colega de Coimbra, por quem nutre evidente apreço (Martins 2022b, 127), Costa Arthur pretendia viajar primeiramente até ao «Centro da civilização romana e depois seguiria um dos itinerários dos antigos filhos do Lácio até às Gálias e à Hispania (Romana Provincial) e nestas estudaria os reflexos daquela tão brilhante cultura» (IAC. Livro n.º 3 Fls. 175 Proc. N.º 5367. 1.º vol. Doc. 3/6. 05.11.1952/0627/13). Aspiração comutada pelo sentido inverso, principiando por Espanha e finalizando em Itália (Martins 2022b). Plano de ação que, no seu entender, visa concretizar o seu desiderato final, ou seja, o de vir a ocupar «o cargo de Conservadora do Museu Central, para o qual me destino» (MEDLV) (IAC. *Ibid.*). Por isso sublinha «que todos os *museus estrangeiros serão visitados por mim com muita atenção e informar-me-ei dos mais modernos processos de catalogação, conservação e disposição material, modelo de vitrinas, iluminação, etc., etc.*» (*Ibid.* Itálicos da autora). Assim se compreende melhor a sua vontade de se especializar, «durante 1 ano (renovável) em Arqueologia e Arte romanas em geral e aplicadas à Lusitânia Antiga em particular; influências grega e etrusca na Arte e ainda assuntos relacionados com Museus, em Espanha» (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora).

30 A par de outros pormenores respeitantes à sua estada em Espanha, o *plano de trabalhos* de 1953 contempla sugestões concretas para o desenvolvimento da arqueologia em Portugal.

31 O roteiro narrativo parece reproduzir, em certa medida, o desenhado por Bairrão Oleiro. Não se trata, contudo, de seguir um modelo existente, mas tão só – estamos em crer –, a consequência da similitude de percursos, nomeadamente ao nível de atores, espaços, bibliografia e projetos.

32 Por isso, onde Bairrão Oleiro entrevê criar um *Instituto Nacional de Arqueologia* ou de *Arte e Arqueologia* (vide supra), Costa Arthur defende a fundação de um *Centro de Investigações Arqueológicas* no IAC, «onde o especialista ou o aspirante, depois de licenciado [...] possa

trabalhar» (IAC. Idem. Doc. 10. 17.11.1953). *Centro* seguramente inspirado de igual modo na estrutura organizativa de institutos do CSIC que conhece bem. Mas Costa Arthur vai mais longe neste tópico. Sugere que o *Centro* seja composto de laboratório com materiais dispensados pelos diferentes museus que permitam cumprir também a sua missão pedagógica; de biblioteca completa e atualizada; de arquivo fotográfico, com exemplares «em boa escala das peças mais elucidativas dos *museus nacionais e estrangeiros*» (*Ibid.* Itálicos da autora). A tudo isto se deverá somar a publicação de revista periódica; «aulas de carácter profissional para a *formação* de exploradores de escavações, *conservadores de museus*, bibliotecários, etc.» (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora); da representação na Junta Nacional da Educação (1936-1977) e da promoção de reuniões periódicas com todos os arqueólogos.



Fig. 2 – M.^a de Lourdes de Costa Arthur em Vila Nova de S. Pedro. Década de 1950
Arquivo familiar

- 33 O *Centro* deveria ainda organizar *Cursos Internacionais de Pré-História e Arqueologia*, à semelhança dos de Ampúrias (Almagro 1951). Cursos que deverão ser acolhidos em diferentes sítios arqueológicos, a exemplo de Vila Nova de São Pedro (VNSP) que vem escavando com Manuel Afonso do Paço (1895-1968) (Martins 2022b), «pois os problemas que ali surgem são inúmeros e além disso pode chamar-se uma cultura-tipo [campaniforme] à que está representada nesta estação» (IAC. *Ibid.*). Ademais, seria uma oportunidade de «nacionais e estrangeiros ampliarem os seus conhecimentos, em contacto com culturas que, se bem que se possam enquadrar no quadro geral, possuem, todavia, atributos locais de apreciável valor» (IAC. *Ibid.*). *Centro* que, através do Ministério de Obras Públicas (Edifícios e Monumentos Nacionais) deveria ser instalado em edifício suficientemente amplo a erguer nas suas imediações para que pudesse «albergar os cursistas com relativa comodidade» e um laboratório devidamente apetrechado (IAC. *Ibid.*). E, «Até se conseguir a *casa-laboratório* deixa-se o material dentro de caixotes devidamente fechados e com a *indicação exterior e interior dos estratos*» (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora).
- 34 Ademais, o amadorismo presente na atividade arqueológica portuguesa pode ser de igual modo ultrapassado. Bastará, na sua ótica, criar, por exemplo, um seminário de

investigação de nível universitário onde o aluno trabalhe, acedendo a coleções e a bibliografia específica, e publique em revista da especialidade ou na da própria Faculdade. Como observara em Madrid, o seminário podia funcionar no próprio MEDLV pelo muito que beneficiaria com a produção de fichas de inventário dos seus artefactos, sendo que «todo o objeto *quando entre no museu deve trazer a indicação tão completa* que, se necessário for, possa voltar à jazida e ser deposto nas mesmas condições em que foi descoberto» (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora), embora se devesse privilegiar esse procedimento em plena escavação. A isto se acrescentariam visitas de estudo «de carácter artístico-arqueológico», nomeadamente a estações arqueológicas e a monumentos de arte, guiadas por especialistas (IAC. *Ibid.*).

- 35 Trata-se, no entanto, de um conjunto abrangente de sugestões destinado a melhorar o estado da arqueologia em Portugal, de um modo generalista. E quanto aos museus? É certo que algumas destas recomendações se podem aplicar também à área museológica. Nada, porém, que pareça específico neste quadrante de ação. Temos de prosseguir um pouco na leitura do relatório para encontrarmos essa especificidade no subcapítulo intitulado *Situação de alguns dos nossos museus* (IAC. *Ibid.*).
- 36 É nesta parte – uma das mais substantivas do documento, donde, uma das mais importantes para Costa Arthur –, que localizamos, com detalhe, a sua análise e visão nesta matéria.
- 37 Desde logo, sobre o MEDLV que, nas suas palavras, se apresenta bastante aquém do desejável e esperado. A começar pelo próprio edifício onde se encontra instalado, em nada apropriado à função para a qual não fora pensado e construído, e onde «tudo é deficiente»:

[...] sistema de *fechaduras das vitrinas* – tendo-se verificado alguns roubos –; o *sistema de iluminação* que é a do sol quando há, pois, nem sequer tem instalação elétrica; a existência de *um empregado só*, que por esta razão, não pode vigiar mais que um grupo de visitantes e ainda a presença de um guarda durante a noite em tão grande edifício, com grandes portas envidraçadas quer para o exterior quer para o pátio interior. // Há ainda o facto de a *biblioteca estar instalada em 4 salas* com as seguintes condições: uma delas é uma casa interior pelo que, como não há eletricidade, tem de se iluminar quando é necessário, com um candeeiro de petróleo, com todos os seus riscos; outro compartimento é ao mesmo tempo gabinete do Snr. Diretor que só o próprio abre nos dias que vai [...]; outra ainda que com esta última comunica e que por esta mesma razão sofre os mesmos inconvenientes. (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora)

- 38 O tom irónico da sua escrita é manifesto, como inabalável é a solidez dos seus conhecimentos e recomendações, assim como a sua vontade férrea de concorrer para a melhoria da atividade arqueológica e museológica no país, colocando-a a par do muito que se produz fora das nossas fronteiras. Ironia que se compadece com a experiência de quem estagiara e privara com alguns dos nomes mais citados da arqueologia ibérica. Ironia que parece desmerecer o facto de o relatório poder vir a ser lido ou conhecido por quem é alvo direto de algumas das suas críticas mais ácidas, incluindo M. Heleno, seu antigo professor, mestre e ainda diretor do MEDLV. Ironia talvez apenas possível graças à robustez científica e independência – a vários títulos –, de quem a profere ou, talvez, decorrente de uma possível nota de credulidade face a putativas consequências do seu conteúdo discurso. Nada, na verdade, a parece impedir de analisar, com pormenor, a situação do nosso principal museu de arqueologia:

Nada adianta escrever por exemplo: “fragmento de cerâmica romana”; tem de se dizer a qualidade ou natureza, a forma que teria o vaso do qual provém e ainda nalguns casos, saber-se qual o centro exportador, o século do seu fabrico, etc. *Dizer*

só que é um fragmento cerâmico é classificação que qualquer leigo faz, porque está à vista
(IAC. *Ibid.* Itálicos da autora)

- 39 Mais. Porque é particularmente sensível à importância didática dos museus, possivelmente por força de um mestre que refere amiúde, o já mencionado João Couto, um dos criadores do primeiro serviço educativo em Portugal, neste mesmo ano de 1953, Costa Arthur defende o imperativo de um catálogo destinado ao público em geral, «com a explicação simplificada da vida do homem nas várias épocas representadas no museu» (IAC. *Ibid.*). Mas outro catálogo deverá ser publicado, atualizando anualmente a informação relativa aos objetos entretanto incorporados nas suas coleções, pois «Um museu deve ser acima de tudo *instrutivo*: o público deve sair dele a saber um pouco mais» (IAC. *Ibid.* Itálico da autora). Por isso também dever-se-á romper, em definitivo, com a prática desusada de procurar «*objetos bonitos para embelezarem as vitrinas dos museus ou das coleções particulares*» (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora)⁵. Daí que pondere a realização de maquetas de diferentes tipologias de monumentos arqueológicos, assim como de reproduções, em quadro, de vários aspetos dos (ainda) denominados *primitivos atuais*⁶ para (anacronicamente) tornar mais compreensível o quotidiano do homem pré-histórico, mormente em contexto europeu (IAC. *Ibid.*).
- 40 Mas, se o MEDLV requer tantas remodelações à luz dos mais recentes preceitos museográficos e museológicos internacionais, não «admira que estejam *piores os regionais* que mais parecem casas de *arrumações, mal-arrumadas*» (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora), dando como exemplo dois espaços que conhece bem: os museus de Santiago do Cacém e de Alcácer do Sal. Espaços onde os materiais se encontram por classificar, assim como expostos e mantidos de forma inadequada: «Era *preferível acabar com tal género de museus*, até que haja indivíduos preparados, isto é: licenciados em Ciências Históricas e Filosóficas ou Filologia Clássica, que tenham tirado a *especialidade de Conservadores*» (IAC. *Ibid.* Itálicos da autora). Sem dúvida que, para Costa Arthur, uma das ideias centrais é a formação apropriada, ou seja, especializada, sem lugar a amadorismos.

Considerações finais

- 41 O texto produzido até ao momento contém múltiplos exemplos da importância que os estágios em Espanha têm, não apenas na vida e obra dos jovens bolsseiros Bairrão Oleiro e Costa Arthur, como no desenvolvimento e afirmação da atividade arqueológica e museológica em Portugal. Toda a experiência que obtêm em Madrid e através de Madrid permite-lhes rasgar horizontes teóricos e práticos enquanto mergulham, atentamente, nos mais recentes procedimentos arqueológicos e museológicos.
- 42 Este é, sem dúvida, o caso de Bairrão Oleiro, com evidentes consequências positivas.
- 43 Regressado à Universidade de Coimbra, o jovem especialista em arte e arqueologia romana, amplia e aprofunda o seu interesse em museologia e educação, enquanto ocupa o lugar de conservador-adjunto do Museu Machado de Castro (MMC), entre 1951 e 1962, dá aulas de arqueologia na UC e organiza campanhas de arqueologia nas ruínas da antiga cidade romana de Conimbriga, com a participação de estudantes nacionais e estrangeiros. Entretanto, possivelmente pela incoerência, no imediato, das sugestões contidas no relatório final endereçado ao IAC e que serve de base a uma parcela deste texto (*vide supra*), funda, organiza e dirige o Instituto de Arqueologia da UC (1954-) e a revista *Conimbriga* (1959-) que se torna rapidamente numa referência no

panorama editorial científico nacional e internacional (Martins 2022a e 2022b). Colabora, ainda, com a DGEMN principalmente nas escavações de Conímbriga sobre a qual produziu a sua primeira publicação dedicada ao período romano (Martins 2005).

- 44 É, sem dúvida, a sua dedicação a Conímbriga que manifesta de modo mais evidente o modo como consegue aplicar em Portugal muito do que apreende em Madrid, ao mesmo tempo que timbra melhor o seu percurso até assumir cargos centrais de gestão patrimonial, em finais dos anos 60, a ponto de desempenhar um papel fulcral no modo como as suas ruínas passam a ser estudadas, preservadas e apresentadas. Com Bairrão Oleiro, retoma-se, em 1955, a investigação no local, adquire-se nova área de terreno e constrói-se um museu monográfico, inaugurado a 10 de junho de 1962. Por ele dirigido até 1967, o Museu Monográfico de Conimbriga reproduz, em grande medida, o modelo que observara em Ampúrias, nele incorporando boa parte das sugestões apresentadas no já mencionado relatório. Financiada com dinheiros públicos e contribuições da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1956), o museu compreende três salas de exposição destituídas de janelas e iluminadas por luz zenital, “armazéns-reservas”, sala de trabalho, laboratório fotográfico, serviços administrativos, residência do guarda e um pioneiro, em Portugal, laboratório de conservação e restauro colocado ao serviço, não apenas dos materiais de Conimbriga, como de outros provenientes de diferentes escavações e de museus portugueses. Porquanto pensado de modo articulado e multidisciplinar, a seleção das peças a expor deverá, na sua opinião, atender ao desenrolar dos trabalhos de campo e de laboratório, assim como a critérios didáticos de modo a fazer cumprir os necessários objetivos educativos e culturais, associando-lhes, para tal, materiais que facilitem a sua leitura por parte do visitante não especialista (Martins 2022a e 2022b).
- 45 Costa Arthur tem um percurso bastante diverso. Não tanto na sua origem e no seu desenrolar, quanto no ponto de chegada.
- 46 Respeitando compromissos, continua a colaborar com entusiasmo e dedicação em campanhas arqueológicas, mormente em VNISP; a atualizar a sua biblioteca; a programar a sua investigação doutoral; a integrar o Conselho Municipal de Arte e Arqueologia de Almada, num período da nossa história ainda bastante alheio ao protagonismo feminino fora da esfera doméstica; a ser agregada à Associação dos Arqueólogos Portugueses (fundada em 1863, em Lisboa) na qualidade de “sócia correspondente”. Tudo, em grande medida, graças ao rigor científico que a norteia e se plasma nos seus escritos, conferindo-lhe uma visibilidade em circuitos arqueológicos portugueses e espanhóis que lhe é parcialmente potenciada de início mercê da colaboração mantida com Afonso do Paço (Mederos Martín e Cardoso 2022, 301-304). Começa, no entanto, a afastar-se do epicentro das suas atividades a partir de agosto de 1955, até que, em finais de janeiro do ano seguinte, informa que se casara recentemente (em Fátima, Portugal), fixando residência em Espanha (AHCMA/ACMAAA. 21/01/1956: 50-51).
- 47 A arqueologia portuguesa é assim privada de uma das suas jovens promessas, permanecendo as suas análises, reflexões e proposições no olvido da arqueologia e da museologia arqueológica portuguesa, em grande medida por não passarem ao domínio público. Por isso também são inconsequentes. Não que Costa Arthur pretenda deixar a arqueologia por completo. Pelo menos em antevésperas de contrair matrimónio, momento em que expressa intenção de dirigir as escavações de Troia, depois da experiência obtida em Miróbriga no Verão de 1955, e de continuar a trabalhar em

arqueologia já em Espanha (Mederos Martín e Cardoso 2022, 303). Sucede que as entidades competentes espanholas não lhe concedem equivalência ao curso da FLUL.⁷ Ainda assim, talvez pudesse continuar a colaborar em arqueologia por via dos contatos pessoais que consegue tecer nos dois anos de estágio em Madrid. Mas tal não sucede. As razões serão várias. Embora ainda não desvendadas na totalidade, não devemos desmerecer a sua condição de mulher casada e mãe, num contexto social, cultural e mental que ainda pretende restringir a esfera feminina a tarefas familiares e domésticas. Por isso se dedicará por inteiro à sua nova família com a qual percorre outros caminhos. Caminhos que não a impedem de acompanhar o que se vai produzindo em matéria arqueológica no seu país natal, a julgar pelos títulos incluídos na sua biblioteca pessoal.⁸ Ocorre, enfim, o que Almagro Basch temera com relação a Costa Arthur: que se «desvirtu[ass]e hacia otros caminos en estos comienzos de su vocación» (IAC. *Idem*), como acontecia com outras mulheres empenhadas em abraçar a ciência (Bugalhão 2013) mas que permanecem na esfera das invisibilidades.

- 48 Dois bolsiros que, independentemente do futuro que traçam e percorrem, comungam da necessidade de ir mais além nos seus conhecimentos científicos, em prol da arqueologia e da museologia em Portugal. Por isso, também, analisam de forma desassomburada o estado da atividade arqueológica e museológica no país, de acordo com os padrões internacionais que vão conhecendo enquanto estagiam em Espanha. Dois jovens investigadores que instam por uma permanente e atualizada internacionalização da ciência que cultivam, ao mesmo tempo que concorrem, com a convicção dos ensinamentos adquiridos, a força e a ilusão da sua juventude, para a remodelação da museologia e da museografia no seu país, certos de que o museu é um espaço de ciência, mas também de cultura, podendo e devendo ser utilizado como plataforma de inovação pedagógica. Porque estagiar em Madrid faz toda a diferença. Porque Madrid confirma a importância da mobilidade científica e da transferência de conhecimento científico e patrimonial em processos análogos aos de Bairrão Oleiro e Costa Arthur. Relevância que continuaremos a escrutinar com o exemplo de outros bolsiros e de apoios conferidos pelo IAC e outras instituições nacionais e estrangeiras, num ano – 2023 –, em que passa o primeiro centenário do nascimento de Bairrão Oleiro, e a outro – 2024 –, que assistirá à evocação dos 100 anos sobre o de Costa Arthur.

Agradecimentos

À família de Maria de Lourdes Costa Arthur, pelo caloroso acolhimento e generosa disponibilização de documentação, muita dela inédita, que em muito enriqueceu a forma e o conteúdo deste artigo. Ao Dr. Manuel Bairrão Oleiro, pela atenção, amabilidade e solicitude, nomeadamente ao permitir o acesso a documentos fundamentais à elaboração do presente texto. A todos, o nosso mais profundo ‘bem-haja’.

Referências arquivísticas

AH-AAP – Arquivo Histórico – Associação dos Arqueólogos Portugueses.

AH-MNAMH – Arquivo Histórico-Museu Nacional de Arqueologia – Arquivo Pessoal de Manuel Heleno. Correspondência pessoal.

AHCMA-CMAA – Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Almada – Conselho Municipal de Arte e Arqueologia.

AHIC-IAC – Arquivo Histórico do Instituto Camões - Instituto de Alta Cultura: Processo de Maria de Lourdes de Costa Arthur; Processo de João Manuel Bairrão Oleiro.

AHUL – Arquivo Histórico da Universidade de Lisboa – Reitoria. Processo do Livro 12.

ANTT-MEN/JNE – Arquivo Nacional Torre do Tombo – Ministério da Educação Nacional.
 Junta Nacional de Educação. 2.ª Subsecção.
 Arquivo familiar de João Manuel Bairrão Oleiro.
 Arquivo familiar de Maria de Lourdes Costa Arthur.
 FMA – Fundação Mário Soares – Documentos Mário e Alice Chicó.

BIBLIOGRAFIA

- Abraços, Maria de Fátima. 2017. “Os Mosaicos Romanos Descontextualizados. Alguns Exemplos em Coleções de Museus Nacionais e Estrangeiros.” *Abeltherium III*: 37-48.
- Almagro, Martín. 1951. *Ampurias: Historia de la Ciudad y Guia de las Excavaciones*. Barcelona. Diputacion Provincial de Barcelona.
- Bugalhão, Jacinta. 2013. “As Mulheres na Arqueologia Portuguesa.” In *Arqueologia em Portugal. 150 anos*, 19-23. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- Cabañas Bravo, Miguel. 2007. “La Historia del Arte en el Instituto Diego Velázquez del CSIC entre 1939 y 1975.” In *Tiempos de Investigación JAE-CSIC, Cien años de Ciencia en España*, ed. M. Á. Puig-Samper, 333-345. Madrid: CSIC.
- Coito, Lúvia, João Luís Cardoso, e Ana Cristina Martins. 2008. *José Leite de Vasconcelos. Uma Fotobiografia*. Lisboa: MNA/Ed. Verbo.
- Ferreira, L. 2011. *O Instituto de Coimbra e a Universidade*. “Rua Larga”, 32. [S.l.: s.n].
- Ferreira, L. R. 2012. *Instituto de Coimbra. O Percurso de uma Academia*. Coimbra: Fundação para a Ciência e Tecnologia/Projeto Instituto de Coimbra.
- García y Bellido, Antonio. 1951. “El Instituto de Arqueología y Prehistoria ‘Rodrigo Caro’.” *Archivo Español de Arqueología* 24, 83-84: 161-168.
- Greene, Mott. T. 2007. “Writing Scientific Biography.” *Journal of the History of Biology*. V. 40 (4): 727-759.
- Guerra, A. 2014. “Emílio Hübner e os Arqueólogos Portugueses.” In *Geschichte er Madrider Abteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, IV – Emil Hübner und die Altertumswissenschaften in Hispanie*, ed. D. Marzoli, J. Maier, Thomas G. Schattner, 219-240. Darmstadt: Ph. Von Zabern.
- Harman, O. 2018. “Scientific Biography.” In *Handbook of the Historiography of Biology*, ed. M. Dietrich et al., 1-26. New York: Springer Nature.
- Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos* (O. M. de 16 de mayo de 1942, BOE n.º 157, 6 de junio).
- Leonardo, António José, Décio R. Martins, e Carlos Fiolhais. 2009. “O Instituto de Coimbra: Breve História de uma Academia Científica, Literária e Artística.” In *Tesouros da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, 115-125. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Martins, Ana Cristina. 2014. “O 1.º Congresso Nacional de Arqueologia (1958) entre a Internacionalização da Ciência e o Internacionalismo Científico.” In *Internacionalização da Ciência e*

- Internacionalismo Científico*, ed. Ângela Salgueiro, Maria de Fátima Nunes, M. Fernanda Rollo e Quintino Lopes, 193-206. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Martins, Ana Cristina. 2016. "Pioneiras da Arqueologia em Portugal: «another brick» against «the wall» of indifference. Maria de Lourdes Costa Arthur (1924-2003)." *Clepsydra. Revista de Estudios del Género y Teoría Feminista* 15: 77-100.
- Martins, Ana Cristina. 2019. "Women in the Field: Preliminary Insights from Images of Archaeology in Portugal in the 1960s and the 1970s. A first Essay." *Gender Transformations in Prehistoric and Archaic Societies*. In ed. J. K. Koch, J. K. and W. Kirleis, W., 41-62. Leiden: Sidestone Press Academics.
- Martins, Ana Cristina. 2022a. Oleiro, João Manuel Bairrão. In *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, ed. Raquel Henriques da Silva et al., 409-422. Lisboa: IHA NOVA FCSH/DGPC.
- Martins, Ana Cristina. 2022b. "Maria de Lourdes Costa Arthur (1924-2003). Madrid na Antecâmara de um Projeto Inacabado: 1953." In *Voces in Cescendo. Del Mutismo a la Afonía en la Historia de las Mujeres en la Arqueología Española (Colección PETRARCOS, 8)*, ed. M. Díaz-Andreu, O. Torres Gomariz, e P. Zarzuela Gutiérrez, 121-135. Alicante: Universidad de Alicante, INAPH.
- Martins, Ana Cristina. 2022c. "The Young Bairrão Oleiro and the Building of an International Scientific Network." In *International Connections in Archaeology*, ed. L. Coltofean, B. Arnold and L. Bartosiewicz. New York: Springer (aceite pelos editores).
- Mederos Martín, A. e Cardoso, J. L. 2022. "Arqueologia em Espanha e Portugal através da Correspondência de Julio Martínez Santa-Olalla (1905-1972) de e para Arqueólogos Portugueses." *Estudos Arqueológicos de Oeiras* 30: 281-408.
- Paço, M. A. do e Arthur, M. de L. C. 1953. Castro de Vila Nova de San Pedro. IV – Sementes pre-historicas de Linho". Separata de "Archivo de Prehistoria Levantina", IV: 7 pp.
- Palol, P. de. 1953. "Crónica del VII Curso Internacional de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Barcelona." *Empúries: Revista de món clàssic i antiguitat tardana*, [em linha], 15: 375-377.
- Real, M. 2011. "Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925). A Primeira Professora da Faculdade de Letras de Lisboa." *FL - CLEPUL* (dossier temático): 51-54.
- Rollo, Maria Fernanda, Maria Ines Queiroz, Tiago Brandão, e Ângela Salgueiro. 2012. *Ciência, Cultura e Língua em Portugal no Século XX. Da Junta de Educação Nacional ao Instituto Camões*. Lisboa: Instituto Camões/Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Schattner, Th. G. 2005. "García y Bellido y la Arqueología Clásica Portuguesa. ANEJOS de la AESPA-Archivo Español de Arqueología, XXXIV, La Arqueología Clásica Peninsular Ante el Tercer Milénio. En el Centenario de A. García y Bellido (1903-1972): 75-80.
- Wills, H., Harrison, S, Jones, E., Martin, R., e Lawrence-Mackey, F. ed. 2023. *Women in the History of Science. A Sourcebook*. London: London University Press.

NOTAS

1. De salientar neste caso, que M. Heleno é pioneiro na utilização da fotografia aérea na arqueologia em Portugal ainda nos anos 1930, assim como na dinamização do primeiro curso de mergulho com fins arqueológicos, organizado em 1957 em Troia (Grândola). Por isso questionamos se M. Heleno terá conhecido o teor deste relatório firmado por Bairrão Oleiro.

2. Interessante constatar que o Instituto de José de Figueiredo é criado formalmente apenas em 1965, integrando o Laboratório de Exames de Obras de Arte formado nas primeiras décadas de Novecentos.
3. Em parecer redigido a 19 de outubro de 1949, João Couto menciona, a propósito do relatório enviado por Bairrão Oleiro, que «O bolsheiro deve ser aproveitado em Portugal. Ainda agora estive em Conimbriga e verifiquei o estado de abandono em que esses preciosos restos se encontram. Há bem pouco tempo também ouvi comentários desagradáveis dos componentes do XVI Congresso Internacional de História de Arte que ali foram. // O Museu de Coimbra, que de certo modo olha por Conimbriga, está há não sei quantos anos sem diretor. Não deve este estudioso fazer parte do seu pessoal técnico? // Quando nos decidiremos a olhar com seriedade e saber para estes problemas que ultrapassam o interesse nacional?» (doc. 80. 19.10.1949). Bairrão Oleiro trabalharia no Museu Machado de Castro, o Museu de Coimbra ao qual se refere Couto neste excerto da sua própria missiva.
4. O primeiro Congresso Nacional de Arqueologia tem lugar em Lisboa, no ano de 1958, a pretexto do centenário do nascimento de J. Leite de Vasconcelos, segundo proposta de M. Heleno. Colocamos, no entanto, a possibilidade de a mesma ter germinado nesta ideia de Bairrão Oleiro da qual o diretor do MEDLV terá tomado conhecimento por alguma via, eventualmente pela leitura do relatório em análise.
5. Costa Arthur parece reproduzir aqui parte do que publicara no ano anterior com Afonso Paço, ao mencionar que «Na escavação deste castro [VNSP] não tem para nós interesse o número de objetos recolhidos com que possamos enriquecer as estantes de um museu, mas sim a resolução dos complicados problemas que a cada passo nos surgem» (Paço e Arthur 1952, itálicos da autora).
6. Longe se encontra ainda o intenso debate gerado em torno deste conceito e da sua aplicação, nomeadamente em contexto museológico.
7. Informação obtida junto de descendentes de Costa Arthur, em conversa informal mantida com a autora em 2015.
8. Conclusão obtida a partir da análise efetuada ao seu conteúdo disponibilizado à autora pelos seus descendentes.

RESUMOS

Entre o final dos anos 40 e os anos 50 do séc. XX, a arqueologia em Portugal começa a observar uma maior internacionalização, em grande medida mercê da atribuição de bolsas de estudo destinadas à formação no estrangeiro. João M. Bairrão Oleiro (1923-2000) e Maria de Lourdes Costa Arthur (1924-2003) são disso testemunho ao especializarem-se em Madrid e Barcelona com alguns dos seus mais importantes arqueólogos. No seu retorno definitivo a Portugal, manifestam ideias e procedimentos científicos similares, fruto das experiências vividas e dos conhecimentos colhidos junto dos mesmos mentores. Circunstância que contribui de modo expressivo para o desenvolvimento da arqueologia no país, em especial quanto à metodologia do trabalho de campo, mas também da conservação e restauro de materiais arqueológicos e da sua apresentação, mormente em contexto museológico, precisamente aquele que propomos analisar. Com base no escrutínio comparativo de fontes primárias e secundárias, algumas ainda inéditas, identificaremos projetos comuns apresentados por estes (então) dois jovens arqueólogos, assim como a origem das ideias que os inspiraram. Especificamente, entenderemos em que medida os conhecimentos pessoais travados e os museus visitados em Espanha contribuíram para o gizar de

propostas destinadas a construir um novo rumo para os museus de arqueologia em Portugal. Neste âmbito, daremos especial atenção ao Museu Monográfico de Conimbriga (1962), procurando, entre outros aspetos, compreender o putativo ascendente que sobre ele terá exercido o Museu Monográfico de Ampurias e demais museus congêneres espanhóis então percorridos, principalmente por Bairrão Oleiro, numa confirmação da relevância da mobilidade científica e da transferência de conhecimento científico em processos desta natureza.

Between the late 1940s and the 1950s, archaeology in Portugal began to observe a greater internationalization, largely thanks to the granting of scholarships for training abroad. João M. Bairrão Oleiro (1923-2000) and Maria de Lourdes Costa Arthur (1924-2003) are testimony to that, as they specialized in Madrid and Barcelona with some of the most important archaeologists. On their definitive return to Portugal, they expressed similar ideas and scientific procedures, the fruit of their experiences, and the knowledge they gathered from the same mentors. This circumstance contributed in a significant way to the development of archaeology in the country, especially regarding the methodology of fieldwork, but also the conservation and restoration of archaeological materials and their presentation, especially in a museography context, precisely the one we propose to analyse. Based on the comparative scrutiny of primary and secondary sources, some still unpublished, we will identify common projects presented by these (then) two young archaeologists, as well as the origin of the ideas that influenced them. Specifically, we will understand to what extent the personal acquaintances made and the museums visited in Spain contributed to the development of proposals to build a new direction for archaeological museums in Portugal. In this context, we will pay special attention to the *Museu Monográfico de Conimbriga* (1962), trying, among other aspects, to understand the putative ascendancy exerted on it by the *Museo Monográfico de Ampurias* and other similar Spanish museums visited at the time, mainly by Bairrão Oleiro, confirming the relevance of scientific mobility and the transfer of scientific knowledge in processes of this nature.

ÍNDICE

Keywords: João Manuel Bairrão Oleiro, Maria de Lourdes Costa Arthur, Museu Monográfico de Conimbriga, Museu Monográfico de Ampurias, museum history

Palavras-chave: João Manuel Bairrão Oleiro, Maria de Lourdes Costa Arthur, Museu Monográfico de Conimbriga, Museu Monográfico de Ampurias, história dos museus

AUTOR

ANA CRISTINA MARTINS

É investigadora do Instituto de História Contemporânea (IHC), Polo da Universidade de Évora/ Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (IN2PAST). Doutorada em História, mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro, e licenciada em História-variante de Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Especialista em história da arqueologia, possui inúmeras publicações nacionais e internacionais, integrando projetos de investigação focados na afirmação e desenvolvimento da arqueologia, património e museus no país desde finais do séc. XVIII. Tem-se dedicado ultimamente ao processo de internacionalização e interdisciplinaridade da arqueologia em Portugal, e à história das mulheres em arqueologia. Codirige a AGE-Archaeology and Gender in Europe e preside à Secção de Arqueologia da Sociedade de Geografia de Lisboa.

Instituto de História Contemporânea (IHC), Polo de Évora, Universidade de Évora, Palácio do Vímioso, Largo Marquês de Marialva, 8, 7000-809, Évora, Portugal, acmartins@uevora.pt, <https://orcid.org/0000-0002-3148-7849>

Por um “arquivo vivo”: uma abordagem decolonial à coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Towards a “living archive”: a decolonial approach to the Modern Art Centre collection of the Calouste Gulbenkian Foundation

Filipa Coimbra

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 31.01.2023

Aprovado para publicação a 24.06.2023

As much as and more than a thing of the past,
before such a thing, the archive should call into
question the coming of the future. [...]
But it is the future which is at issue here, and the
archive as an irreducible experience of the
future. (Derrida 1995, 26; 45)

Introdução

- 1 Este artigo tem como objeto de estudo a coleção do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG). Incidirá na aquisição, em 1963, de dois conjuntos de obras de arte contemporânea oriundos de Moçambique e de Angola, praticamente omissos, desde a aquisição, na narrativa da coleção e nas exposições.
- 2 A coleção (que mais tarde viria a fazer parte) do CAM foi iniciada um quarto de século antes da sua musealização, que só aconteceria em 1983, com a abertura do CAM, em

Lisboa. Até lá, pouco se conhece da formação da coleção. Porém, Leonor Oliveira (2013), na sua tese de doutoramento, desvendaria, de forma indireta, a génese mecenática da coleção, dando conta da falta de unanimidade do Conselho de Administração da FCG nessa matéria. Uma comunicação subordinada à “geopolítica de exposições” permitiu alargar o estudo sobre a coorganização de exposições de arte portuguesa entre Estado Novo e a FCG, nos anos de 1960 (Baião e Coimbra 2016), assunto também abordado por Isabel Falcão (2019) e aprofundado por Lígia Afonso (2018), sobretudo no âmbito das representações à Bienal de São Paulo.

- 3 Como o título e as citações de Jacques Derrida (1995) em epígrafe indicam, tomar-se-á a coleção como um “arquivo”, atendendo ao seu potencial subversivo, ativo, na construção do futuro. Para introduzir o caso de estudo, o “arquivo” será sumariamente analisado em três perspetivas atuais: a tecnológica, a discursiva e a museológica. Ou seja, a abordagem ao arquivo como ferramenta metodológica da historiografia; o arquivo, em sentido foucaultiano, como sistema de enunciados de um discurso; e, por fim, o “arquivo vivo” como prática museológica atual, decolonial, como alternativa de futuro.

Arquivo como tecnologia

- 4 Começando pela questão tecnológica, o meio académico tem vindo a reconhecer uma recente “viragem arquivística” na cultura contemporânea, com repercussão nas ciências da informação (Berndtsson et al. 2021). Os arquivistas têm vindo a propor um “meta-arquivo”, defendendo uma autocritica no seu sistema de funcionamento e na sua estrutura de representação. Num sentido antropológico, mas coincidente com esta noção de meta-arquivo, David Zeitlyn (2012) defende uma “etnografia do arquivo”, que é uma história da prática do arquivo, do papel político dos arquivos. Entende o arquivo como gatilho, “zona liminal” entre memória/esquecimento, mas também como mediador ou “zona de contacto”, no sentido formulado por James Clifford (1997).¹
- 5 Relativamente aos Arquivos Gulbenkian, recurso amplo nesta investigação, eles assentam, sobretudo, no âmbito das transações documentais administrativas. Como o Van Abbemuseum (Eindhoven, Países Baixos), museu que aposta na interação com o arquivo, o CAM também tem a vantagem de ver hospedado no mesmo complexo infraestrutural o arquivo institucional. Trata-se, no entanto, de um serviço interno da Fundação, restrito à instituição, a investigadores e especialistas. Os Arquivos, organizados sobretudo por serviços, preservam as complexidades da história da instituição e da coleção. Exposições de base arquivística, como *50 Anos de Arte Portuguesa* (2007) ou *Anos 70. Atravessar Fronteiras* (2009) e, sobretudo, o projeto “Histórias das Exposições de Arte Gulbenkian”², remexeram o arquivo e intensificaram a interdependência com o Museu, que o tempo da austeridade institucional da direção de Penelope Curtis estreitaria, num maior investimento nas coleções e nos arquivos.³ A investigação no arquivo institucional permitiu o confronto com os processos de incorporação, que estão, quase na totalidade, arquivisticamente tratados. Do confronto com as fontes primárias foi possível aceder a dados relevantes sobre o processo de incorporação destes conjuntos de Moçambique e Angola.⁴ O cruzamento com outros arquivos permitiu compreender e mapear a história institucional, na etapa final do império colonial português.

Arquivo como ordem do discurso e conhecimento

- 6 Entrando agora na ordem do discurso, interessa sucintamente rever alguns debates que situam a abordagem aos arquivos e à coleção do CAM. A mencionada deriva arquivística assenta sobretudo na influência do pós-estruturalismo e do pensamento de Michel Foucault, continuada e reformulada por Jacques Derrida. A teoria foucaultina do conhecimento, fundada na história e que visa expor as ordens do discurso, influenciaria os debates no âmbito da história da arte e da “nova museologia”. Em *The Archaeology of Knowledge* (1972 [1969]) Michel Foucault propõe uma arqueologia do arquivo. Por “arquivo” entende um *a priori* histórico, que são as regras que dão corpo ao discurso ou à estrutura oculta do sistema de pensamento. Numa dimensão psicanalítica, J. Derrida (1995, 45) salientará a natureza subversiva do arquivo, entendida como aspiração e esperança.
- 7 Em contracorrente surge uma nova perspectiva que lida sobretudo com o passado colonial e que é fortemente contestatária deste conhecimento arquivístico. Defendendo uma “história potencial” feita de estratégias para “desaprender o imperialismo”, Ariella Aïsha Azoulay (2019) considera que «you don’t have to imagine a different future, you have to look backward and reclaim what was there that contains other potentialities for the entire body politic». Defende que «we should not be afraid to imagine going back, rather than going forward» (Azoulay 2020, 436).
- 8 Se M. Foucault se empenharia em confrontar o presente com os sistemas discursivos que o governam, através de uma arqueologia do arquivo; se J. Derrida encara o arquivo «como experiência irredutível do futuro» (Derrida 1995: 45); Ariella Aïsha Azoulay desejará uma imaginação retroativa, capaz de recuperar um passado “potencial”. A autora entende os arquivos oficiais e institucionais como tecnologias de violência, de controle e reprodutores de imperialismos. Em suma, a autora bate-se contra a estetização e naturalização do imperialismo, mantendo ativos os direitos das vítimas.
- 9 Menos radical é o posicionamento definido na antologia *Dissonant Archives* (Downey 2015), na qual se defende o dever ético de tornar acessível evidências materiais da história imperialista e da opressão. Mais ainda, que os arquivos do Ocidente, contrastando com a delapidação dos arquivos dos países longamente colonizados, podem partilhar esforços para a reparação necessária à sua autorrepresentação (Lazaar 2015, 9-10). Para isso, e atendendo aos compromissos políticos da nossa era, Anthony Downey (2015, 27) concebe o arquivo como “dissonância”, como “possibilidade latente” e “emergência radical”.
- 10 Num certo sentido, o “impulso arquivístico”, identificado por Hal Foster (2004) na arte contemporânea, relaciona-se também com esta ideia de “contra memória”, como novo ponto de partida. Mais contemporizador que Aïsha Azoulay, Foster vê como positiva a relação entre arquivos públicos e arquivos alternativos. Neste horizonte de partilha, também o antropólogo Arjun Appadurai (2003, 16) entende o arquivo como projeto antecipado, “aspiracional”, para nos pensarmos coletivamente e com importância para nos vermos “além da nação”.

Museologia: arquivos vivos, dissonantes e radicais

- 11 No debelar do novo milênio, o arquivo tem surgido também como prática museológica decolonial, obrigando os museus a considerarem as contradições (Quijano 1999) e as condições da modernidade (Enwezor 2009)⁵, numa autocrítica sobre a sua história institucional. Como tem vindo a ser denunciado (Roelstraete 2009; Osborne 2015), por vezes, é difícil dissociar essa prática museológica da própria criação contemporânea, com os artistas a participarem ativamente neste processo, desde *Mining the Museum* (1993), passando pelos *Dissonant Archives* e tantos outros exemplos, também em Portugal (Almeida 2014).
- 12 É sobretudo com o “giro decolonial” que estes temas passam a ter maior repercussão na instituição-museu.⁶ A colonialidade passaria a ser entendida como o reverso obscuro da modernidade. O sociólogo peruano Aníbal Quijano (1999; 2007), considerou a “colonialidade do poder” como um sistema de controle da economia capitalista e da política, que perdura, apesar do fim das administrações coloniais (colonialismo) e da formação dos novos Estados-nação. Assim, a colonialidade, matriz inscrita durante vários séculos de dominação, não desapareceu, pelo contrário, «asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global» (Castro-Gomes e Grosfoguel 2007, 13). Mudavam-se as formas, mas as estruturas da colonialidade do poder/modernidade permaneceriam.⁷
- 13 Na esteira do pensamento de Quijano, a teoria decolonial seria continuada nas perspetivas da colonialidade do poder, do saber e do ser (Mignolo 2006; Walsh 2006; Maldonado-Torres 2007). A “colonialidade do saber” refere-se ao enraizado eurocentrismo civilizador. Operações de controle e de manipulação ontológico, bem como da subjetividade, através da inferiorização de outras formas culturais e de conhecimento, criaram/criam invisibilidade e discriminação (Walsh 2006).
- 14 A decolonialidade é, segundo Mignolo (2007, 26), a terceira de «una hidra de tres cabezas» – a tríade “modernidade/colonialidade/decolonialidade”. Oculta da modernidade, abarca as lutas e resistências contra os poderes dominantes, desde o séc. XVI. A decolonialidade toma então a forma de movimentos sociais e de protesto (de outrora, como de hoje) contra a colonialidade (Walsh 2006; Mignolo 2007).
- 15 Os discursos policêntricos da modernidade, por um lado, e o pensamento decolonial, por outro, têm obrigado os museus a enveredarem por uma autocrítica das omissões persistentes, tanto na sua política expositiva como nas incorporações e nas narrativas das suas coleções.⁸ Alguns, como o Van Abbemuseum, atrevem-se a promover um “discurso demoderno”, cético face ao eurocentrismo (Esche 2017a). É nesta atitude crítica face à história dos museus e das suas coleções, que Claire Bishop (2013) viria a propor uma “museologia radical”. Com a mesma ênfase no arquivo como projeto participativo, parte integrante e fundamental do museu, entroncam os projetos de investigação do consórcio dos nove museus da *L’Internationale*.⁹ Todavia, esta virada arquivista e experimental, orientada para a justiça social, seria entretanto cunhada como um “novo institucionalismo” (Ekeberg 2003).¹⁰
- 16 O uso criativo do arquivo, da documentação e das coleções é uma corrente atual da museologia, sejam eles “vivos” (Van Abbemuseum 2005-2009), “dissonantes” (Downey 2015) ou “radicais” (Bishop 2013). O estatuto das obras que aqui serão evocadas, uma vez oficialmente adquiridas, escapa à mais mediática questão da pilhagem e da

restituição, mas lança igualmente leituras descentradas, que entroncam no pensamento decolonial. Não se tratará de julgar anacronicamente procedimentos, mas compreendê-los à luz das inquietações atuais e do processo civilizacional em curso.

Aquisições em Moçambique e Angola: antecedentes e contexto

- 17 Num dos muitos processos de arquivo consultados constavam duas relações de obras – 21 obras de arte adquiridas pela Gulbenkian em Moçambique e 20 obras, em Angola – omissas na narrativa da coleção.¹¹ Uma análise contextual mais ampla contribuiria para desvelar uma cronologia e conjuntura política complexas, permitindo enquadrar medidas, posicionamentos e motivações.
- 18 Em 1963, a planificação de exposições no estrangeiro era para a Gulbenkian¹², assim como para os organismos oficiais, estratégica para a internacionalização artística e para a política externa. No âmbito da diplomacia oficial, a participação em exposições e grandes eventos internacionais não era uma prática nova, que remontava ao séc. XIX (Paul Greenhalgh *apud* Lira 2002, 187) para ser continuada nos anos mais ideológicos do Estado Novo (Fernandes 2001; Lira 2002; Martins 2011; Oliveira 2016), pelos organismos responsáveis pela propaganda do regime: o Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1945) posteriormente reorganizado como Secretariado Nacional de Informação/SNI (1945-1968).¹³ A crescente pressão internacional face à política colonial portuguesa e a necessária integração do país nas grandes organizações internacionais concorreram para o reforço, no estrangeiro, do aparato do regime e do seu império colonial.¹⁴ É neste contexto que, na década de 1950, os pavilhões de Portugal nas exposições e feiras universais como a de Bruxelas (1958) começam a condescender a uma certa “formulação moderna” e “humanista” (Martins 2011, 251; Martins 2019) aliada a valores nacionalistas que as representações portuguesas à Bienal de São Paulo reforçariam (Oliveira 2016). Um modernismo oficializado passaria a marcar presença nestes eventos globais estritamente artísticos (Afonso 2018).
- 19 Seria então com base nos objetivos partilhados de internacionalização, que, durante a planificação da VII Bienal de São Paulo (BSP), de 1963, o SNI viria a convidar a Fundação a integrar uma comissão oficial de seleção para as representações internacionais (Afonso 2018, 207).¹⁵ Mas aquela representação “nacional” traria outra proposta estatal inédita. Por recomendação do Ministério dos Negócios Estrangeiros, o SNI entendia ser de “conveniência” incluir naquela representação “nacional” artistas de Angola e de Moçambique, «aleadamente por pressão da Comissão de Informação e Turismo de Angola, cujos associados pareciam descontentes com a ausência de representatividade que a produção artística daqueles territórios controlados auferia nos palcos internacionais» (Afonso 2018, 204). Da análise de Lígia Afonso sobressairá o profundo desconhecimento da Comissão sobre tais dinâmicas artísticas locais – e até internacionais – e, como tal, uma grande apreensão quanto às obras a enviar.
- 20 Do outro lado, os artistas moçambicanos mostravam-se divididos quanto à sua eventual participação na Bienal (*A Tribuna* 9 jun. 1963, 8), acentuando-se o boicote público de artistas mais politizados e envolvidos nos movimentos independentistas (Pancho Guedes, Bertina ou Malangatana), repudiando associarem-se à representação portuguesa (fig. 1).



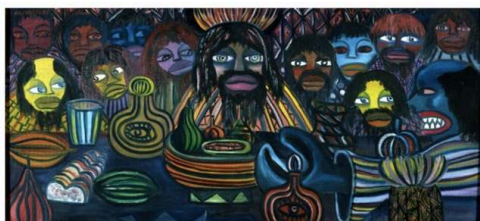
Fig. 1 – A Tribuna (9 jun. 1963, p. 8)

Cortesia MoMA/Nancy Dantas

- 21 Na mesma altura em que as obras de Angola e de Moçambique são expedidas para Lisboa,¹⁶ o presidente da Gulbenkian, José de Azeredo Perdigão (1896-1993), partiria para uma longa visita a Moçambique, a convite oficial do então governador-geral, com passagem também por Angola. A calendarização da viagem do presidente da Gulbenkian parece também inseparável da agenda do Conselho de Segurança da ONU, cuja resolução de 31 de julho, endureceria a posição internacional face à política colonial portuguesa, apelando ao reconhecimento do direito à autodeterminação e independência dos povos sob dominação portuguesa. Segundo Lúcia Afonso (2018, 214), uma vez pressionado pela conjuntura internacional, a 14 de agosto, Salazar cancela oficialmente a representação portuguesa e retira-se do palco mundial que seria aquela bienal.
- 22 Mas, ainda antes do cancelamento, a Comissão reuniu para a avaliação das obras, desmerecendo, por alegada, “falta de nível geral” os conjuntos enviados de Angola e de Moçambique (Gusmão *apud* Afonso 2018, 211). De tal forma, que o diretor do Serviço de Belas-Artes (SBA), Artur Nobre de Gusmão, representante da FCG, juntamente com outros membros da comissão, pediram a desvinculação no parecer sobre tais conjuntos. Assim, a questão política, de apresentar artistas moçambicanos e angolanos no quadro da representação “nacional”, não foi considerada problemática para a Comissão, mas sim a artística.
- 23 Entende-se que a cronologia da BSP também não deverá ser desligada das aquisições da FCG, na medida em que chegariam, num curto espaço de tempo, a Lisboa, conjuntos de obras de arte contemporânea realizadas em Moçambique e em Angola, até então sem precedentes.

As coleções ausentes

- 24 Da visita de J. A. Perdigão resultaria a aquisição, em Moçambique, de 21 obras de arte. Destas, no *website* da coleção constam apenas quatro: um desenho e uma escultura de João Paulo; uma pintura de Zé Júlio; e uma pintura de Malangatana (fig. 2).



Malangatana, *Última Ceia*, 1963 ? Inv. PE13.
© Coleção do Centro de Arte Moderna / F. C. Gulbenkian



João Paulo, *Desenho I*, 1962. Inv. DP265.
© Coleção do Centro de Arte Moderna / F. C. Gulbenkian



Zé Júlio, *Mãe com filho*, 1962. Inv. PE320.
© Coleção do Centro de Arte Moderna / F. C. Gulbenkian



João Paulo, *Guerreiros*, 1960. Inv. 63E869.
© Coleção do Centro de Arte Moderna / F. C. Gulbenkian

Fig. 2 – Obras do conjunto de Moçambique, referenciadas no *website* da Coleção do CAM
Cortesia FCG/CAM.CC licensing

- 25 Não foi possível conhecer as restantes 17 obras, 9 delas de artistas com carreiras mais ou menos regulares e com reconhecimento artístico, como Bertina Lopes, Abdias Muchanga, Garizo do Carmo, João Ayres ou Álvaro Passos (quadro n.º 1).¹⁷ As obras terão sido, porventura, adquiridas por intermédio do Núcleo de Arte de Lourenço Marques (Maputo), uma vez que se tratava de uma das mais dinâmicas associações artísticas locais, envolvida também nos envios para a BSP. Numa reportagem televisiva¹⁸, em retrospectiva do ano de 1963, é possível observar J. A. Perdigão em visita a uma exposição de arte contemporânea, em Moçambique, que se supõe ter decorrido naquele Núcleo.

Quadro n.º 1 – Obras adquiridas pela FCG em Moçambique, não referenciadas no *website* da Coleção do CAM

Obras adquiridas em Moçambique*, não referenciadas no <i>site</i> da Coleção do CAM		
Autor	Título	Notas
Jorge Manuel da Silva	<i>Paisagem</i> (s.d.); <i>Aldeia</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada
Agostinho Mutemba	<i>Carregadores</i> (s.d.); <i>Povoação</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; aulas com o tardo-naturalista Frederico Ayres
Jacob Estevão Macambaco	<i>Matola</i> (s.d.); <i>Mavalane</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; aulas com o tardo-naturalista Frederico Ayres
Jorge Garizo do Carmo	<i>Marimbeiro</i> (s.d.)	Pintura ou desenho
João Ayres	<i>Homens e Barcos</i> (s.d.)	Pintura ou desenho
Freire	<i>Tocadores</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada
Álvaro Passos	<i>Luar</i> (s.d.)	Pintura ou desenho
Bertina Lopes	<i>Maternidade</i> (s.d.)	Pintura ou desenho
Gustavo de Vasconcelos	<i>Venda de bebida</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada
Abdias Muchanga	<i>O jogo ntxhuba</i> (s.d.)	Pintura ou desenho
Júlio de Barros	<i>O Pária</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada
Fausto Rocha	<i>Palhaço</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada
Maria Luísa Afonso	<i>Fantasia</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada
João Mário	<i>Mulher em fundo vermelho</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada

* Nota n.º 30/64 da Presidência para o Serviço de Belas-Artes (6 jan. 1964). Arquivos Gulbenkian/ SBA 12993.

- 26 Muitos dos artistas moçambicanos a quem a FCG adquiriu obras foram responsáveis por uma dinâmica artística local e internacional, suportada na ação do Núcleo e de impulsionadores como o arquiteto Pacho Guedes. A participação no *I Congresso Internacional de Cultura Africana* (1962, Salisbúria, atual Harare, Zimbábue) e a presença de Malangatana, com Ibrahim El-Salahi, no Institute of Contemporary Arts (Londres, jul. 1963), evidenciam esta dinâmica, que será continuada nos anos seguintes (Gomes 2021).
- 27 O correspondente para a revista *Colóquio. Revista de Artes e Letras* em Moçambique, Guilherme de Melo (jul. 1963, 64), apesar de louvar a atividade do Núcleo e de registar a «larga afluência de autóctones», receava um alegado «exagero» e a «desmedida e contraproducente exaltação de uma negritude que, na maior parte das vezes, carece de bases de preparação». O temor e a deturpação eram de tal ordem, que se referia a um regime de «louvores fáceis e falsos» assente «no destino que quis que fosse escura a epiderme que o reveste».
- 28 Relativamente ao conjunto das 20 obras de arte adquiridas em Angola, constam no *website* da coleção do CAM apenas quatro: dois desenhos de Rocha de Sousa, um desenho de Cruzeiro Seixas e uma pintura de Lena Justino (fig. 3).

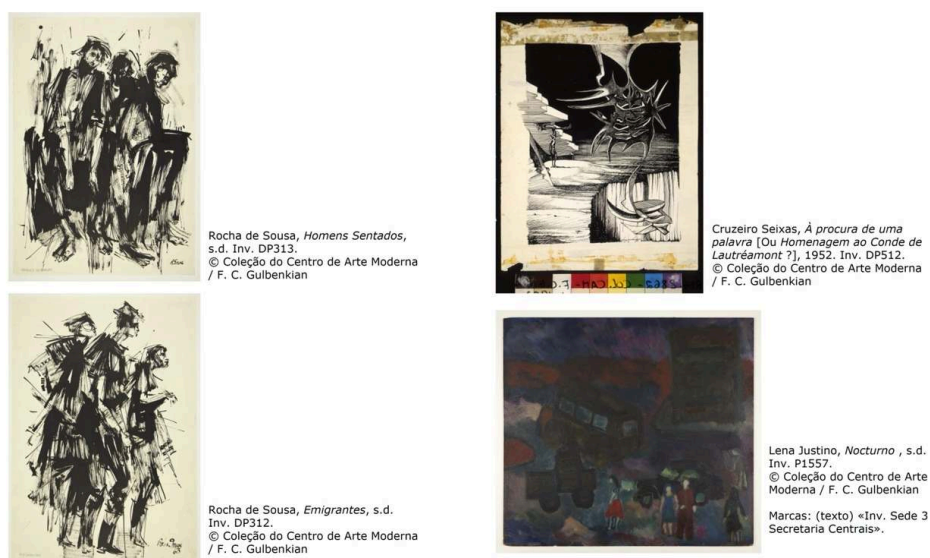


Fig. 3 – Obras do conjunto de Angola referenciadas no *website* da Coleção do CAM
Cortesia FCG/CAM.CC licensing

- 29 Em 2018, não havia, no inventário digital do CAM, registo das restantes 16 obras, nove delas, de artistas com carreiras mais ou menos regulares e que granjeariam reconhecimento, como Viteix, Carlos Fernandes ou Dorindo de Carvalho (quadro n.º 2). Tudo indica que tenham sido adquiridas por intermédio da Sociedade Cultural de Angola, a artistas participantes na *Exposição Geral de Artes Plásticas. Angola 63*. Esta exposição, oferecida à Fundação Calouste Gulbenkian, como consta no catálogo, terá sido proposta pelo pintor Cruzeiro Seixas, à época funcionário do Museu de Angola, como diagnóstico e reivindicação de apoios. Foi apoiada pelo Grupo Desportivo da Cuca, do grupo cervejeiro do industrial e colecionador Manuel Vinhas, um dos grandes defensores de um museu de arte moderna em Luanda (Pereira 2011). No ano seguinte, em entrevista, Cruzeiro Seixas daria destaque a um movimento artístico desenvolvido por militares em comissão de serviço e defendia uma «atitude naïf», como contrarresposta a uma colonialidade visual, «de matriz europeia» (*Jornal de Letras e Artes* 2 set. 1964, 5).

Quadro n.º 2 – Obras adquiridas pela FCG em Angola, não referenciadas no *website* da Coleção do CAM

Obras adquiridas em Angola*, não referenciadas no site da Coleção do CAM		
Autor	Título	Notas
Denise Toussaint	<i>Mulher de Luto</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada ; ascendência belga
Amílcar Vaz de Carvalho	<i>Cubatas de Morro – Samba</i> (s.d.)	Pintura ou desenho
Maria Manta	<i>Doçura</i> (s.d.); <i>Paisagem</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; destacada por C. Seixas em 1964; carreira descontinuada , casada com o pintor Albano Neve e Sousa
Joaquim do Carmo	<i>La donna de la Mandolina</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada
Ema Brandão	<i>Traição de Judas</i> (s.d.)	Escultura
Mário de Araújo	<i>Paisagem</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; carreira descontinuada
Hipólito de Andrade	<i>Preparando a Fuba</i> (s.d.); <i>Quitandeira</i> (s.d.)	Desenho?; autodidata, pintor da Vista Alegre
Vítor Teixeira (Viteix)	<i>Mercado Indígena</i> (s.d.)	Pintura ou desenho
Carlos Fernandes	<i>Desenho</i> (s.d.)	Surrealista, que esteve em Luanda nos anos 60; destacado por C. Seixas em 1964.
Dorindo de Carvalho	<i>Cego</i> (s.d.); <i>Peixeira</i> (s.d.)	Desenho
Isabel de Macedo	<i>Em Viagem</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; destacada por C. Seixas, em 1964; carreira descontinuada
Henrique Abranches	<i>Rua</i> (s.d.)	Pintura ou desenho; escritor
Graça Neto de Miranda	<i>Painel de mosaicos</i> (s.d.)	Doação? [«oferecido ao Senhor Presidente»]; carreira descontinuada

*Nota n.º 667/64 da Presidência para o Serviço de Belas-Artes (9 mar. 1964). Arquivos Gulbenkian/ SBA 12993.

- 30 A aquisição de obras de arte no âmbito de visitas a exposições era um procedimento instituído na FCG, desde 1957, e recorrente, no território continental. Como vimos, é provável que as obras tenham sido adquiridas no âmbito destas exposições visitadas por A. Perdigão. Terão sido adquiridas sob que motivações: a artística, a assistencialista, ou ambas? Certo é que, das 41 obras adquiridas, a instituição só divulga, através do *website* da coleção, apenas oito e, de acordo com o catálogo digital da *História das Exposições*, são obras praticamente omissas na retórica da coleção, salvo talvez a obra de Malangatana, que, acompanhando um interesse museológico internacional crescente,¹⁹ foi analisada mais recentemente.²⁰
- 31 Resta-nos questionar a invisibilidade das restantes obras, sobretudo as de artistas que mantiveram alguma regularidade expositiva e reconhecimento artístico nos seus contextos locais, ou mais amplos. Mesmo daqueles que, até à data, não temos informação sobre a continuidade das suas carreiras, poderíamos estar talvez em presença de exemplares revelantes e é lícito supor que, com maior encorajamento, tivessem continuado a sua atividade artística, nomeadamente pela visibilidade que a coleção da FCG lhes poderia ter conferido. Muitos outros estavam já enquadrados em redes e sinergias artísticas locais, e, no caso de Moçambique, até internacionais. Certo é que as obras destes artistas não foram consideradas para o programa expositivo da FCG, ao contrário do SNI, que pretendeu incluir obras de artistas a trabalhar em Angola e Moçambique nos seus “Salões Nacionais” como instrumento na intensificação da narrativa colonialista (Afonso 2018).

“Arquivo” como alternativa à narrativa da neutralidade política da Fundação Calouste Gulbenkian

- 32 Para melhor enquadrar estas aquisições foi importante recorrer a um outro arquivo, a *Casa Comum* (Fundação Mário Soares e Maria Barroso). De uma entrevista dada por Perdigão ao *Diário de Lisboa* (2 set. 1963), no regresso da viagem, sobressaem vários aspetos que contrariam a narrativa «apolítica e independente» (Nogueira 1986, 395), da «independência e isenção» (Barreto 2007, 58); do «caminho próprio» e da «autonomia [da FCG] em relação ao regime» (Oliveira 2013, 43-44). Também José Medeiros Ferreira traçaria uma demarcação ideológica entre as convicções do presidente da FCG e o regime, embora entendendo tratar-se de uma relação «pacífica, se não de cooperação» (Ferreira 2007, 118).
- 33 Nas circunstâncias extremas da guerra e das sanções internacionais, e com dever de lealdade ao regime, J.A. Perdigão viria a assumir, pública e institucionalmente, o apoio à manutenção dos territórios colonizados, concluindo «que Moçambique somente pode continuar a existir com o seu atual território enquanto se mantiver uma província portuguesa (...)». Ao encontro da retórica colonialista oficial, argumentaria que «[o] que dá unidade àquela Província são precisamente as tradições, o espírito e a cultura portugueses». Relativamente à diversidade étnica e à expansão económica de Moçambique concluiu que «(...) o estatuto português, com os irrefutáveis fundamentos em que assenta, representa a maior garantia da manutenção da unidade da província. (...). Por outras palavras: quando não desejasse continuar a ser português por virtude de uma indissolúvel união a Portugal, desejar-se-ia ser português para poder continuar a ser moçambicano» (Perdigão 2 set. 1963, 7) (fig. 4 e 5).



Fig. 4 – Entrevista de J. Azeredo Perdigão ao *Diário de Lisboa* (2 set. 1963, p. 1)



Fig. 5 – Entrevista de J. Azeredo Perdigão ao *Diário de Lisboa* (2 set. 1963, p. 7)

- 34 A propósito da arte e do panorama artístico moçambicano, aqui em causa, as palavras de J. A. Perdigão vão no sentido do alargamento da ação da FCG àqueles territórios. Mas, no geral, do seu discurso sobressai a designada «hegemonia eurocentrada» de que fala Aníbal Quijano (2007, 93) e Teresa Matos Pereira (2011, 63) e o desfazamento face às dinâmicas artísticas atrás mencionadas. Em síntese, entendia que «o panorama artístico não tem grande nível», alegadamente por falta de escolas. Avançando que
- os artistas moçambicanos, na sua generalidade, são autodidatas, que não tiveram sequer possibilidade de contactar com meios mais evoluídos; pintam e esculpem segundo a sua inspiração e muitas vezes sob a inspiração de obras alheias reproduzidas em livros ou revistas. Porém, o que lhes falta em conhecimentos, técnica e originalidade, sobeja-lhes em desejo sincero de aprender e de se aperfeiçoar. (Perdigão 2 set. 1963, 7)
- 35 Para Perdigão, «a unidade da cultura é, sem dúvida, uma das bases da unidade nacional». E partilhando com o Estado Novo a ideia de um Portugal pluricontinental, reportava-se a «uma nação euro-africana». Depreende-se então que a missão da Fundação naquele domínio teria por objetivo uma uniformização. A matriz do modernismo da “metrópole”, moldado do europeu, seria garantia de uma suposta identidade nacional.
- 36 A aquisição destes conjuntos deverá ser enquadrada na operação política e de relações públicas, que esta entrevista põe em perspetiva. A coincidência entre as datas da visita e a resolução da ONU não terá sido acidental. A visita do presidente de uma grande fundação privada, com gestão autónoma, reforçaria a posição do Estado Novo num momento complicado da política externa do país, na eminência de deflagrarem mais tensões a nível internacional, no país e nos territórios colonizados. O convite é oficial e enquadrado no longo périplo do Governador Almirante Sarmento Rodrigues pelo território moçambicano. A entrevista, já dada depois da resolução da ONU, anula uma

pretensa neutralidade, numa tomada de posição por parte do presidente da F. Gulbenkian. Terá sido um frete ao governo, um ato de lealdade? Temer a FCG sobressaltos políticos e a sua própria “sobrevivência”? Ou seria um projeto partilhado? Seja sob que motivações, as palavras do presidente da Fundação subscreviam a continuidade do regime colonial e estas viagens estariam na base da criação do Serviço do Ultramar da FCG, sector entendido como estratégico para a atividade da FCG.²¹

- 37 Os arquivos permitem, assim, reenquadrar a alegada neutralidade da FCG face ao regime (Nogueira 1986; Barreto 2007; Ferreira 2007; Oliveira 2013), narrativa que tende a omitir o entrosamento ideológico deste período, em concreto, subsumido entre a autonomia do início da atividade da FCG e o da transição democrática, no pós-25 de Abril de 1974.

O “arquivo” de uma “coleção ausente”

- 38 Como vimos, o arquivo enquanto “tecnologia” e enquanto “discurso” constituem alternativas à narrativa da neutralidade dos museus e das coleções, e da neutralidade política e artística da FCG, em concreto. Estas aquisições deverão ser enquadradas numa estratégia mais lata de propaganda do poder irradiante (económico) da FCG – e por inerência da “metrópole” – com vista a uma suposta equidade na distribuição de recursos como contenção das motivações independentistas.²² No entanto, há um horizonte mecenático, de incentivo aos artistas, coerente em Perdigão. O fim da “caridade”, também consagrado nos estatutos da Fundação, consentiria ambiguidades nas decisões relativas ao campo artístico. As considerações de Azeredo Perdigão sobre o panorama artístico moçambicano levantam a suspeita se terá havido uma verdadeira intenção de integrar estes conjuntos no acervo e no programa das exposições itinerantes do SBA. Aliás, o diretor daquele serviço havia sido relutante na apreciação dos conjuntos de Angola e de Moçambique destinados à BSP, onde figuravam nomes coincidentes, como os de Álvaro Passos, Jorge Garizo do Carmo ou João Paulo.
- 39 Mas terão sido somente estas as razões da invisibilidade destas obras, até hoje? Haverá certamente outras a considerar. O facto de o acervo ter sido sobretudo mostrado num enquadramento “nacional”, bem como a degradação da situação colonial pode ter feito ponderar a não inclusão destes conjuntos neste tipo de certames. Apesar do lema da “unidade da cultura” profetizado na referida entrevista, a FCG, seja pela tensão colonial ou pelo peso da tradição eurocêntrica, não procurou “unificar” aqueles artistas em torno das suas exposições de arte portuguesa, contrariamente à ação do SNI.
- 40 A revolução de 1974 e a independência dos territórios outrora dominados não trariam melhores perspectivas para o regime de visibilidade daquelas obras. Os rápidos acenos ao Movimento das Forças Armadas (Grande 2009) e as estratégias de cooperação da FCG com a nova ordem política (Coimbra 2020) passariam pelo recurso à sua coleção no âmbito da nova diplomacia cultural. A revolução ocorreria num período em que o acervo da FCG se havia afirmado como oficiosa coleção “nacional”, orientada para as representações internacionais e para exposições antológicas de arte portuguesa. Coincidiu ainda com a estabilização do modelo historiográfico de José-Augusto França (1974), e da sua história de arte de vocação nacional, que serviria de modelo à musealização da coleção, em 1983. O exclusivo “metropolitano” (e lisboeta) do modelo “franciano” pode ser entendido em três sentidos: por um lado, a cronologia, que se detém em 1961, período em que se intensificam as dinâmicas artísticas moçambicana e

angolana; por outro, a exclusão da vida artística das colónias como afirmação da sua oposição ideológica ao regime. E ainda, a matriz parisiense do modernismo, que perflharia.

- 41 Assim, na construção da imagem do Portugal democrático não caberiam os vestígios deste passado colonial e as instituições também não saberiam lidar com os fragmentos do império ou com a reparação histórica. Relativamente à ideia de nação e mito político, dizem-nos Chiara Bottici e Benoît Challand (2006, 318) que, «em cada contexto, o mesmo padrão narrativo é reapropriado por diferentes necessidade e exigências».²³ No pós-25 de Abril e com a integração europeia no horizonte, a FCG ficar-se-ia mais pelas ações assistencialistas²⁴ do que por uma revisão do seu posicionamento artístico e cultural, negligenciando, tendencialmente e até ao início do novo milénio, potenciais intercâmbios artísticos com estes países então descolonizados. A colonialidade do saber e o complexo amnésico explicam o quase desconhecimento destas obras e a sua invisibilidade na coleção.
- 42 Uma etiqueta por trás da obra de Lena Justino, sugere que algumas obras tenham vindo a decorar espaços da FCG.²⁵ Invisíveis, estas obras poderão existir fisicamente na vida subterrânea do edificado da FCG ou nas reservas do CAM, todavia, sob a forma da “coleção ausente”, ganham uma outra forma de existência e resistência. Uma prática museológica decolonial é isso mesmo: é uma prática autocrítica, vivificadora de um passado negligenciado. E visitar esta coleção é abrir caminhos enredados, que expõem, também, uma história cultural, não neutral, reveladora da complexidade da tríade “modernidade/colonialidade/decolonialidade”. Há conflitos de muitos séculos não resolvidos e há também nuances que contrariam tendências de leitura unificada da história da arte. Falamos de intrincadas interações culturais: como artistas formados pela matriz do colonizador; artistas africanos que lutavam pela soberania; artistas em cumprimento de missões militares; e ainda artistas que trabalharam sob formas de pertença para além das ideologias nacionais. Nestes conjuntos convivem obras de artistas que se destacavam por uma prática artística que confronta a colonialidade visual imposta, sobretudo em Moçambique, e outras geradas por dinâmicas de atividade artística heterogéneas e dialogantes, mais evidentes em Angola.
- 43 Na “metrópole”, a noção de um Portugal pluricontinental foi mais ou menos tolerada até meados da década de 1960, inclusivamente por setores oposicionistas do regime (Bebiano 2002). Nesse sentido, o presidente da FCG esteve alinhado com o pensamento do seu tempo e com os deveres de lealdade patriótica ao regime (Ferreira 2007). Não deixou de ser um incentivador dos artistas; e mais tarde, seria um estabilizador da nova ordem democrática, durante o Processo Revolucionário em Curso (Coimbra 2020); foi um dos maiores impulsionadores das artes e da cultura em Portugal. A coleção será também reflexo destas idiosincrasias, e acolhê-las de forma crítica é compreender as potencialidades emancipatórias da coleção, na construção do futuro. Numa “contemporaneidade dialética” (Bishop 2013), o museu deverá agir dentro e fora de si, sobre o passado e o presente. No âmbito da “imaginação emancipatória” (Esche 2017b) muito pode ser feito na área da curadoria, dos arquivos e da gestão da coleção relativamente a estes conjuntos de obras. No espírito do “meta-museu”, do museu autocrítico, há que questionar a narrativa da neutralidade da FCG relativamente à ideologia do Estado Novo, através do “arquivo” da coleção. A aparente normalidade e efeito pacificador destas aquisições, em plena guerra colonial é, nos dias de hoje, problemática. Mas é justamente essa normalidade e invisibilidade que os arquivos, nos

sentidos tecnológico, discursivo e museológico, ajudam a desnaturalizar. A coleção do CAM partilha com a historiografia portuguesa dois desafios que têm vindo a ser denunciados: o de se libertar de uma abordagem restritiva, “nacional”, e o de se confrontar com o seu passado colonial (Senos 2021).

Considerações finais

- 44 As coleções como “arquivo vivo” têm grande importância cívica, sobretudo nos períodos convulsos e de incerteza em que vivemos. Com o enfraquecimento das democracias ocidentais e a ascensão dos nacionalismos, há uma história da ideologia da coleção que, examinando sistemas de crenças, deverá ser contada. O museu como narrador não neutral, fazendo um uso criativo do arquivo e da coleção, não permite somente o reencontro com um outro passado; vai também ao encontro das nossas inquietações quanto ao futuro, refundando questões comuns e a coesão, questionando práticas imperialistas, mitos políticos e a ideia de nação – lutas bem contemporâneas.
- 45 No sentido da “museologia radical” (Bishop 2015), é possível tornar as coleções, e a do CAM em concreto, “agentes” vivos e ativos. Os museus, no modo como lidam com os seus arquivos e coleções, têm um papel importante na mudança e no futuro comum. A colonialidade tem raízes profundas, que crescem e derivam em outras injustiças e urgências contemporâneas.²⁶
- 46 Na perspetiva do pensamento decolonial, erradicar o museu e o arquivo deste processo, como defende A. Aïsha Azoulay, é um ato radical que acaba por desconsiderar as suas potencialidades subversivas.²⁷ No entanto, defende-se um meta-arquivo, que se questiona, se mantém vivo, que, de uma “ausência” na retórica e narrativa da coleção, impõe “presença”. Uma coleção nascida no final do império colonial opera também através de omissões e de silêncios e o arquivo pode, como neste caso, ser útil como processo de “errata” sobre a própria coleção – aliás, uma prática recorrente no trabalho de Aïsha Azoulay.²⁸ Mas a autoridade do arquivo e do museu deve ser partilhada com os atores sociais, resistindo à restritiva especialização que configura a sua estrutura de cima para baixo. Deverá, para utilizar um termo que Aïsha Azoulay defende, ser “mundana”, impondo-se e confrontando as estruturas dominantes do Estado-nação (Bennett 1995; Appadurai 2003; Preziosi 2009). Os arquivos/museus/coleções podem ser contra-hegemónicos, agregadores de aspirações e de urgências,²⁹ agindo sobre as suas contradições (e as do mundo).
- 47 Hoje, observamos que a “colonialidade do poder” continua a existir, seja deliberadamente como projetos expansionistas e de ocupação, seja a nível económico, climático, na sujeição do outro. A bipolarização contemporânea exige que museus, arquivos e coleções ajam como diplomatas (Portin e Grinell 2021), sejam ferramentas críticas de denúncia, conflito (Løgstrup 2021; Hoffmann 2022) e conciliação, na coesão entre diferentes ecossistemas, capacitando os atores públicos a reconhecerem as estruturas, o “arquivo”, os enunciados discursivos, de forma aberta e transformadora. Isso não significa ensimesmar-se, pelo contrário, pressupõe envolvimento, mediado pelos anseios destes atores e agindo, dentro e fora, como e por extensão destes.

Agradecimentos

- 48 Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito da bolsa SFRH/BD/135794/2018, sob orientação de Adelaide Duarte, a quem a autora agradece a leitura e os comentários a este texto.

BIBLIOGRAFIA

- “A Fundação Gulbenkian Concedeu a Moçambique Subsídios no Valor de Quinze mil Contos.” 1963. *Diário de Lisboa*, 4 de ago, 1; 12.
- Afusei-Poku, Nana. 2015 “Catch me if you can!” In *Decolonising Museums. L'Internationale Online*, 54-62. <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/02-decolonisingmuseums-1.pdf>
- Afonso, Lígia. 2018. “Dias de Saída. O SNI e a Bienal de São Paulo na Génese da Internacionalização Contemporânea da Arte Portuguesa (1951-1973).” Tese de doutoramento em História da Arte, especialidade Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Aikens, Nick et al., eds. 2015. *Decolonising Museums. L'Internationale Online*. <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/02-decolonisingmuseums-1.pdf>
- Aikens, Nick et al., eds. 2016. *Decolonising Archives. L'Internationale Online*. <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/03-decolonisingarchives.pdf>
- Almeida, Joana Miguel. 2014. “Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa.” Dissertação de mestrado em Filosofia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Appadurai, Arjun. 2003. “Archive and Aspiration.” In *Information Is Alive* [Brouwer Joke, Mulder Arjen eds.]. Rotterdam: V_2 Publications, 14–25.
- Ariese, Csilla, e Magdalena Wróblewska. 2022. *Practicing Decoloniality in Museums: A Guide with Global Examples*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Azoulay, Ariella Aïsha, e Filipa Lowndes Vicente. 2020. Interview “‘In their own words’: Academic Women in a Global World. Interview 1: Ariella Aïsha Azoulay – Unlearning.” *Análise Social* 235, LV (2.º): 417-436.
- Azoulay, Ariella Aïsha. 2019. *Potential History: Unlearning Imperialism*. London: Verso.
- Baião, Joana, e Filipa Coimbra. 2016. “De Dentro para Fora e de Fora para Dentro: a Atividade Expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian na Década de 1960.” *Working Papers Series*, 1, IHA/FCSH-NOVA, 72-90.
- Barreto, António. 2007. “A Fundação Gulbenkian e a Sociedade Portuguesa.” In *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta anos, 1956-2006*, ed. António Barreto, 15-67. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Bebiano, Rui. 2002. A Esquerda e a Oposição à Guerra Colonial. In *A Guerra do Ultramar: Realidade e Ficção. Actas do II Congresso sobre a Guerra Colonial*, 293-313.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge.

- Berndtsson, Tim et al., eds. 2021. "From Dust to Dawn—Reflections on Reading Archives after the Archival Turn." "From dust to dawn. Archival Studies after the Archival Turn". In *Uppsala Rhetorical Studies*, 8. URS/SRU Publications, 19-55.
- Bishop, Claire. 2013. *Radical Museology. Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Dan Perjovschi and Koenig Books.
- Bottici, Chiara, e Benoît Challand. 2006. "Rethinking Political Myth: The Clash of Civilizations as a Self-fulfilling Prophecy." In *European Journal of Social Theory* 9 (3): 315-336.
- Castro-Gomes, Santiago, e Ramón Grosfoguel. 2007. "Prólogo. Giro Decolonial, Teoría Crítica y Pensamiento Heterárquico." In *El giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica más allá del Capitalismo Global*, ed. S. C. Gómez e R. Grosfoguel, 9-24. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Coimbra, Filipa. 2020 "A Coleção Moderna do Museu Calouste Gulbenkian durante o PREC." *MIDAS* 12. <https://doi.org/10.4000/midas.2396>
- Deliss, Clémentine. 2015. "Collecting Life's Unknowns." In *Decolonising Museums. L'Internationale Online*, 23-34. <https://d2tv32fgpo1xal.cloudfront.net/files/02-decolonisingmuseums-1.pdf>
- Derrida, Jacques. 1995. "Archive Fever: A Freudian Impression." In *Diacritics* 25 (2): 9-63.
- Downey, Anthony. 2015. "Introduction. Contingency, Dissonance and Performativity Critical Archives and Knowledge Production in Contemporary Art." In *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, 13-42. London; New York: I.B.Tauris.
- Ekeberg, Jonas, ed. 2003. "New Institutionalism." In *Verksted*, v. 1, 112. Oslo: Office for Contemporary Art Norway.
- Enwezor, Okwui. 2009. "Modernity and Post-Colonial Ambivalence." In *Altermodern, s/p*. Tate Publishing: London.
- Esche, Charles, Diana Franssen, e Nick Aikens. 2012. "On the Van Abbemuseum Archive." In *Asia Art Archive/Ideas Journal*, 1 Dec. <https://aaa.org.hk/en/ideas-journal/ideas-journal/on-the-van-abbemuseum-archive>
- Esche, Charles. 2017a. "The Demodernizing Possibility." In *How Institutions Think Between Contemporary Art and Curatorial Discourse?* Ed. Paul O'Neill, Lucy Steeds, Mick Wilson, 212-221. LUMA Foundation, Center for Curatorial Studies Bard College, MIT Press.
- Esche, Charles. 2017b. "Museum Futures: Van Abbemuseum. Absences Felt and Unfelt." In *Absent Museum, s/p*. Wiels, Brussels.
- Falcão, Isabel. 2019. "O Programa Expositivo da Fundação Calouste Gulbenkian. As Exposições Diplomáticas: Identidade e Especificidades no Contexto Histórico Português até à Revolução de Abril." In *II Fórum Ibérico de Investigação em Museologia*, 133-143. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Fernandes, Amélia. 2001. "A Exposição de Arte Portuguesa em Londres 1955/1956: a Personalidade Artística do País." Dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Ferreira, José Medeiros. 2007. "A Instituição." In *Fundação Calouste Gulbenkian. Cinquenta anos, 1956-2006*, ed. António Barreto, 69-163. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse." *October* 110: 3-22.
- Foucault, Michel. 1972 (1969). *The Archaeology of Knowledge: and the Discourse on Language*. A. M. Sheridan Smith trad.; tít. orig. *L'archéologie du savoir*. New York: Pantheon Books.
- França, José-Augusto. 1974. *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961*. Lisboa: Bertrand.
- Gomes, Rita Maia. 2021. "1965: 'Artists of Mozambique' s'expose en Afrique du Sud." *Perspective* 1: 216-230.
- Grande, Nuno. 2009. "Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa." Tese de Doutoramento em Arquitetura. Coimbra: DARQ/ Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- Haq, Nav. 2015. "The Invisible and the Visible Identity Politics and the Economy of Reproduction in Art." In *Decolonising Museums*, L'Internationale Online, 8-22.
- Hoffmann, Marie. 2022. "Le Musée à Travers le Prisme Postcolonial: L'altérité en Réception." In *l'Effet Musée: Objets, Pratiques et Cultures. Nouvelle édition*, dir. D. Poulot, s/p. Paris: Éditions de la Sorbonne.
- Lazaar, Kamel. 2015. "Preface. A Note on the Visual Culture in the Middle East Series." In *Dissonant Archives. Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, 9-10. London; New York: I.B.Tauris.
- Lira, Sérgio. 2002. "Museums and Temporary Exhibitions as Means of Propaganda: The Portuguese Case during the Estado Novo." Tese de Doutoramento em Filosofia, Universidade de Leicester.
- Løgstrup, Johanne. 2021. "Museums as Contact or Conflict Zones." *OnCurating* 50: 129-138.
- Maldonado-Torres, Nelson. 2007. "Sobre la Colonialidad del ser: Contribuciones al Desarrollo de un Concepto." In *El giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica más allá del Capitalismo Global*, ed S. C. Gómez e R. Grosfoguel, 127-168. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Martins, Susana S. 2011. "Portugal as seen Through Foreign Eyes: Photography and Visual Culture in the 1950s." Tese de doutoramento, Katholieke Universiteit Leuven.
- Mauuarin, Anaïs; Peltier-Caroff, Carine. 2022. "Les Photographies de l'Ethnologie: Objets Exposés, Objets Projetés." *Ateliers d'anthropologie* 51.
- Melo, Guilherme de. 1963. "Carta de Moçambique." In *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 70-71. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Melo, Guilherme de. jul. 1963. "Carta de Moçambique." In *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, 64. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mignolo, Walter D. 2006. "El Desprendimiento: Pensamiento Critico y giro Descolonial. In *Interculturalidad, Descolonizacion del Estado y del Conocimiento*, 9-20. Buenos Aires: Del Signo.
- Mignolo, Walter D. 2007. "El Pensamiento Decolonial: Desprendimiento y Apertura. Un Manifiesto." In *El giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica más allá del Capitalismo Global*, ed. S. C. Gómez e R. Grosfoguel, 25-46. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

- Mignolo, Walter D. 2010. *Desobediência Epistémica: Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del signo.
- Moxey, Keith. 2012. "Is Modernity Multiple?" *Revista de História da Arte* 10: 50-57.
- Nogueira, Franco. 1986. *Salazar. O Ataque: 1945-1958*, IV (3.^a edição). Porto: Civilização Editora.
- Oliveira, Leonor de. 2013. "Fundação Calouste Gulbenkian. Estratégias de Apoio e Internacionalização da Arte Portuguesa 1957-1969." Tese de doutoramento em História da Arte, especialidade Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Oliveira, Leonor de. 2016. "Anos 50: Portuguesismo, Modernidade e Aspirações à Internacionalização." *A Apresentação das Artes Plásticas Portuguesas...* Working Papers Series 1, IHA/ FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 99-104.
- Osborne, Peter. 2015. "Every other Year Is Always This Year. Contemporaneity and the Biennial Form." In *Making Biennials in Contemporary Times. Essays from the World Biennial Forum no. 2*, ed G. Eilat; N. E. Mayo, C. Esche; P. Lafuente, 23-36. São Paulo: ICA/Biennial Foundation/FBSP.
- Perdigão, José de Azeredo. [s.d.]. *III Relatório do Presidente. 1 de Janeiro de 1963 – 31 de Dezembro de 1965*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Perdigão, José de Azeredo. 2 set. 1963. "Entrevista. 'Moçambique atravessa um período de assinalado desenvolvimento – afirma-nos o dr. Azeredo Perdigão'" *Diário de Lisboa*. Lisboa: Renascença Gráfica 1;7.
- Pereira, Teresa Matos. 2011. "Uma Travessia da Colonialidade. Intervisualidades da pintura, Portugal e Angola." Tese de doutoramento em Belas-Artes/Pintura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Phelan, Peggy. 1996. *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Portin, Fredrik, e Klas Grinell. 2021. "The Diplomatic Museum: A Latourian Perspective on the Civic Role of Museums." In *Curator: The Museum Journal* 64 (4): 675-691.
- Pratt, Mary Louise. 1991. *Arts of the Contact Zone*. In *Profession*, 33-40. Modern Language Association.
- Preziosi, Donald. 2009. "Narrativity and the Museological Myths of Nationality." *Museum History Journal* 2 (1): 37-50.
- Quijano, Aníbal. 1999. "Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina." *Dispositio* 24 (51): 137-148.
- Quijano, Aníbal. 2007. "Colonialidad del Poder y Clasificación Social." In *El giro Decolonial: Reflexiones para una Diversidad Epistémica más allá del Capitalismo Global*, ed. S. C. Gómez e R. Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Ribeiro, António Pinto. 2020. "O mais Urgente dos Imperativos Civilizacionais: Pôr Fim ao Exílio de Imaginários que foram Espoliados durante o Colonialismo." *Comunicação nos Encontros de Outono 2020: Um novo Olhar sobre as Coleções. Documentar e Conservar* (ICOM Portugal). Vila Nova de Famalicão.
- Roelstraete, Dieter. 2009. "The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art." *e-flux Journal* v. 4. <https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>

- Seixas, Cruzeiro. 1964. "Entrevista a Cruzeiro Seixas: Precisa-se Pintores em Angola." *Jornal de Letras e Artes*, 2 de set., 1; 5.
- Senos, Nunos et al., eds. 2021. "Historiographie de l'Histoire de l'Art au Portugal. Construction, Expérience et Actualité de la Discipline." *Perspective* 1: 23-40.
- Silva, A. E. Duarte. 1995. "O Litígio entre Portugal e a ONU (1960-1974)." *Análise Social* XXX (130): 5-50.
- Susana S. Martins. 2019. "Circulating Pictures: Photography and Exhibition in the Portuguese Pavilion at Expo 58." *Visual Studies* 34 (4): 364-387.
- Teixeira, Nuno Severiano. 2000. "A Política Externa Portuguesa, 1890-1986." In *Portugal Contemporâneo*, ed. A. Costa Pinto, 57-84. Madrid: Sequitur.
- Teles, António. 1963. "Moçambique na VII Bienal de S. Paulo." *A Tribuna*. 9 jun, Lourenço Marques (Maputo), Moçambique, 8.
- Vega, Francisco Godoy. 2015a. "The Border of the 'Fourth World'." In *Decolonising Museums. L'Internationale Online*, 104-107.
- Vega, Francisco Godoy. 2015b. "1989—1992: Myth and Magic." In *Decolonising Museums. L'Internationale Online*, 108-112.
- Walsh, Catherine. 2006. "Interculturalidad y Colonialidad del Poder. Un Pensamiento y Posicionamiento otro desde la Diferencia Colonial." In *Interculturalidad, Descolonización del Estado y del Conocimiento*, 21-70. Buenos Aires: Del Signo.
- Wilson, Fred, e Howard Halle. 1993. "Mining the Museum." In *Grand Street*, ed. Jean Stein, n.º 44, 151-172.
- Zeitlyn, David. 2012. "Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates." *Annual Review of Anthropology* 41, 461-480.

NOTAS

1. Conceito cunhado por Mary Louise Pratt (1991) e aplicado à teoria literária. Para Pratt "zonas de contacto" seriam "espaços sociais" de encontro e conflito de culturas, orientados para a "mediação cultural". Desse "contacto" surgiria uma "nova sabedoria", na qual participariam grupos marginalizados. Expandindo o conceito à museologia, James Clifford (1997) defenderia o museu como "zona de contacto", um espaço múltiplo de encontro, interação, confronto e negociação entre diferentes culturas, com poderes assimétricos, também centrado na análise do percurso dos artefactos/obras de arte.
2. "História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian 1957 - 2017". <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/> (consultado em dezembro 12, 2022).
3. A relação entre a austeridade e a viragem dos museus para as suas coleções e acervos já havia sido enquadrada pela historiadora da arte Claire Bishop (2013), como reação à crise económica mundial de 2008. No caso da FCG, a política de austeridade aconteceria, sobretudo, nos primeiros anos da direção de Penelope Curtis (2015-2020) no Museu Gulbenkian. A fusão das duas coleções da FCG, do fundador e do CAM, num só museu, em 2015, respondeu, entre outros, a objetivos de racionalização de recursos, situação que viria a ser revertida, em 2020.
4. Esta investigação socorreu-se exclusivamente do levantamento arquivístico dos processos de incorporação e da consulta do inventário digital, realizados no decorrer do ano de 2018.

5. Enquadrado na emergência de discursos policêntricos da modernidade, o curador nigeriano Okwui Enwezor (2009) definiu quatro condições atuais da modernidade: a “supermodernidade”; a “andromodernidade”; a “modernidade ilusória”; e “depois da modernidade”. No entanto, autores como Keith Moxey (2012) defendem que o vocabulário da modernidade deve ser descartado e que a multiplicidade está condenada a ser avaliada pela cultura dominante.
6. O termo “giro decolonial”, cunhado pelo filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado-Torres, daria título a uma antologia-chave da decolonialidade (2007). A virada tem a sua génese na investigação realizada por um grupo de sociólogos e intelectuais latino-americanos – grupo Modernidade/Colonialidade – criado, na década de 1990 e desenvolvido a partir da teoria da “colonialidade do poder” de Aníbal Quijano (1999; 2007).
7. Por sua vez, o colonialismo é o sistema de dominação colonial, de acumulação de riqueza e de divisão do trabalho, por trás do discurso do progresso e da modernidade (Quijano 2007, 93).
8. Ver Hoffmann (2022) cujo artigo avalia conflitos recentes, na receção dos atores públicos aos exercícios museológicos orientados para a alteridade. Ver também (Ariese e Wróblewska 2022) que, através de casos práticos, exploram como os museus têm vindo a “praticar a decolonialidade”.
9. Autoquestionando criticamente as suas práticas, a plataforma L’internationale publicou dois ebooks de grande relevância neste âmbito: *Decolonising Museums* (2015) e *Decolonising Archives* (2016).
10. No âmbito da descolonização dos museus há correntes contraditórias: uma mais utópica, que luta para que os museus sejam espaços inclusivos e emancipatórios (Bishop 2013; Deliss 2015; Esche 2017a/b); e uma mais cética, que vê nessas posições um novo institucionalismo, sem grande alcance e absorvido no sistema global da arte, estrutura de poder e conhecimento hegemónico que naturaliza as suas causas, numa segunda marginalização (Phelan 1996; Ekeberg 2003; Haq 2015; Adusei-Poku 2015).
11. Nota n.º 30/64 da Presidência para o Serviço de Belas-Artes (6 jan. 1964); e Nota n.º 667/64 da Presidência para o Serviço de Belas-Artes (9 mar. 1964). Arquivos Gulbenkian/SBA 12993.
12. Gusmão, Artur Nobre de. 23 nov. 1962. *Plano Geral de Actividades para 1963*. Arquivos Gulbenkian/SBA 12987.
13. Exposição Internacional de Paris (1937); Exposição Internacional S. Francisco (1939, Califórnia); Portuguese Art 800 – 1800 (Londres, 1955/56); Exposição Universal de Bruxelas (1958); XXV Feira de Bolonha (1961); Exposição Elisabethville (atual Lubumbashi, R. D. Congo, 1961).
14. Adesão à OTAN, em 1949; à ONU, em 1955 ou à EFTA, em 1960 (Teixeira 2000).
15. Na qual deveriam participar representantes de outras instituições, como a Sociedade Nacional de Belas-Artes, e as Escolas Superiores de belas-Artes, do Porto e de Lisboa.
16. Não se conhecendo a relação de obras completa, sabe-se que chegaram, em julho de 1963, três caixotes moçambicanos e os dois caixotes angolanos (Afonso 2018, 223).
17. À data da recolha de dados, em 2018, as restantes obras não foram localizadas no inventário digital. A FCG viria a ser questionada sobre estas obras, reservando-se um direito de resposta. Não houve, até à data de publicação deste artigo, esclarecimento institucional sobre a sua inventariação ou localização.
18. *Fundação Gulbenkian: Doze Anos de Actividade* – Parte I. 1 jan. 1970. RTP Arquivos. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/fundacao-gulbenkian-doze-anos-de-actividade-12/> (consultado em dezembro 12, 2022).
19. *Exposição Malangatana: Mozambique Modern* (The Art Institute of Chicago, 2020); No *MoMA Post: Notes on Art in a Global Context*, Nancy Dantas também presta «tributo» a Bertina Lopes. <https://post.moma.org/tribute-and-the-modernist-constellations-of-bertina-lopes/> (consultado em dezembro 12, 2022).
20. Cf. *A Moderna Arte Africana de Malangatana* (5 jun. 2020). <https://gulbenkian.pt/cam/novas-leituras-2/a-moderna-arte-africana-de-malangatana/> (consultado em dezembro 12, 2022).

21. Serviço em atividade desde 1963, mas formalmente instituído em 1965, com direção do administrador Sá Machado, adjunto de Perdigoão na Presidência e que o acompanhou nestas visitas.
22. No início da década seguinte, a política de bolsas da FCG atenua esta atitude de desconfiança. Atribuir-se-iam algumas bolsas (João Paulo, Jorge Garizo de Carmo, Dorindo de Carvalho, Malangatana) e promover-se-iam exposições (Bertina, FCG 1972; 1993; João Paulo 1974; João Ayres 1982), resultando em incorporações.
23. Tradução livre.
24. A FCG criaria um Serviço de Cooperação com os Novos Estados Africanos e um Fundo de Apoio aos Territórios Ultramarinos em Descolonização.
25. A etiqueta alude aos Serviços Centrais, «Inv. 3», sugerindo níveis de hierarquização do inventário. O Centro de Cálculo Científico, do Instituto Gulbenkian de Ciência, foi decorado com um número significativo de gravuras da coleção, assim como outras obras decoraram o Centro Cultural Português, de Paris.
26. No debate entre “utópicos” e “céticos” (ver rodapé n.º 10), os museus têm procurado não incidir somente no passado e na reparação histórica. Olhando simultaneamente para o presente, identificam e denunciam a perpetuação de formas de exclusão e de neocolonialismos. F. Godoy Vega (2015a/b), defende que um “quarto-mundo”, dos migrantes e refugiados, poderá estabelecer uma relação entre passado e presente, entre história e arte contemporânea.
27. No mesmo sentido, Nana Adusei-Poku (2015) defende a criação de espaços alternativos, “refúgios” ou “undercommons”, que não se conformam ao sistema vigente.
28. Ariella Aïsha Azoulay. *Errata* (2019, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona). <https://fundaciotapies.org/en/exposicio/ariella-aisha-azoulay-errata/> (consultado em dezembro 12, 2022).
29. O pensamento emancipatório, desejante, aspiracional (Appadurai 2003), que une a experiência do colonialismo às urgências atuais, tem vindo a ser reivindicado no debate museológico atual (Vega 2015a/b).

RESUMOS

Este artigo pretende situar a importância do arquivo na descolonização dos museus e das suas coleções nas perspetivas tecnológica, discursiva e museológica. Tomando a coleção do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) como objeto de estudo e os fundos dos Arquivos Gulbenkian como recurso, analisar-se-á o desenvolvimento do acervo na etapa final do império colonial português. Serão assim revelados dados inéditos sobre a aquisição de dois conjuntos de obras de arte adquiridas em Moçambique e Angola no âmbito das visitas, em 1963, do presidente da FCG, José de Azeredo Perdigoão (1896-1993), aos dois territórios africanos, então, sob dominação portuguesa. Analisarei a aquisição destes conjuntos problematizando a sua invisibilidade na coleção, na narrativa institucional e nas exposições. Na concomitância entre as histórias da coleção e da instituição, questões como a autonomia e a neutralidade da FCG face ao Estado Novo (e à sua política colonial) serão também alvo de reflexão. Desta forma, e enquadrado no recente enfoque nas coleções e na responsabilidade dos museus no reconhecimento de omissões históricas persistentes, este trabalho procura dar visibilidade a um período mal conhecido (e problemático) da história de uma das mais relevantes coleções de arte moderna e

contemporânea em Portugal, por comparação com o período posterior à sua musealização, em 1983.

This article aims to situate the importance of the archive in the decolonization of museums and their collections through technological, discursive and museological perspectives. Taking the Modern Art Centre (CAM) collection of the Calouste Gulbenkian Foundation (FCG, Lisbon) as a case-study and Gulbenkian archives as a resource, the development of CAM's collection during the final stage of the Portuguese colonial empire will be examined. To this end, I draw on unpublished data about the acquisition of two sets of artworks acquired in Mozambique and Angola by then Foundation's chairman, José de Azeredo Perdigão (1896-1993). These acquisitions occurred in the context of his official journey to these two African territories in 1963, which were under Portuguese colonial rule at the time. I will analyse the collecting processes of these artworks, by questioning their absence from the collection, institutional narrative and exhibitions. In the context of the collection's and the institution's histories, issues such as the autonomy and neutrality of the FCG vis-à-vis the Portuguese dictatorship (and its colonial policy) will also be under review. In this way and framed in the recent focus on collections and the responsibility of museums in recognizing persistent historical omissions, I will seek to highlight a poorly known (and problematic) period in the history of one of the most important modern and contemporary art collections in Portugal, in contrast with the period after its musealization, in 1983.

ÍNDICE

Palavras-chave: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, política de incorporações, pós-colonialismo, coleção arte contemporânea, ditadura portuguesa

Keywords: Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian, collecting policy, postcolonialism, contemporary art collection, Portuguese dictatorship

AUTOR

FILIPA COIMBRA

É licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (2008), mestre em Crítica de Arte e Arquitetura pelo Colégio das Artes da mesma Universidade (2013). Foi investigadora no projeto “História das Exposições de Arte Gulbenkian – Catálogo Online” (2014-2018), no qual desenvolveu pesquisa sobre exposições e a coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, sendo, esta última, objeto de análise da tese de doutoramento que está, atualmente, a desenvolver na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, sala 347, 1070-312 Lisboa, Portugal, filipacoimbra@fcsh.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0001-6318-7261>

A coleção Marciano Azuaga: Gaia e Porto na segunda metade do século XIX e primeira década do século XX

The Marciano Azuaga collection: Gaia and Porto in the second half of the 19th century and the first decade of the 20th century

João Luís Fernandes

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 27.01.2023

Aprovado para publicação a 24.06.2023

O colecionador

- 1 Natural de Valença, Marciano Azuaga (1838-1905) deslocou-se para o Porto aos 19 anos de idade para trabalhar na tipografia de José Lourenço de Sousa, proprietário dos periódicos *O Ecco Popular*, *Archivo Juridico* e *Almanach do Porto*. Matriculou-se na Escola Industrial do Porto em 1862 e dois anos depois ingressou na Companhia Real dos Caminhos de Ferro Portugueses, na qualidade de escriturário da estação ferroviária das Devesas, fixando-se assim num território que o acolheu e que o próprio assumiria como sua *terra querida* (*Cópia fiel...* 1904). Passando pela estação de Abrantes em 1872 como chefe de 2.^a classe, regressou rapidamente às Devesas, onde decorreu a sua restante carreira que terminou como chefe de 1.^a classe (Moncívio 2019, 25).



Fig. 1 – Marciano Azuaga, fotografia sobre papel [1888-1904]
Arquivo Iconográfico do Solar Condes de Resende

- 2 Corolário da sua dedicação às diversas iniciativas que integrou, foi distinguido como cavaleiro da Ordem de Cristo (1882), com a comenda de Isabel, a Católica (1887) e com o colar da Sociedade de Geografia de Lisboa (1888) (Moncívio 2019, 26), instituição da qual se tornaria sócio ordinário em 1893 (*Actas...* 1893, 14).
- 3 A sua posição nas Devesas – à data da inauguração a estação mais a norte no país – possibilitou-lhe durante décadas um lugar privilegiado numa das mais importantes artérias de circulação do País, a qual beneficiava da rede de estações ferroviárias nacional. Esta ligação estreitou-se ainda pelos seus laços familiares: o seu irmão Joaquim, também colecionador, foi chefe das estações da linha do Minho de Vila Nova de Famalicão e de Barcelos (Vinagre 2019, 63; *Revista...* 1884b, 472); o cunhado Eduardo Pereira de Meireles (desde 1895, data do casamento de Marciano com Bernardina Pereira de Meireles; Vinagre 2019, 66 e 132) foi revisor fiscal das linhas do Minho e do Douro; e ainda outro cunhado, Adriano Pereira de Meireles, foi chefe dos elevadores de Gaia, equipamento que ligava o cais à estação das Devesas, permitindo o transporte de mercadorias desde e para a zona ribeirinha (Moncívio 2019, 26). A barra do Douro constituía à época um importante porto comercial, ligando ambas as margens a todos os continentes (Guimarães e Guimarães 2018, 3).

Entre o signal de partida badalado a um comboio e a comunicação telegrafica lançada à estação proxima, elle achava sempre meio e tempo de arrancar ao visitante fortuito a dadiva ou a promessa de objectos interessantes ás suas queridas colleções variegadas. Fosse o que fosse: um bicho ou um machado neolithico, um prato de velha faiança ou uma azagaia africana [...]. (Fortes 1909, 89)
- 4 Completando a análise dos laços familiares de Marciano Azuaga, importa referir que a sua cunhada Raquel (irmã de Bernardina) era casada desde 1857 com o escultor José

Joaquim Teixeira Lopes*¹, pai dos irmãos António* e José Teixeira Lopes (Moncívio 2019, 26)².

- 5 Estas circunstâncias familiares despertaram interesse em estudar as ligações institucionais e de amizade do colecionador. Juntaram-se-lhe ainda questões levantadas pelo seu testamento, onde lega, além de a familiares, peças ao então presidente da Câmara, Joaquim Augusto da Silva Magalhães, e ainda a Maria Paulina de Sousa Carqueja, filha de Bento de Sousa Carqueja (Vinagre 2019, 136).
- 6 Os estudos referentes à coleção têm privilegiado abordagens sobre objetos ou núcleos deste espólio, em detrimento da coleção enquanto manifestação de um ímpeto pessoal (do colecionador) mas também de uma envolvente social e geográfica que o potenciou³. Estudos como os de J. A. Guimarães e Susana Guimarães (2018), Susana Moncívio (2019) ou Maria Inês Pires Vinagre (2019) apresentam abordagens biográficas do colecionador e caracterizações gerais da coleção, destacando igualmente a sua participação nas principais exposições do seu tempo. Ainda que de forma complementar, estes estudos lançaram linhas de investigação que demonstravam a pertinência da coleção enquanto fonte para a caracterização da sociedade gaiense e portuense da respetiva cronologia. Paralelamente, as obras de Susana Moncívio (2014) e Elisabete Pereira (2018) ofereceram referências metodológicas para o estudo de redes de conhecimentos e de colaboração entre agentes culturais, fundamentais para o presente estudo.

Antecedentes museológicos

- 7 O colecionismo dos finais de Oitocentos é devedor de uma tradição que recua às galerias das grandes famílias do Renascimento europeu, dedicadas ao culto e à consagração do seu estatuto familiar e exaltação do seu potentado, sob o qual se reuniam as mais diversas fontes de conhecimento, exotismo e elevação cultural. Assumindo um caráter enciclopédico e eclético, resultavam do desenvolvimento de valores humanistas e, de forma secundária, manifestavam pretensões colonialistas europeias, cujos reflexos se manifestaram nos colecionadores.
- 8 A consciência museológica⁴ dos espólios particulares enquanto ferramenta instrutiva constitui uma das principais intenções do espaço museológico. Neste sentido, destacamos o Gabinete Amerbach, coleção familiar adquirida pela cidade de Basileia (1661), tornada pública e administrada pela Universidade dessa cidade (Kunstmuseum Basel, s/d); a Coleção Ashmolean, doada à Universidade de Oxford (1683) e que originou o seu Museu (Ashmolean Museum Oxford, s/d); os legados das coleções de John Woodward (1728) e do 7.º visconde de Fitzwilliam (1816) à Universidade de Cambridge, sobre os quais se fundaram, respetivamente, o Museu Sedgwick e o Museu Fitzwilliam (University of Cambridge Museums & Botanical Garden, s/d); The Fitzwilliam Museum – Cambridge, s/d); e o de John Leigh Philips, cuja coleção, postumamente, daria origem à Sociedade de História Natural de Manchester (1821), precursora do Museu de Manchester (Manchester Museum, s/d).
- 9 Em território próximo relembremos o primeiro museu público em Portugal, o Museu Portuense, inaugurado em 1834. Instituído por D. Pedro IV no rescaldo da Guerra Civil, o monarca possibilitou que nele se recolhesse o património das extintas comunidades religiosas e o expropriado a famílias miguelistas portuenses, pese embora a tentativa dos visados de alienar património clandestinamente (Ferreira 2016, 2-7). A rainha D.

Maria II reafirmou o propósito educativo do Museu em 1835, através da criação da Associação Portuense, dos Artistas de Pintura, Esculptura e Architectura – Dos Amigos das Artes (Moncívio 2014, vol. I, 80). Neste contexto de instrução promovida pela Coroa havia já o precedente da *Aula da Esfera* ou os setecentistas da *Aula Náutica* e da *Aula de Desenho e Debuxo*, instituições régias através da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro associadas às necessidades de formação dos marinheiros da Marinha Mercante e comerciantes portuenses (Bernardo 2012, 10).

- 10 Relativamente ao colecionismo particular, destaca-se a coleção de João Allen, comprada em 1850 pela Câmara Municipal portuense, cujo espólio originou o Museu Municipal (Ribeiro 1879, 179) e atualmente integra o Museu Nacional Soares dos Reis (Santos 2005); outra coleção que integra o acervo deste museu é a de Manuel Maria Lúcio*, também colecionador e fundador da Misericórdia de Gaia (Moncívio 2018, 176). Outro dos fundadores da Misericórdia gaiense, Ramiro Bastos Mourão*, republicano, vereador gaiense e conservador-ajudante do referido Museu, fundara os Amigos da Serra do Pilar (aos quais pertencia António Teixeira Lopes*) e detinha uma parceria comercial com Camilo José de Macedo, irmão de Diogo José de Macedo Júnior* (Guimarães, Teixeira e Guimarães 2018b, 211).
- 11 Aberto o Museu Municipal portuense ao público em 1853, assumia que o «seu fim é tornar-se um estabelecimento verdadeiramente civilizador: seu objeto será, portanto, enciclopédico» (Ribeiro 1879, 183). Em 1877, Joaquim de Vasconcelos salientava esse importante papel didático, registando 146.631 visitantes desde a abertura e um relevante investimento na aquisição e salvaguarda de objetos com valor patrimonial (Vasconcelos 1877, 30-32) – uma das preocupações expressas no seu texto *Reforma de Bellas Artes*, no qual salientava a necessidade de se criarem «museus de artes industriaes e escolas de applicação sobretudo, mesmo antes de quaisquer Academias» (*Ibid.*, 49), bem como museus locais (*Ibid.*, 25).
- 12 Em 1881, seria a Sociedade de Instrução do Porto [S.I.P.] – da qual Joaquim de Vasconcelos era fundador⁵ (*Revista...* 1881, 40) – a promover a criação do seu Museu de Instrução Nacional, composto por várias subsecções como História Natural, Cerâmica ou Educação. Dependeu da contribuição de particulares, entre os quais Alfredo Allen⁶, Eduardo Moser⁷, Alfredo Douguet Lopes⁸, Augusto Luso, Júlio Henriques, Eduardo Sequeira, Isaac Newton*⁹, Manuel José Felgueiras¹⁰, Wilson Rawes¹¹ ou, posteriormente, Augusto Nobre* (Cardoso 2003, 149-151). Sobre este último, relembramos que foi através da coleção malacológica do Museu Municipal do Porto que encetou as primeiras incursões na Zoologia (*Grande Enciclopédia ...* vol. XVIII, 803-804). A artista Laura Pereira Nobre, sua familiar, foi assinante do *Álbum Fototípico e Descritivo das Obras de Soares dos Reis*, realizado por ocasião do suicídio do escultor Soares dos Reis e eminente carência da viúva e filhos, também subscrito por Marciano Azuaga. Laura Nobre expôs com António Teixeira Lopes* e apoiou diversas causas sociais, associando-se a Bento de Sousa Carqueja¹² e ao *Commercio do Porto* (Moncívio 2014, vol. II, 398). Entre todos os estudiosos referidos, salientamos a sua ligação generalizada às ciências naturais, confluyente com os princípios científicos naturalistas e positivistas do final do século¹³. Estes princípios eram também partilhados pela *Escola de Antropologia do Porto* (Guimarães 1995b), na qual se enquadraram várias gerações desde Carlos Ribeiro, Oliveira Martins, José Leite de Vasconcelos*¹⁴, Basílio Teles, Alberto Sampaio, Ricardo Severo, Fonseca Cardoso a Rocha Peixoto e cujas investigações consolidaram um *corpus*

teórico eminentemente alicerçado numa sólida metodologia e prática científica (Guimarães 1995b, 63).

- 13 Marciano Azuaga tornou-se sócio efetivo da S.I.P. em 1882, proposto por Eduardo Sequeira (*Revista...* 1882, 32). Participativo, integrou diversas iniciativas como organizador, expositor e júri (Moncívio 2019, 25). Recuperamos como exemplo a visita dos sócios à «escola de desenho e de modelação das Devesas» em 1883, inaugurada no ano anterior e cuja aula era lecionada por Teixeira Lopes (pai)*, sócio da Fábrica de Cerâmica e Fundação das Devesas (*Revista...* 1884b, 565-568). Aberta na sequência da Exposição de Cerâmica organizada pela S.I.P., visava a formação dos operários nas artes respetivas (Moncívio 2014, vol. I, 192; *Revista...* 1884b, 149). Nesta visita, entre outros, participaram José Frutuoso Aires de Gouveia Osório¹⁵, Joaquim de Azevedo Albuquerque¹⁶, Wilson Rawes, Joaquim de Vasconcelos, António Joaquim dos Reis Castro Portugal¹⁷, Isaac Newton*, José de Macedo Araújo Júnior, Bento de Sousa Carqueja e Artur Ferreira de Macedo*¹⁸; foram recebidos «pelos proprietários da fabrica [...] representantes das fabricas de louça de Massarellas e da da Viuva de Soares Rego», ocasião que demonstra como diversas associações culturais e industriais se mesclavam através dos seus sócios (*Revista...* 1884b, 565-568).
- 14 No final da visita, o presidente da S.I.P. anunciava que «o Club de Villa Nova de Gaya deliberára crear um premio de 15\$000 reis para a Sociedade de Instrução conferir ao alumno mais distincto da escola» (*Ibid.*). Fundado em 1877, entre outros, por Artur Ferreira de Macedo*, o Clube* notabilizou-se através de iniciativas sobretudo vocacionadas para o fomento da instrução pública, a «única base de felicidade dos povos» (*Relatorio...* 1882, 6). Pertenciam-lhe personalidades destacadas da sociedade gaiense, notando-se a recorrência de laços familiares, como o caso dos Macedo, Almeida Lucas¹⁹, Thomaz Cardoso*²⁰ ou Pereira Soares²¹. Entre outros, foram sócios Diogo Leite Pereira de Mello, abade Santana²², João Thomaz Cardoso, José Gonçalves da Silva Matos*²³, Eduardo Augusto dos Santos*, João da Costa Caldas*, Domingos Gonçalves de Castro* e os irmãos Diogo José* e Camilo de Macedo, filhos legitimados pelo segundo casamento de Diogo José de Macedo (Guimarães 2018c, 95; *Relatorio...* 1880; 1881). Na casa deste último, na Bandeira, «espécie de cenáculo artístico e literário», entretinha-se a sociedade do tempo, desde Francisco José de Rezende e Soares dos Reis, a Ramalho Ortigão e Ricardo Guimarães, a Emília das Neves, António Bernardo Ferreira (III)*, visconde de Vilar de Allen, abade de Santana, aos próprios reis D. Pedro V, D. Luiz I e príncipes D. João duque de Beja e (italianos) D. Augusto e D. Humberto (Macedo Júnior e Macedo 1989 [1937], 49).
- 15 Em 1884, Marciano Azuaga assinava uma petição com Artur Ferreira de Macedo*, Teixeira Lopes (pai)*, abade Santana, António Bernardo Soares e António Almeida da Costa, para que a S.I.P. intercedesse para que a fundação de uma das três escolas de desenho industrial previstas para o Porto no Decreto de 3 de janeiro de 1884 se instituísse antes em Gaia. A 5 de dezembro instituía-se em Gaia uma tal escola, designada Passos Manuel (*Revista...* 1884a, 62). Recordamos que foi por ação do governo Regenerador de Fontes Pereira de Melo que estas escolas foram criadas; Artur Ferreira de Macedo* dirigiu o periódico *Vida Nova*, de 1887 a 1899, que advogava políticas progressistas – partido o qual (Progressista) havia sido formado em 1876, na Granja (Lacerda 1984, 535).
- 16 Todos os casos supramencionados revelam a profunda ligação da academia e das instâncias locais e intelectuais ao domínio das coleções particulares, bem como a sua

importância para a consolidação dos respectivos espólios. Desvendam uma sociedade culturalmente empenhada na sua disponibilização pública, pretendendo que contribuíssem para o avanço científico, artístico e industrial da comunidade que lhes acedia, promovendo o museu como local de reflexão dessas disciplinas (Cardoso 2003, 149-150).

Museu Marciano Azuaga

- 17 Era este o contexto que circunstanciava a coleção Marciano Azuaga, de pendor universalizante e cuja orientação partiu da curiosidade e gosto próprios. Contudo, o carácter ilustrado do colecionador reconheceu-lhe potencialidades instrutivas: «Venho pois oferecer as minhas colleções [...] reunidas e resguardadas, mas constantemente acessíveis ao publico, que deseje instruir-se» (*Cópia fiel...* 1904). Nesse sentido, a coleção encontrava-se aberta ao público gratuitamente e custeada pelo colecionador num edifício nas Devesas, constituindo assim o primeiro museu público da cidade. Posteriormente à doação, o Museu foi realocado para um andar alugado pela Câmara Municipal, onde a sua exposição foi reorganizada pelo colecionador e por Rocha Peixoto²⁴. Este último, em conjunto com Ricardo Severo e Fonseca Cardoso, encabeçava a revista *Portvgália*, que se tornara no recetáculo por excelência das investigações antropológicas nacionais, granjeando reconhecimento internacional e pautando as principais linhas de desenvolvimento desta área científica em Portugal (Guimarães 1995b, 66). Em 1909, um dos secretários da revista, José Fortes, criticava a situação deficiente do Museu, que albergava os 1865 objetos da coleção, com proveniência de quase todos os continentes e representativos de realidades tão díspares como alfaias agrícolas ou cabeças mumificadas de indígenas Munduruku do Brasil (Fortes 1909, 89).



Fig. 2 – Museu Marciano Azuaga (provavelmente quando situado nas Devesas), fotografias impressa em jornal, publicadas in *Museu Azuaga*. «Branco e Negro – Semanario Illustrado», n.º 66, Lisboa, 4 de Julho de 1897, 2.º ano, pp. 209-210.

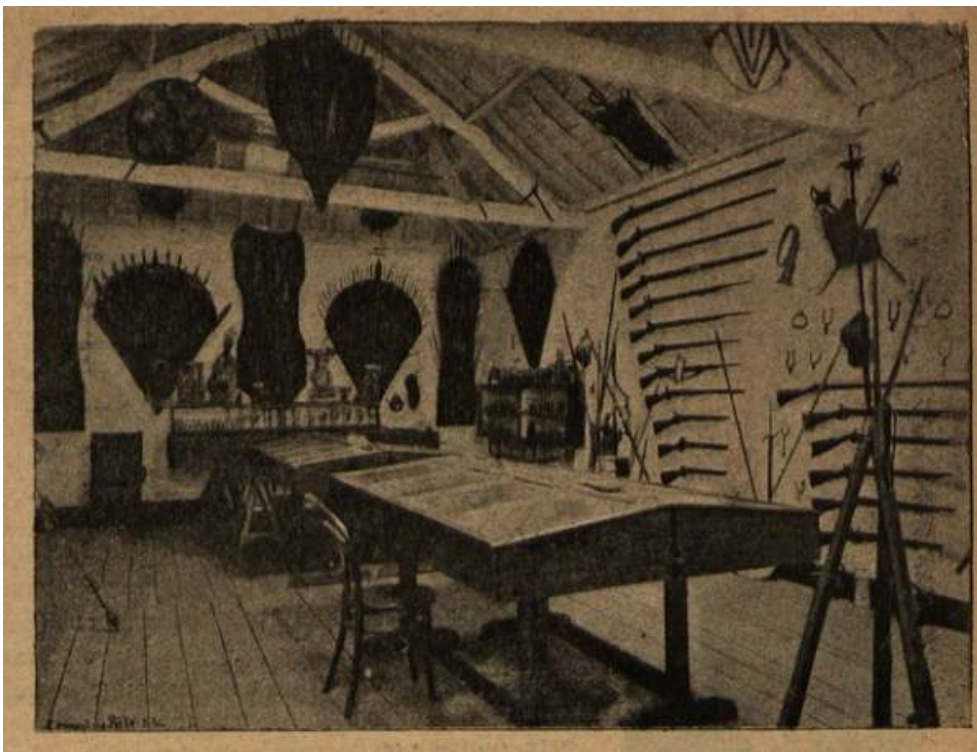


Fig. 3 – Museu Marciano Azuaga (provavelmente quando situado nas Devesas), fotografias impressa em jornal, publicadas *in Museu Azuaga*. «Branco e Negro – Semanario Illustrado», n.º 66, Lisboa, 4 de Julho de 1897, 2.º ano, pp. 209-210.

- 18 O Museu encerraria em 1934 por falta de condições. Lança-se a primeira pedra para um novo edifício da biblioteca e museu municipal, mas, contudo, adquirira-se o espólio de António Teixeira Lopes* dois anos antes, que se privilegia em detrimento dos planos do novo Museu²⁵; em 1979 inaugura-se a nova «Biblioteca Municipal/Museu Etnográfico Marciano Azuaga» que, contudo, nunca concretizou o seu intuito museológico. Relegada para arrecadações e deteriorando-se muitos dos seus elementos orgânicos, a coleção foi recuperada em 1987 e depositada no Solar Condes de Resende, onde se reenquadrou museologicamente e permanece em reserva, pese embora algumas peças em exposição noutros equipamentos municipais.



Fig. 4 – Museu Municipal Marciano Azuaga (quando situado na rua da Ferverença) [1904-1934].
Fotografias em chapa de vidro

Arquivo Iconográfico do Solar Condes de Resende



Fig. 5 – Museu Municipal Marciano Azuaga (quando situado na rua da Ferverença) [1904-1934].
Fotografias em chapa de vidro

Arquivo Iconográfico do Solar Condes de Resende

Gaia e Porto na segunda metade do século XIX

- 19 No decorrer de Oitocentos, a questão da instrução pública irá perpassar tanto a esfera privada como pública, igualmente comprometidas no seu fomento como alavanca para o desenvolvimento do País. Já em 1841 Alexandre Herculano lhe dedicara um Opúsculo, reconhecendo que «nos países livres, não pode deixar de ser tida em conta de garantia pública e ao mesmo tempo individual» (Herculano 1901, 107-108).
- 20 Imbuída deste espírito, a sociedade da segunda metade do século fomentou iniciativas que visaram instruir os cidadãos, numa renovada consciência que associou ao progresso industrial e tecnológico as realizações artísticas do seu tempo. Sendo a industrialização o motor desse desenvolvimento, tornou-se perentória a readequação dos núcleos produtores à nova realidade, esforço pelo qual também passou a qualificação dos operários, recorrendo-se ao associativismo nos seus tempos livres.
- 21 O governo de 1864 previa já a «a necessidade absoluta e imperiosa, de se estabelecerem nos centros industriais museus tecnológicos» (Ministério das Obras Públicas 1865, 958 *apud* Henriques 2019, 12), mas foram sobretudo republicanos, socialistas e anarquistas que mais se empenharam na sensibilização para a importância da instrução enquanto meio de elevação da sociedade e consequente nivelção mais igualitária (Santos 2017, 149). O crescimento demográfico gaiense durante o século resultara no aumento de 24.675 para 74.072 habitantes (Cirne 2007, 56), dos quais apenas 12.516 homens e 6.363 mulheres sabiam ler (Arroyo et al. 1909, 93). Gaia constituía assim terreno fértil para essas mesmas representações político-intelectuais.
- 22 O fomento da instrução pública será concretizado através múltiplas personalidades e associações, as quais não só constituíam aulas de alfabetização para diferentes faixas etárias, mas também gabinetes de leitura. Alguns particulares, como Júlio Gomes dos Santos*, instituíram aulas noturnas; neste caso, a par de alfabetização, ensinava escrituração e contabilidade comercial, uma vez que foi funcionário público de finanças e chefe de Contabilidade de uma das «mais importantes casas exportadoras de vinhos» gaiense (“Julio Gomes dos Santos” 1930). Outro doador, Álvaro Lambertini Magalhães*, também manteve relações com o mundo vinícola, enquanto Presidente da Assembleia Geral da Empresa Vinícola do Douro (*Diário do Governo...* 1946, 568).
- 23 É também este o tempo da consagração da pedagogia em Portugal, que se concretiza através de periódicos como o *Froebel* (Brás e Gonçalves 2014), da *Cartilha Maternal* de João de Deus e do interesse científico que se lhe associou²⁶; ou por esforços de alfabetização de iniciativa particular, como os da escola primária instituída em Canelas pelo 5.º conde de Resende (Moncívio 2016; Baptista 2017, 71) ou das escolas gaienses da Igreja Lusitana de Diogo Cassels* (Peixoto 2001a; Peixoto 2001b; Afonso 2007; Afonso e Silva 2017) – apenas um de vários exemplos de como as esferas religiosas, evangélica e católica, convergiam neste propósito, revelando individualidades eruditas e conscientes da mentalidade do seu tempo. Outro caso, de pendor mais social, foi o da instituição do Círculo Católico de Operários e da Conferência de São Vicente de Paulo em Gaia pelo bispo de Argos D. António Moutinho*, na década de 1890, enquanto pároco de Santa Marinha (“D. António Moutinho...” 1910, 96; *Grande Enciclopédia...* vol. XVIII, 37).
- 24 Paralelamente, o associativismo manifestava-se na organização de atividades lúdicas e na prestação de serviço assistencial, panóplia atrativa para cidadãos necessitados

desses apoios. O caso da Associação das Creches de Santa Marinha (1888) evidencia inúmeras personalidades comprometidas na sua fundação e gestão, como o conde de Campo Belo, Bento de Sousa Carqueja, João Thomaz Cardoso, Artur Ferreira de Macedo*, Rodrigues de Freitas ou Diogo José de Macedo Júnior* (Baptista 2018c, 70, 213, 215, 50), sendo notório o empenho de membros da maçonaria (sociedade à qual Marciano Azuaga pertencia) para a prossecução dos objetivos dessa associação (cf. Baptista 2018c, 215). O colecionador contribuiu através da organização de uma visita ao seu museu, em 1896, mediante pagamento de uma verba simbólica (mínima) de 50 réis, cujo proveito reverteria em favor das creches (*Ibid.*). A sua ligação ao mutualismo gaiense estreitou-se ainda através da Associação Vilanovense – Fé, Esperança e Caridade, fundada em 1859, da qual foi vice-presidente (*Ibid.*; Azevedo e Santos 1995 [1881], 428):

Possue este cavalheiro em Villa Nova de Gaya (Devezas) aonde reside a mais de 18 annos uma família numerosa... são os pobrezinhos do logar. É sempre com um bondoso sorriso que os attende nas suas supplicas e quando a do [no] lhes invade as pobres habitações e ainda o sr. Azuaga que os [visita] procura remediar nos seus soffrimentos.» (“Secção Noticiosa” 1882, 2)

- 25 A esta associação pertencia também Alberto d’ Almeida Lucas, tio de Bernardo Lucas* – maçom prestigiado e republicano, reconhecido advogado, deputado e diretor do Ensino Primário Superior em Gaia na década de 1920 (*Grande Enciclopédia...* vol. XV, 549; Baptista 2018d, 177). Amigo de Joaquim de Vasconcelos e António Nobre (irmão de Augusto Nobre*), Bernardo Lucas destacou-se pela valorização da perícia forense em Portugal; também outro doador se destacou neste âmbito, no contexto do crime da rua das Flores: Alcino Ferreira da Cunha* foi um dos responsáveis por exumar e autopsiar o cadáver de José António Sampaio Júnior (Dinis-Oliveira 2019).
- 26 Outras instituições acercaram-se da comunidade académica e intelectual correspondendo a outra realidade associativa, pautada por ideologias convergentes: juntava-se ao Positivismo de Comte e Taine, cujas lições tanto impressionaram Soares dos Reis (Moreira 1989 *apud* Queiroga 2011, 17) o Realismo de Courbet ou da *Geração de 70*, que viria a tomar o Anarquismo de Proudhon como assunto de deliberação nas Conferências do Casino (Jorge 1989). Dessa mesma *Geração*, que sintetizava uma multiplicidade de correntes filosófico-políticas, intensificavam-se os sentimentos republicanos (Catroga 2010), aos que se acresciam os de pendor socialista de Sousa Brandão ou Henriques Nogueira (Mesquita 2009 e Lacerda 1984, 513) que ecoavam pelos prolíferos periódicos que a segunda metade do século viu despontar (Mónica e Matos 1981; Carvalho 2013; Sá 1991). Adicionalmente, latentes, residiam ainda os ideais liberais e iluministas da viragem de século, que se prolongaram através dos círculos maçónicos que refloresceram no Porto a partir de 1880²⁷ e aos quais se associou recorrentemente a ideologia republicana (Marques 1986, vol. I, 324-331) – que se expressava em Gaia pela fundação das primeiras lojas gaienses Fraternidade Universal (1898) e São João (1903), por Artur Ferreira de Macedo* (Baptista 2018b, 152).
- 27 Neste sentido, entendemos particularizar o caso do C.A.P., fundado em 1880 sob o ímpeto renovador de Soares dos Reis, Joaquim de Vasconcelos, Manuel Maria Rodrigues e Francisco Aguiar dos Santos. Marciano Azuaga terá reconhecido o destaque artístico de Soares dos Reis, pois colecionou vários medalhões por ele executados e a própria mão e máscara fúnebre do escultor. Recolheu também um esboço inicial da planta da casa-oficina de Soares dos Reis, oferta do amigo do escultor, Diogo José de Macedo Júnior* (Macedo Júnior e Macedo 1989 [1937], 8).

- 28 O C.A.P. disponibilizou aos associados, profissionais e amadores, homens e mulheres, em regime de ensino livre, um programa letivo que assumia como referências Roma e Paris, materializando as alterações curriculares que a Academia viria a frustrar a Soares dos Reis (Moncívio 2014, vol. I, 106). Reportando ao «lazer culto» (*Ibid.*, 107), ofereciam aos associados um atelier com modelo vivo, gabinete de leitura, jornal ilustrado, conferências e exposições-bazar anuais (*Ibid.*, 119). Contudo, para Joaquim de Vasconcelos e Manuel Maria Rodrigues a ação do Centro mostrava-se inconsequente. Procuravam que o seu currículo enquadrasse as artes industriais e trabalhasse ativamente para alterar a mentalidade e gosto da população (*Ibid.*, 116) – nesse sentido, surgiu a Escola do Centro (*Ibid.*, 119). A cargo de Francisco Aguiar dos Santos ficou a direção do periódico ilustrado *A Arte Portuguesa* (*Ibid.*, 111), publicado a partir de 1882 e rapidamente consagrado como caso paradigmático dos periódicos de cultura artística nacionais, coligindo contribuições recorrentes dos associados acima referidos.
- 29 A multiplicação de periódicos e progressiva especialização afirma-se como um dos principais órgãos, sintomas e produtos desta renovação oitocentista. No caso portuense, a criação da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto em 1882 consagrava a relevância da imprensa na sociedade dos finais de século (Sousa e Teixeira 2011, 25). Destacamos dois exemplos, pela próxima ligação ao colecionador: *A Alvorada* e *Via Férrea*, fundados em 1885 e 1892 por Joaquim Azuaga. O primeiro, assumia-se na «extrema esquerda da imprensa portuguesa» (Gonçalves 2006, 133) e contou com contribuições de Camilo Castelo Branco²⁸. Joaquim de Azuaga contribuiu também para a publicação de tiragem única *Porto-Andaluzia*, organizada pelo caricaturista Sebastião Sanhudo (sócio do C.A.P.), em proveito das vítimas dos terremotos na Andaluzia entre 1884 e 1885 (Duarte 2017, 646). O caricaturista fundara em 1877, no Porto, a Litografia Portuguesa, em cujas instalações se reuniam em tertúlia diversos amigos, entre os quais Bernardo Lucas* (Basto 2012, 58). E com Sebastião Sanhudo colaborara ainda outro doador, Agostinho Albano*, como diretor do periódico *Pae Paulino* (Duarte 2017, 624). Agostinho Albano, por sua vez, colaborara na década de 70 no *Diário da Tarde*, editado por Urbano Loureiro, irmão do artista Artur Loureiro (sócio do C.A.P.) e amigo do abade Santana.
- 30 Outros periódicos sistematizavam a atividade científica, política e didática associativa, como *O Ensino*, publicado pelo Colégio Portuense e dirigido por Patrício Teodoro Álvares Ferreira. Nele, Joaquim de Vasconcelos expressou as suas considerações relativas à reforma do ensino do Desenho. A coleção regista como doador Pedro Amorim*, que ponderamos poder tratar-se de «Pedro José Amorim», sócio do Clube de Gaia* (*Relatório ... 1881*) ou do Professor Pedro Amorim Viana, reconhecido filósofo e matemático da Academia portuense, também colaborador deste periódico.
- 31 O plano letivo do Colégio previa vários níveis de instrução, disciplinas teóricas e práticas e várias Línguas (Moncívio 2014, vol. I, 91). Integrava também a Escola de Ensino Prático, fundada em 1878, com cursos práticos a baixo preço, que decorriam das 19h às 21h, dirigidos, entre outros, por Augusto Luso, Patrício Teodoro Álvares Ferreira, Joaquim de Vasconcelos e Rodrigues de Freitas. Entre docentes e colaboradores encontravam-se «figuras próximas do positivismo, do republicanismo e da maçonaria, o que nos coloca perante um perfil político-ideológico» (*Ibid.*, 92) e, acrescentaríamos, científico. Entre os docentes encontramos nomes como Basílio Teles Ribeiro, Ricardo Jorge e Manuel José Felgueiras; nos alunos, o filho do 2.º conde de Samodães, Leopoldo de Oliveira Mourão, José Leite de Vasconcelos*, Eduardo Sequeira e António José Santos

Pousada (Ferreira 2006 *apud* Moncívio 2014, vol. I, 92). O Colégio encabeçou diversas iniciativas, como a campanha contra a fome provocada pela crise na Covilhã na década de 80, instituindo duas comissões presididas por Diogo José de Macedo e às quais pertenceu, entre outros, Júlio Gomes dos Santos*²⁹ (Moncívio 2014, 94).

32 Também as Exposições se revestiram de particular importância para a disseminação do conhecimento e de vanguardas tecnológicas e artísticas – prenunciando os preceitos positivistas que dominariam a atividade intelectual do século XIX. Em Portugal, decorria em 1775 a primeira exposição de manufatura portuguesa (Homem 1984 *apud* Moncívio 2014, vol. I, 44), inaugurando esta prática fundamental para a evolução das indústrias nacionais, principalmente cultivada na segunda metade de Oitocentos. Marciano Azuaga participaria com a sua coleção nas seguintes:

a) 1881: Exposição de História Natural e a Exposição-Bazar do C.A.P., impulsionadas por Joaquim de Vasconcelos (Moncívio 2019, 25); nesta última e na seguinte participou o Professor de Coimbra António Augusto Gonçalves*³⁰ (*Revista...* 1881, 229 e 235-241; *Revista...* 1882, 681; *Revista...* 1884b, 193), maçom e republicano (Marques 1986, vol. I, 645), amigo de Joaquim de Vasconcelos e impulsionador da museologia e ensino livre e industrial conimbricense (*Grande Enciclopédia...* vol. XII, 552-553; *Memoria Professorum Universitatis Conimbrigensis apud* Universidade de Coimbra, s/d.). Foi também responsável por assegurar os apoios régio e episcopal para o restauro da Sé Velha, ponto de origem da maioria dos azulejos hispano-árabes integrados na coleção Azuaga (Vinagre 2019, 97);

b) 1882: Exposição de Cerâmica Nacional, proposta por Augusto Luso (Cardoso 2003, 138) e que Joaquim Azuaga, António Augusto Gonçalves* e Manuel Joaquim Correia da Gama* integraram (Guimarães 1995a, 7). Marciano Azuaga pertenceu ainda à comissão executiva organizadora em conjunto com, por exemplo, António Almeida da Costa, Joaquim de Vasconcelos, Patrício Teodoro Álvares Ferreira e José Frutuoso Aires de Gouveia Osório (Moncívio 2019, 26), mas integrou também o júri com Eduardo Sequeira, Augusto Luso, José de Macedo Araújo Júnior, Bento de Sousa Carqueja, Rodrigues de Freitas, Conde de Samodães, entre outros (Vinagre 2019, 65); um dos premiados com *Diploma de Progresso* nesta exposição foi Manuel Joaquim Correia da Gama*, ourives portuense que integraria uma comissão da S.I.P. instaurada em 1883, encarregue de estudar a validade económica de um projeto de ensino industrial por parte dos ourives da cidade (*Revista...* 1884b, 576; 583);

c) 1883: Exposição de Ourivesaria e Joalheria Moderna (Moncívio 2019, 26);

d) 1894: Exposições Agrícola e Industrial de Vila Nova de Gaia e Insular e Colonial Portuguesa, tendo sido na última vogal da comissão promotora e auxiliar dos trabalhos da Exposição (*Ibid.*). Na primeira, participaram também a firma familiar João Thomaz Cardoso*, Albino Barbosa e João da Afonseca Lapa*, sendo este último residente em Gaia a partir da década de 1860, altura em que assumira a oficina de Manuel da Fonseca Pinto. Ambos trabalharam em colaboração e com António Teixeira Lopes*, cunhado de Afonseca Lapa (Queiroz 2018a, 135). A exposição gaiense evidenciava o desenvolvimento industrial do município ao longo do século, que culminaria com a fundação de uma Associação Comercial em 1897 (Guimarães 1997, 79).

Considerações finais

- 33 Os círculos sociais, intelectuais, profissionais e familiares de Vila Nova de Gaia e Porto evidenciam as incontáveis camadas que constituíam esta tessitura social. Estas entrelaçavam-se entre afinidades, negócios, instituições e também pelos grandes temas que norteavam a intelectualidade e o compromisso social da viragem do século XIX para o seguinte. Entre ambas as margens estreitavam-se as ligações com a construção das pontes D. Maria II em 1843, Maria Pia (ferroviária) em 1877 e Luís I em 1886 (Ribeiro 2011, 78), mas sobretudo através dos espaços de encontro como a academia, clubes, lojas maçónicas, ateliers de artistas e museus.
- 34 O cruzamento dos dados apresentados permite aferir os círculos mais determinantes para a formação de opinião intelectual dos visados no texto, ainda que a sua manifestação textual necessite de uma análise crítica. Primeiramente, o inventário apenas regista doadores a partir de 1904, o que não invalida que outros dos mencionados também o possam ter sido anteriormente; se a maçonaria não surge com a representatividade presumível, talvez assim seja pelas condicionantes de acesso a arquivos maçónicos e a falta de estudos sobre os mesmos; referências à academia e Sociedade de Instrução do Porto são recorrentes, dado o seu compromisso com a investigação e desenvolvimento científico – já a representação da Sociedade Carlos Ribeiro não reflete o impacto real dos seus trabalhos para o desenvolvimento científico nacional; por outro lado, o Centro Artístico Portuense e Club Musical de Villa Nova de Gaya demonstram a relevância dos centros de atividades de lazer culto e recreação; a imprensa surge também com notória frequência, pelos motivos já expressos anteriormente.
- 35 A metodologia utilizada oferece uma sistematização relevante para o estudo do colecionismo e da museologia, uma vez que torna explícita as sobreposições institucionais e sociais de determinados agentes culturais e, assim, as próprias redes de contacto, partilha e debate estabelecidas entre os mesmos.
- 36 A coleção Marciano Azuaga permite aferir a permeabilidade desta sociedade aos temas mais relevantes da atividade científica coeva que, imbuída de um espírito positivista e moldada por emergentes áreas científicas, foi imprimindo sobre este colecionador a sua influência. Dada a crescente valorização de estudos da Pré-História, encabeçados pelo papel fundamental de Carlos Ribeiro e a descoberta dos concheiros de Muge, não será estranha a existência de um relevante núcleo malacológico na coleção Marciano Azuaga, bem como mineralógico, paleontológico e algum espólio osteológico proveniente dos tholos do vale de São Martinho de Sintra. Estas áreas, a que se podem juntar a botânica e a zoologia, começavam a ser assumidas pelas academias e sociedades científicas, tornando-se focos de interesse para naturalistas como Augusto Nobre*, Isaac* e Francisco Newton ou Júlio Henriques; como demonstram as fotografias dos antigos museus Azuaga, o espólio era também rico em espécimes do mundo natural, sendo particularmente expressivos alguns animais embalsamados. A consagração da arqueologia fica também patente nos vestígios arqueológicos e de alguns monumentos nacionais que a coleção integra³¹. Demonstram-nos uma crescente sensibilidade motivada pela ação de Possidónio da Silva³², por exposições como a de *Arqueologia e Objetos Raros Naturais, Artísticos e Industriais* (1867) e pela própria predileção de Soares dos Reis pela Arqueologia. O município gaiense viria a contribuir para esta crescente valorização com a solicitação do presidente da Câmara Joaquim Augusto da Silva

Magalhães a José Fortes, em 1908, para encabeçar a escavação da necrópole de Gulpilhares (Silva 2015, 2). José Fortes e os restantes homens da *Escola de Antropologia do Porto* e Sociedade Carlos Ribeiro encontrariam também ecos do seu interesse pela etnografia colonial na coleção, que integra núcleos etnográficos africano e de indígenas do Brasil; mas também o interesse pelo exotismo do mundo oriental, que tanto Ricardo Guimarães como Eça de Queirós e o 5.º Conde de Resende experienciaram nas suas viagens ao Oriente, se faz refletir no núcleo de objetos asiáticos ou no pequeno núcleo egípcio da coleção, que materializa o fenómeno da egiptomania, mas também o interesse por um Oriente progressivamente desvelado de mistério e aberto ao desenvolvimento turístico do *Grand Tour*. Por último, a coleção integra um núcleo considerável de peças cerâmicas contemporâneas do colecionador. A par da sua amizade com Joaquim de Vasconcelos e com os sócios da Fábrica das Devesas, do seu papel ativo na implantação de uma escola industrial em Gaia, da participação e organização de exposições e da abertura gratuita do seu museu ao público, torna-se evidente que Marciano Azuaga partilhava da conceção social e instrutiva prevista para os museus do final de Oitocentos – particularmente no contexto das artes industriais, pelas quais Joaquim de Vasconcelos clamou na *Reforma das Bellas Artes*, no Museu de Instrução Nacional, no Centro Artístico Portuense e no Colégio Portuense.

- 37 Estes interesses científicos eram também partilhados por José Leite de Vasconcelos*, que visitou em dezembro de 1892 esta «collecção ethnographica bastante cursiosa», cujo relato publicou no primeiro número do *Archeólogo Português*. Posteriormente, em 1912, aí voltou a publicar considerações sobre o mesmo espólio, com as quais concluímos:

Dotado de inteligência e gosto não vulgares, dominado pela paixão artística, atacado pela mania de colecionador, conseguiu organizar um curiosíssimo museu e nada pequeno, para ser propriedade dum particular [...] Oxalá que o exemplo de Marciano Azuaga seja seguido por algumas pessoas que possuindo boas colecções as deixem por sua morte a colectividades que as conservem, estimem e tornem conhecidas do público [...] É muito interessante uma visita ao Museu «Azuaga», à saída do qual nos sentimos presos de admiração, saúdade e respeito pela memória do benemérito fundador e oferente (Vasconcelos 1912, 179).

BIBLIOGRAFIA

- “D. António Moutinho, novo Bispo de Portalegre.” 1910. *Occidente*, 33.º ano, XXXIII vol., n.º 1128 (30 de abril): 89-90.
- “Julio Gomes dos Santos.” 1930. *A Voz do Comercio – quinzenário dos Contabilistas e Guarda-livros*, 29, 2.º ano (1 de março): 73-74.
- “Secção Noticiosa.” 1882. *Folha da Manhã*, ano III, 145 (11 de maio): s/p.
- Abreu, Adélio Fernando. 2018. “O clero portugalense no episcopado do cardeal D. Américo (1871-1899): reforma e disciplina.” In *Dos homens e da memória – contributos para a história da Diocese do Porto – Atas do Seminário de História Religiosa*, coord. Adélio Fernando Abreu e Luís Carlos

- Amaral. Estudos de História Religiosa, vol. XXV, 109-177. Porto: Centro de Estudos de História Religiosa – Universidade Católica Portuguesa.
- Abreu, Carmen Matos. 2016. “Refigurando as relações, pessoais e literárias, entre dois escritores Românticos: Júlio Dinis e Camilo Castelo Branco.” In *II Congresso “O Porto Romântico” – Actas*, coord. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 96-108. Porto: CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes; Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Actas das Sessões da Sociedade de Geographia de Lisboa fundada em 1875. Vol. XIII – Anno de 1893.* 1893. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Afonso, José António, e Manuel António S. P. Silva. 2017. “A rede escolar protestante em Vila Nova de Gaia (1868-1923): uma panorâmica geral.” In *A História da Educação em Vila Nova de Gaia*, coord. Cláudia Pinto Ribeiro e Francisco Miguel Araújo, 25-62. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».
- Afonso, José António. 2007. “Protestantismo e educação: história de um projecto pedagógico em Portugal na transição do séc. XIX.” Tese de Doutoramento, Universidade do Minho.
- Allen, João Alberto. 2018. “João Allen: as raízes e a vida de um comerciante colecionista.” In *João Allen, Coleccionar o mundo*, coord. Morais, Rui, José da Costa Reis e Maria João Vasconcelos. [Catálogo de Exposição, 29 de junho a 30 de setembro de 2018], 15-60. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis; Blue Book.
- Almeida, Graça Nicolau de, e J. A. Gonçalves Guimarães. 2013. *Adriano Ramos Pinto: vinhos e arte*. Vila Nova de Gaia: Adriano Ramos Pinto (Vinhos), S. A.
- Arroyo, António et al. 1909. *Mea Villa de Gaya (Guia Illustrado do Concelho de Gaya)*. Porto: Empresa Editora do Guia Illustrado de Portugal.
- Ashmolean Museum Oxford. s/d. “History of the Ashmolean”. [About – Our history]. <https://ashmolean.web.ox.ac.uk/history-ashmolean> (consultado em janeiro 27, 2023).
- Azevedo, João António Monteiro de, e Manuel Rodrigues dos Santos, acresc. 1995 [1881]. *Descrição topographica de Villa Nova de Gaya e da festividade, que em acção de graças pela restauração de Portugal se celebrou na Igreja Matriz em 11 de Dezembro de 1808*. Vila Nova de Gaia: Associação Cultural Amigos de Gaia [Fac-símile da 2.^a ed. do Porto: Imprensa Real, 1881].
- B. C. 1880. “Museu Azuaga.” *O Commercio do Porto*, ano XXVII, n.º 18 (21 de julho): 1.
- Baldaque, Mónica, e Bernardo Pinto de Almeida. 1988. *Soares dos Reis – Memória e Reconhecimento*. Porto: Instituto Português do Património Cultural; Museu Nacional de Soares dos Reis.
- Baptista, Eva. 2017. “A educação em Vila Nova de Gaia (1880-1930): projeto e balanço do estudo doutoral.” In *A História da Educação em Vila Nova de Gaia*, coord. Cláudia Pinto Ribeiro e Francisco Miguel Araújo, 63-88. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».
- Baptista, Eva. 2018a. “Abade de Arcozelo (1825-1900).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 112. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.
- Baptista, Eva. 2018b. “Artur Ferreira de Macedo (1851-1917).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 152. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.

- Baptista, Eva. 2018c. *Associação das Creches de Santa Marinha – espaço de Modernidade Educativa*. Vila Nova de Gaia: Associação das Creches de Santa Marinha.
- Baptista, Eva. 2018d. “Bernardo Lucas (1865-1950).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 177. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.
- Baptista, Eva. 2018e. “Diogo José de Macedo (1813-1887).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 95. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.
- Baptista, Eva. 2018f. “José Amadeu de Castro Portugal (1870-1936).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 191. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.
- Baptista, Eva. 2018g. “José Gonçalves da Silva Matos (1860-1920).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 162. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.
- Basto, João Maria Távora de Magalhães. 2012. “José Geraldo da Silva Sardinha (1845-1906). Para a Academia Portuense de Belas Artes.” Dissertação de mestrado, Universidade do Porto.
- Bernardo, Luís Miguel, com. 2012. *250 Anos da criação da Aula Náutica do Porto*. [Catálogo de Exposição, 19 de abril a 30 de julho]. Porto: Universidade do Porto – Museu da Ciência e Faculdade de Belas-Artes.
- Branco, Emílio Castelo. 1949. “Gente de Mafamude: o Abade Sant’Ana.” *O Tripeiro*, série V, ano V, n.º 3 (julho): 63-64.
- Brás, José Viegas, e Maria Neves Gonçalves. 2014. “A pedagogia alemã e a imprensa pedagógica portuguesa como vasos comunicantes: o caso da revista Froebel.” *Educació i Història: Revista d’Història de l’Educació* 24 (julho-dezembro): 29-50.
- Câmara Municipal da Póvoa de Varzim. 1975. *Rocha Peixoto. Obras*. Vol. III – Primeiras intervenções na imprensa. Catálogos, relatórios e textos afins. Antropologia e Arqueologia. Notícias e comentários. Notas bio-bibliográficas. Críticas e recensões. polémicas. Póvoa do Varzim: Câmara Municipal da Póvoa do Varzim.
- Cardoso, Duarte Nuno Barros. 2003. “Sociedade de instrução do Porto [1880-1889].” *Douro: Estudos & Documentos* 16: 123-152.
- Carvalho, João Lázaro Cavaleiro Diz de. 2013. “O despontar do movimento operário na esfera pública (1850-1860).” Dissertação de mestrado, Instituto Universitário de Lisboa.
- Castro, António Paes de Sande. 1973. *A Granja de todos os Tempos: desde a Granja dos frades de Grijó e da Granja dos Ayres até à praia da Granja dos nossos dias*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.
- Catálogo Geral do Museu do Atheneu Commercial do Porto*. 1916. Porto: Tipografia Mendonça.
- Catroga, Fernando. 1977a. “A importância do positivismo na consolidação da ideologia republicana em Portugal.” *Biblos. Revista da Faculdade de Letras*, vol. LIII: 285-327.

- Catroga, Fernando. 1977b. “Os inícios do positivismo em Portugal. O seu significado político-social.” *Revista de História das Ideias*, vol. I: 287-394.
- Catroga, Fernando. 2010. “O Republicanismo Português (Cultura, História e Política).” *Revista da Faculdade de Letras - HISTÓRIA*, III série, vol. XI: 95-119.
- Centro Artístico Portuense, Emílio Biel [fot.] e J. A. Gonçalves Guimarães [posfácio]. 1989 [reed. de original de 1889]. *Álbum Fototípico e Descritivo das obras de Soares dos Reis: Livro do Centenário - 1889-1989*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Afons’eiro.
- Cirne, Teresa. 2007. “A emigração para o Brasil. Famílias de Vila Nova de Gaia (1834-1900).” In *A emigração portuguesa para o Brasil*, Fernando Sousa e Ismênia de Lima Martins, 337-357. Porto/Rio de Janeiro: CEPESE/FAPERJ.
- Conde, António Adérito Alves. 2018. “Manuel Emílio Dias Castelo Branco (1869-1955).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano - Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 187. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende - Confraria Queirosiana.
- Cópia fiel do teor do Offício dirigido pelo Exm.º Snr. Marciano d’Azuaga à Illm.ª Câmara Municipal de Gaya, fazendo-lhe offerta do seu Museu*. 1904. Solar Condes de Resende.
- Diário do Governo de 7 de março de 1946*, III série, n.º 54.
- Dinis-Oliveira, Ricardo Jorge. 2019. “Portugal’s first major forensic case and the genesis of forensic toxicology: 10 years of research to reconstruct the event.” *Forensic Sciences Research* 4 (1): 69-81.
- Duarte, Luiz Fagundes. 2019. *Os Palácios da Memória: Ensaio de Crítica Textual*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Duarte, Rui Manuel da Costa Perdigão da Silva Fiadeiro. 2017. “Sebastião Sampaio de Souza Sanhudo - a sua vida e a sua obra (20/2/1851-17/8/1901).” In *Arte, Cultura e Património do Romantismo - Actas do 1º Colóquio “Saudade Perpétua”*, coord. Francisco Queiroz, 604-711. Vila Nova de Gaia: CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade.
- Ferreira, Emília. 2016. “O Museu Portuense, um projecto pedagógico.” *MIDAS - Museus e Estudos Interdisciplinares* 7: 56-69.
- Fortes, José. 1909. “Museu Municipal Azuaga.” In *Mea Villa de Gaya (Guia Illustrado do Concelho de Gaya)*, António Arroyo et al., 89-91. Porto: Empreza Editora do Guia Illustrado de Portugal.
- Gonçalves, Amadeu. 2006. “Literatura & Imprensa: do local ao global.” *Boletim Cultural - Câmara Municipal de Vila Nova de Famalicão*, III série (2): 121-144.
- Gonçalves, Flávio. 1990. “Bibliografia de Rocha Peixoto.” In *Etnografia portuguesa. Obra etnográfica completa. Rocha Peixoto. Portugal de Perto*, org. Joaquim Pais de Brito, pref. Flávio Gonçalves e Rocha Peixoto, 14-58. Lisboa: Etnográfica Press.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. [s/d.]. 35 vols. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia.
- Guimarães, J. A. Gonçalves, e Susana Guimarães. 2018. *Universalidade da coleção Marciano Azuaga e incorporações posteriores*. [Estudo sobre a Coleção Marciano Azuaga]. Vila Nova de Gaia: Solar Condes de Resende - Casa Municipal da Cultura.
- Guimarães, J. A. Gonçalves, Maria de Fátima Teixeira, e Susana Guimarães. 2018a. “Osório Gondim (1863-1937).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano - Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 239. Vila Nova

de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.

Guimarães, J. A. Gonçalves; Maria de Fátima Teixeira e Susana Guimarães. 2018b. “Ramiro Mourão (1880-1949).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 211. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.

Guimarães, J. A. Gonçalves. 1995a. “A coleção Marciano Azuaga e a sua bibliografia.” In *Mundurukús, carajás e outros índios do Brasil na coleção Marciano Azuaga*, António Sérgio dos Santos Pereira, 5-16. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

Guimarães, J. A. Gonçalves. 1995b. “A Escola de Antropologia do Porto e os estudos Pré-históricos em Portugal.” *Revista de Ciências Históricas*, vol. X: 59-78.

Guimarães, J. A. Gonçalves. 1997. *Memória histórica dos antigos comerciantes e industriais de Vila Nova de Gaia*. Vila Nova de Gaia: Associação Comercial e Industrial de Vila Nova de Gaia.

Guimarães, J. A. Gonçalves. 2018a. “Adriano de Paiva, Conde de Campo Bello, 1.º (1847-1907).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 148. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.

Guimarães, J. A. Gonçalves. 2018b. “Cunha da Rasa (1892-1938).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 239. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.

Guimarães, J. A. Gonçalves. 2018c. “Diogo de Macedo (1813-1887).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 239. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.

Henriques, António. 2019. “Génese em Portugal dos Museus de Arte do Estado como lugares de instrução pública e sua substituição pelos Museus de contemplação (1833-1899).” *Revista História da Educação*, vol. 23. <http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/89519>

Henriques, António. s/d. “VASCONCELOS, Joaquim António da Fonseca de (Porto, 1849 – Porto, 1936)”. *Dicionário de Historiadores Portugueses*. https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/fonseca_vasconcelos.pdf. (consultado em janeiro 27, 2023).

Herculano, Alexandre. 1901 [1841]. *Instrução Publica*. Opúsculos, Tomo VIII. Lisboa: Tavares, Cardoso & Irmão – Editores: 107-167.

Jorge, Ana Maria Castelo Martins. 1989. “Literatura e religião nas conferências do Casino: as conferências de Augusto Soromenho e Eça de Queirós.” *Lusitania Sacra*, 2.ª série, tomo I: 119-148.

Kunstmuseum Basel. s/d. “History of the Öffentliche Kunstsammlung Basel”. [Collection - History]. <https://kunstmuseumbasel.ch/en/collection/history> (consultado em janeiro 27, 2023).

Macedo Júnior, Diogo José de, e Camilo José de Macedo [fot.]. 1989 [1937]. *Soares dos Reis (recordações)*. Vila Nova de Gaia: Associação Cultural Amigos de Gaia.

Manchester Museum. s/d. “The History of The Manchester Museum”. [About - The history of the museum]. <https://web.archive.org/web/20090627082857/http://www.museum.manchester.ac.uk/aboutus/history/>. Arquivado em <https://www.museum.manchester.ac.uk/about/history/> (consultado em janeiro 27, 2023).

- Marques, A. H. de Oliveira, e João José Alves Dias. 2003-2004. “Para a história da maçonaria no Porto em finais do século XIX.” *Revista Portuguesa de História* 36, vol. II: 275-282.
- Marques, A. H. de Oliveira. 1986. *Dicionário de maçonaria portuguesa*. 2 vols. Lisboa: Editorial Delta.
- Mesquita, António Pedro. 2009. “O pensamento socialista em Portugal no século XIX.” *Estudos Filosóficos* 3: 76-107.
- Moncívio, Susana. 2014. “O Centro Artístico Portuense (1880-1893). Socialização do ensino, da história e da arte moderna no Portugal de oitocentos.” Tese de doutoramento, Universidade do Porto.
- Moncívio, Susana. 2016. “D. Luís Manuel Benedito da Natividade de Castro Pamplona de Sousa Holstein e a escola de Canelas (V. N. Gaia), em 1869: liberalidade e costumes.” *Revista de Portugal* 13 (novembro): 15-30.
- Moncívio, Susana. 2017. “Laura Nobre, uma mulher na arte e na filantropia.” *O Tripeiro*, série VII, ano XXXVI, 9 (setembro): 264-266.
- Moncívio, Susana. 2018. “Manuel Maria Lúcio (1865-1943).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral. J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 176. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.
- Moncívio, Susana. 2019. “AZUAGA, Marciano.” In *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, coord. Emília Ferreira, Joana d’Oliva Monteiro e Raquel Henriques da Silva, 25-27. Lisboa: Instituto de História de Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/NOVA.
- Mónica, Maria Filomena, e Luís Salgado Matos. 1981. “Inventário da Imprensa Operária Portuguesa (1834-1934).” *Análise Social* 67, 68 e 69: 1013-1078.
- Peixoto, Fernando. 2001a. “A influência britânica no protestantismo português.” *Anales de Historia Contemporánea* 17 (junho): 123-152.
- Peixoto, Fernando. 2001b. *Diogo Cassels: uma vida em duas margens*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.
- Pereira, Elisabete J. Santos. 2018. *Colecionismo arqueológico e redes de conhecimento: atores, coleções e objetos (1850-1930)*. Coleção Estudos de Museus. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, Caleidoscópio.
- Pizarro, Manuel Morais Sarmiento. 2018. “Do tempo e do modo: o Museu Allen no contexto oitocentista.” In *João Allen, Colecionar o mundo*, coord. Morais, Rui, José da Costa Reis e Maria João Vasconcelos. [Catálogo de Exposição, 29 de junho a 30 de setembro de 2018], 114-127. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis; Blue Book.
- Queiroga, Sónia Margarida Serra. 2011. “Casa oficina do escultor António Soares dos Reis (1847-1889): reabilitação de uma memória e reabilitação de um espaço.” Dissertação de mestrado, Universidade de Lisboa.
- Queiroz, Francisco. 2018a. “Afonseca Lapa (1841-1933).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 135. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.
- Queiroz, Francisco. 2018b. “João Tomás Cardoso (1818-1892).” In *Património Cultural de Gaia. Património Humano – Personalidades Gaienses*, coord. geral J. A. Gonçalves Guimarães e coord. de vol.

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 103. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia; Amigos do Solar Condes de Resende – Confraria Queirosiana.

Relatorio da Direcção do Club Musical de Villa Nova de Gaya relativo ao anno de 1879. 1880. Porto: Typographia de António José da Silva.

Relatorio e Contas da Direcção do Club de Villa Nova de Gaya e relatório e parecer da comissão de exame de contas. Anno de 1881. 1882. Vila Nova de Gaia [Gaya]: Typographia Villanovense.

Relatorio e Contas da Direcção do Club Musical de Villa Nova de Gaya e relatório e parecer da comissão de exame de contas. Anno de 1880. 1881. Porto: Typographia de Freitas Fortuna.

Relatorio e Contas da Direcção do Club Musical de Villa Nova de Gaya e relatório e parecer da comissão de exame de contas. Anno de 1882. 1883. Vila Nova de Gaia [Gaya]: Typographia Villanovense.

Revista da Sociedade de Instrução do Porto. 1881. Vol. I. Porto: Typographia Occidental.

Revista da Sociedade de Instrução do Porto. 1882. Vol. II. Porto: Typographia Occidental.

Revista da Sociedade de Instrução do Porto. 1884a. IV Ano. Porto: Typographia Occidental.

Revista da Sociedade de Instrução do Porto. 1884b. Vol. III. Porto: Typographia Occidental.

Ribeiro, José Silvestre. 1879. *Historia dos estabelecimentos scientificos litterarios e artisticos de Portugal nos successivos reinados da monarchia.* Vol. VIII. Lisboa: Academia Real das Ciências.

Ribeiro, Manuel António Araújo da Rocha. 2011. “Porto e Vila Nova de Gaia, junto ao Douro: cidade, identidade e oportunidade de gestão de espaços públicos.” Dissertação de mestrado, Universidade do Porto.

Sá, Vítor de. 1991. *Roteiro da Imprensa Operária e Sindical. 1836 - 1986.* Lisboa: Editorial Caminho.

Santos, Licínio. 2017. “As ‘Escolas Operárias’ em Vila Nova de Gaia.” In *A História da Educação em Vila Nova de Gaia*, coord. Cláudia Pinto Ribeiro e Francisco Miguel Araújo, 145-163. Porto: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória».

Santos, Paula M. M. Leite. 2005. *Um colecionador do Porto romântico: João Allen (1781-1848).* Porto: FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia; IPM – Instituto Português de Museus.

Silva, António Manuel S. P. 2015. “Mais de um século de Arqueologia em Vila Nova de Gaia: investigação e gestão de um património em risco.” *Estudos do Quaternário*13: 1-22.

Silva, Francisco Ribeiro da. 1997. *Maçons, católicos e autarcas (A Loja «União Portucalense» de Vila Nova de Gaia).* Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

Silva, Maria Alzira Moreira da. 2007. “A adaptação das bibliotecas públicas face à sociedade actual: o caso de Vila Nova de Gaia.” Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro.

Silveira, Ana Cláudia, 2020. “A Quinta da Trindade no Seixal no contexto dos legados dos Almirantes de Portugal ao Mosteiro da Santíssima Trindade de Lisboa.” *Trinitarium: revista de la historia y espiritualidad trinitaria* 27: 181-202.

Sousa, Jorge e Patrícia Teixeira. 2011. “As associações de jornalistas, em Portugal, até 1974, e as suas publicações – contributo para uma reflexão acerca do associativismo jornalístico.” *Revista Comunicação Midiática*, vol. VI (3) (setembro-dezembro): 10-30.

The Fitzwilliam Museum – Cambridge. s/d. “A History of the Fitzwilliam Museum”. [Research – Our research work – A History of the Fitzwilliam Museum]. <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/research/projects/a-history-of-the-fitzwilliam-museum> (consultado em janeiro 27, 2023).

Universidade de Coimbra. s/d. “GONÇALVES, António Augusto (1848-1932)”. [História na Ciência – Professores na UC – GONÇALVES, António Augusto]. https://www.uc.pt/org/historia_ciencia_na_uc/autores/GONCALVES_antonioaugusto. (consultado em janeiro 27, 2023).

University of Cambridge Museums & Botanical Garden. s/d. “Sedgwick Museum of Earth Sciences”. [Research – Sedgwick Museum of Earth Sciences]. <https://www.museums.cam.ac.uk/research/sedgwick-museum-earth-sciences> (consultado em janeiro 27, 2023).

Vasconcelos, Joaquim de. 1877. *Reforma de Bellas Artes. (Analyse do relatório e projectos da comissão official nomeada em 10 de novembro de 1875)*. Porto: Imprensa Litterario-Commercial.

Vasconcelos, José Leite de. 1895. “Collecção ethnographica do Sr. M. d’Azuaga.” *Archeologo Português*, vol. I (1): 20-28.

Vasconcelos, José Leite de. 1912. “Miscelânea.” II. *Archeologo Português*, vol. XVII: 179-180.

Ventura, António. 2013. *Uma História da Maçonaria em Portugal, 1727-1986*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Vieira, Cristina, e Helena Hespanhol. 2019-2021. “Writing the story of Porto Herbarium and its botanists: 170 years of contributions to Iberian Bryology.” *Boletín de la Sociedad Española de Briología* 52-53: 11-25.

Vinagre, Maria Inês Pires. 2019. “O núcleo de azulejos da coleção Marciano Azuaga.” Relatório de estágio de mestrado, Universidade do Porto.

Zúquete, Afonso Eduardo Martins, dir. 1989. *Nobreza de Portugal e do Brasil*. 2.^a ed. 3 vols. Lisboa: Editorial Enciclopédia Ld.^a.

NOTAS

1. O símbolo “*” assinala doadores da coleção Marciano Azuaga.
2. O escultor Joaquim Meirelles*, primo dos filhos Teixeira Lopes, também foi doador da coleção (*Grande Enciclopédia...* vol. XVI, 751).
3. Os estudos existentes sobre esta coleção e seus núcleos (c. 30 títulos) encontram-se elencados em Guimarães e Guimarães (2018).
4. Terminologia à qual reconhecemos carácter anacrónico, mas utilizamos dado que as coleções que se seguem prefiguraram a instituição de museus.
5. Era também sócio da S.G.L. (Henriques, s/d).
6. Maçon e associado da S.G.L. (Zúquete 1989, vol. III, 519; Ventura 2013, 261).
7. Visconde (1882) e 1.^o conde de Moser (1890). Comerciante, cônsul da Suécia e Noruega no Porto, foi sócio fundador da S.I.P., do Centro Artístico Portuense e doador do Club Musical de Villa Nova de Gaya*. Deve-se-lhe a tradução do Livro de Oração Comum para português (*Relatório...* 1881; Moncívio 2014, vol. II, 97; Zúquete 1989, vol. III, 37).
8. Contribuiu em 1884 (por intermédio do «snr. Macedo Araujo», provavelmente o engenheiro José de Macedo Araújo Júnior) com objetos de indígenas do Zaire, cf. *Revista...* (1884a, 195).
9. Botânico especializado na briologia, cujo herbário constitui um dos principais fundos do Herbário da Universidade do Porto. Sócio fundador e tesoureiro da S.I.P. (*Revista...* 1881, 40-44; *Catálogo...* 1916; Vieira e Hespanhol 2019-2021, 16).
10. Pertenceu ao Colégio Portuense e foi sócio fundador da S.I.P. (*Revista...* 1881, 276). Depreende-se pelo teor das suas contribuições que se especializou no estudo de fetos (plantas).
11. Promotor da entrada de Diogo Cassels* como sócio efetivo da S.I.P. (*Revista...* 1884a, 244).

12. Também sócio da Sociedade de Geografia de Lisboa [S.G.L.] e da Real Associação de Arquitetos e Arqueólogos Portugueses (*Grande Enciclopédia...*, vol. V, 992).
13. Salientam-se as passagens de Diogo José de Macedo Júnior* sobre a predileção de Soares dos Reis pela botânica, realizando digressões com o intuito de observar espécies naturais; esse gosto valeu-lhe a alcunha de «Celidónia», cunhada pela cozinheira dos Macedo, cf. Macedo Júnior e Macedo (1989 [1937], 14-17).
14. Apesar da referência de doador ser «José de Vasconcelos», parece-nos plausível tratar-se do mesmo, dada a proximidade entre a coleção Azuaga e Leite de Vasconcelos*. Sócio da S.G.L. e da S.I.P. desde 1882 (*Revista...* 1884, 45).
15. Filho de Frutuoso José da Silva Aires, responsável pela urbanização da Granja, e irmão de D. António Gouveia Osório. Lecionou na Escola Médico-Cirúrgica do Porto, foi presidente e vereador da Câmara Municipal do Porto, diretor da Associação Comercial do Porto e presidente da Direção da Associação Industrial Portuense. Sócio fundador e Presidente da S.I.P. (*Grande Enciclopédia...*, vol. I, 684; Castro 1973, 74).
16. Maçon e republicano, sócio da S.G.L., Professor da Academia Politécnica do Porto e à data Vice-presidente do Clube*. Foi Presidente da S.I.P. entre 1884 e 1885 (*Grande Enciclopédia...* vol. I, 754; Marques 1986, vol. I, 32).
17. O filho José Amadeu*, Professor da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, foi um destacado mineralogista e promotor da prática agrária associada às novas tecnologias mecânicas e químicas (Baptista 2018f, 191).
18. Formado pela Escola Médico-Cirúrgica do Porto, foi vice-provedor e provedor interino da Misericórdia do Porto e vice-presidente e vereador da Câmara Municipal gaiense. Associou-se ao Centro Artístico Portuense [C.A.P.] e S.I.P. Amigo próximo da família Teixeira Lopes. Vd. Teixeira Lopes (1968, 79-80); Moncóvio (2014, vol. II, 94) e Baptista (2018c, 49-50).
19. Destacamos Marcellino de Almeida Lucas*. Outro familiar, Alberto de Almeida Lucas*, foi também doador, não havendo registo da sua associação ao Clube*.
20. Firma familiar internacionalmente reconhecida como produtora de fogões metálicos e pioneira na construção de cofres resistentes ao fogo. Participou nas Exposições de Paris (1878) e do Rio de Janeiro (1879). Vd. Queiroz (2018b, 103).
21. Destacamos Júlio Pereira Soares*.
22. Pároco de Mafamude, batizou Emílio Castelo Branco*, fundador e diretor do Clube Ginásio de Mafamude (frequentado pelos irmãos Diogo José* e Camilo José de Macedo), autor de memórias de personalidades gaienses (Conde 2018, 187), publicadas n' *O Tripeiro*, periódico fundado por Alfredo Ferreira Faria* (*Grande Enciclopédia...* vol. X, 912). Outro fundador deste Clube foi Alfredo Antunes da Silva Cunha, filho de Alfredo José da Silva Cunha* (Guimarães 2018b, 239), que se encontra na lista de assinantes do Álbum Fototípico... (Moncóvio 2014, vol. II, 396).
23. Maçon e republicano. Apoiante das Creches de Santa Marinha e das escolas de Diogo Cassels*, foi cunhado de Bernardo Lucas* (Baptista 2018g, 162).
24. Foi secretário de Eça de Queirós na Revista de Portugal a partir de 1891 e viria a publicar em 1902 o Guia do Museu Municipal do Porto (do qual foi gestor), em colaboração com Joaquim de Vasconcelos (Câmara Municipal da Póvoa de Varzim 1975; Pizarro 2018, 120).
25. Integrou-se na Biblioteca Popular, anexa à coleção, uma coleção bibliográfica de Adolfo Maria de Sá Monteiro*, atualmente integrada na Biblioteca Pública Municipal de Vila Nova de Gaia. Este, foi secretário da Associação Católica do Porto e vogal da comissão administrativa da Biblioteca do Ateneu Comercial do Porto entre, pelo menos, 1895 e 1898, da qual Rocha Peixoto era bibliotecário (Câmara Municipal da Póvoa de Varzim 1975; Gonçalves 1990).
26. A dissertação apresentada pelo gaiense Inocêncio Osório Lopes Gondim* em 1887 à Escola Médico-Cirúrgica do Porto intitulava-se “Luz Natural e Artificial nas Escolas”. Viria a tornar-se vereador da Câmara gaiense, tendo proposto dotar o Museu Azuaga de uma biblioteca pública (Silva 2007, II.13; Guimarães, Teixeira e Guimarães 2018a, 170).

27. Cf. Marques e Dias 2003-2004, 277, dos 263 maçons portuenses, «193 (73%) haviam sido iniciados a partir de 1887». São recorrentes no texto as referências a membros da maçonaria, o que demonstra a sua preponderância na respetiva cronologia; por limitação de espaço, não é possível abordar esta questão com maior profundidade.

28. Sabemos que o editor publicou n' *A Alvorada* versos de Ana Plácido, conforme indica Luiz Fagundes Duarte a propósito de uma carta de Ana Plácido escrita na primeira metade de 1890 e que o autor refere destinar-se a Joaquim Azuaga (Duarte 2019, 189). Camilo foi também próximo do abade Santana, o qual segundo Alberto Pimentel fora decisivo no desenvolvimento da sua escrita (Pimentel apud Coelho 1982 apud Abreu 2016, 104).

29. Pelo que supomos ter sido chefe de contabilidade da Casa Ferreira, com a qual Diogo José de Macedo manteve uma permanente relação profissional (Baptista 2018e, 95).

30. O inventário da coleção identifica o doador com «Augusto Gonçalves», que conjecturamos tratar-se do referido Professor.

31. Integra vestígios do Mosteiro da Batalha e azulejaria da Sé Velha de Coimbra. Ambos casos evidenciam o interesse pela arquitetura medieval no contexto de valorização nacionalista oitocentista e da ainda incipiente prática de restauro.

32. Maçon, grão-mestre da Grande Loja Provincial do Oriente Irlandês de 1851 a 1853, cf. Marques (1986, vol. II: 1347).

RESUMOS

Marciano Azuaga (1838-1905), natural de Valença do Minho, fixou-se em Vila Nova de Gaia a partir da chegada do caminho de ferro às Devesas, em 1864. Durante a sua vida, este chefe de estação e colecionador amador constituiu um espólio eclético de 1865 objetos, que doou à Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia em 1904, quando o mesmo se configurava já como museu particular, aberto gratuitamente ao público. O presente artigo procura contextualizar a formação desta coleção e demonstrar como esse processo nos elucida relativamente às orientações intelectuais dos vultos dominantes da produção científica, artística, literária, política e académica com as quais Marciano Azuaga contactava. Estes mesmos, compunham uma sociedade ilustrada que fluía por entre as instituições e círculos de intimidade de Gaia e Porto. O inventário da coleção produzido em 1904 (que acompanhou a sua doação e que serviu de registo de incorporações posteriores até 1934) é uma fonte que permite não apenas reconstituir a coleção, mas sobretudo conhecer alguns dos seus doadores, que se foram registando até 1909. Se a diversidade e o ecletismo aparente dos objetos prenunciavam uma coleção motivada pelo gosto particular do colecionador, as tipologias de objetos contemplados e os respetivos doadores revelam uma sensibilidade positivista do conhecimento e colecionismo que corrobora a caracterização desta sociedade e o seu impacto sobre o espólio recolhido pelo colecionador. O estudo do inventário, em conjunto com abordagens biográficas do colecionador e doadores da coleção, bem como de outras fontes e periódicos de época referentes às instituições e iniciativas que integraram, constituíram os principais recursos utilizados para criar um cruzamento de dados que demonstra as circunstâncias sociais, económicas, profissionais e geográficas que propiciaram a constituição desta coleção.

Marciano Azuaga (1838-1905), born in Valença, Minho, came to Vila Nova de Gaia due to the arrival of the railroad at *Devesas*, in 1864. During his life, this station chief and amateur collector

gathered an eclectic set of 1865 objects, which he donated to the Town Hall of Vila Nova de Gaia in 1904, at a time when it was already configured as a private museum, open to the public free of charge. This article contextualizes the collection's creation and demonstrate how such a process enlightens about the intellectual orientations of the most dominant figures of scientific, artistic, literary, political and academic production with whom Marciano Azuaga was in contact. These composed an illustrated society which flowed through Gaia and Porto's institutions and intimate circles, which are highlighted in the text. The collection's inventory, produced in 1904 (which accompanied the collection's donation and would serve as a register for future offers until 1934), is regarded as an indispensable source which allows us not only to recreate the collection but also know some of its donors, who were recorded until 1909. If the apparent diversity and eclecticism of the objects suggests a collection motivated by the collector's taste, the typologies of objects contemplated and their respective donors, reveal a positivist sensibility of knowledge and collecting that corroborates the characterisation presented of this society and its impact over the objects gathered by the collector. The inventory's study, combined with a biographical approach to the collector and some of the collection's donors, as well as other contemporary sources and journals regarding institutions and events in which they participated, were the main resources used to cross data and demonstrate the social, economic, professional and geographical circumstances which propitiated the collection's constitution.

ÍNDICE

Palavras-chave: Marciano Azuaga, Museu Marciano Azuaga, colecionismo, ecletismo, colecionador – biografia

Keywords: Marciano Azuaga, Marciano Azuaga Museum, eclecticism, collecting, collector biography

AUTOR

JOÃO LUÍS FERNANDES

É licenciado em História da Arte e mestre em História da Arte, Património e Cultura Visual pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Como áreas principais de investigação, dedica-se ao estudo do património local de Vila Nova de Gaia, colecionismo e manifestações religiosas. Destaca-se a sua investigação sobre a Procissão de Cinzas da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Porto, premiada com o prémio APHA/Millennium José-Augusto França 2020/21. Atualmente é responsável pelo Solar Condes de Resende, equipamento cultural da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

Solar Condes de Resende, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, Travessa Condes de Resende, 4410-264, Canelas, Vila Nova de Gaia, Portugal, joaof@cm-gaia.pt

Memórias e experiências para além da exposição: (re)visitar o passado no Museu do Aljube

Memories and experiences beyond the exhibition: (re)visiting the past in the Aljube Museum

Joana Miguel Almeida

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 13.02.2023

Aprovado para publicação a 7.07.2023

Introdução

- ¹ A partir da pesquisa realizada no Museu do Aljube – Resistência e Liberdade, compreendida no âmbito de uma investigação de doutoramento¹, o presente artigo pretende dar conta das subjetividades, experiências e memórias, que, para além do circuito da exposição, mapeiam a sua visita, corroborando a conceção de Laurajane Smith, de que o património mais do que um lugar, é o que nele acontece (Smith 2006, 4). Trata-se de um museu que inaugurou no ano de 2015, na cidade de Lisboa, instalado num espaço que, durante a ditadura e ao longo de quase quatro décadas, serviu de prisão política. Tendo aberto as suas portas mais de 40 anos após o 25 de Abril de 1974, propus-me compreender o que motivou a sua abertura – e a ausência, até então, de um processo de patrimonialização desta natureza – que sentidos são entretecidos por quem o visita em democracia e por aqueles que o experienciaram enquanto cárcere, durante a ditadura. O recente foco ou premência da memória, do ponto de vista cultural e político, tem sido apontado por autores como Andreas Huyssen como uma das principais preocupações das sociedades ocidentais (Huyssen 2003, 21). De acordo com

este autor, estimulados pelo debate sobre o Holocausto e pela atenção mediática dada aos 40 e 50 anos passados sobre um conjunto de eventos ligados à história da Alemanha nazi, os discursos sobre a memória aceleraram-se na Europa e nos Estados Unidos, a partir da década de 1980 (Huysse 2003, 22). A partir do final dos anos 1990, por sua vez, o discurso da memória do Holocausto amplificou-se, vivendo-se, contemporaneamente, uma «globalização da memória» (Huysse 2003, 24), onde a experiência de «uma obsessão pública pela memória colide com um intenso pânico público do esquecimento» (Huysse 2003, 28).

- 2 «Falamos da memória porque pouco resta dela», escreveu Pierre Nora (1989, 7), para o qual, é perante a perda dos *milieux de mémoire* (meios de memória) – e no «intenso pânico público de esquecimento» acima enunciado por Huysse – que se criam, na modernidade, “repositórios de lembrança”: os *lieux de mémoire*, “lugares de memória”, “onde a memória se cristaliza e segrega” (Nora 1989, 7). Deste modo, importa ressaltar que os museus, enquanto lugares onde a memória se ancora, se enquadraram, de forma assinalável, dentro do recente debate memorial, em particular daquele que se refere ao lugar que ocupam memórias “difíceis”, na acepção de Sharon Macdonald (2009)², do passado histórico, multiplicando-se os museus memoriais (Williams 2007) ou de memória (Simine 2013).
- 3 Do ponto de vista das alianças internacionais, saliente-se a criação da rede *International Coalition of Sites of Conscience* (ICSC) em 1999, ou, dois anos depois, do Comité do Conselho Internacional de Museus (ICOM) designado ICMEMO – International Committee of Memorial Museums in Remembrance of the Victims of Public Crimes, da qual são parceiros museus como o Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, no Chile ou Auschwitz Birkenau State Museum, na Polónia. Tratam-se de museus, muitas vezes, erigidos «em sociedades que emergiram de regimes opressivos anteriores, onde o reconhecimento público das atrocidades cometidas pode significar uma diferença face ao anterior regime, bem como um compromisso com uma abertura política» (Macdonald 2009, 5). Embora nem sempre, é de notar que muitos destes museus – tal como o Aljube – se constituíram precisamente nos locais diretamente associados aos legados da história que pretendem revelar (Williams 2007; Sodaro 2018).
- 4 Em Portugal, remetendo-nos para o escopo do presente artigo, os legados das prisões políticas da ditadura – e das delegações da(s) polícia(s) política(s)³ – tiveram trajetórias distintas. Na verdade, até à inauguração do Museu do Aljube, o único espaço museológico dedicado à ditadura integrado numa antiga prisão política, consistia num pequeno núcleo, então denominado “Núcleo da Resistência”, integrado num Museu Municipal dentro da Fortaleza de Peniche, antigo cárcere do Estado Novo (podendo ainda ser visitado o parlatório, no qual decorriam as visitas dos detidos). Deve assinalar-se que se trata de um espaço que deu, recentemente, lugar ao Museu Nacional Resistência e Liberdade, cuja primeira exposição temporária, *Por Teu Livre Pensamento*, inaugurou no ano de 2019. Contudo, no ano de 2005, a realidade era outra. Com efeito, perante a ausência da requalificação de edifícios de carácter repressivo (associados àquela que foi a ditadura mais longa da Europa) em lugares memoriais e diante da perspectiva da transformação da antiga sede nacional da polícia política PIDE e DGS⁴, num complexo de apartamentos, despontar-se-ia uma mobilização cívica num apelo à preservação da sua memória. Desta reivindicação, surgiria o “Movimento Cívico Não Apaguem a Memória”, que viria a ser um dos grandes impulsionadores para que o edifício da antiga prisão política do Aljube se convertesse num museu. De facto, uma

das suas primeiras iniciativas seria, precisamente, a de apresentar à Assembleia da República uma petição na qual, condenando a transformação da sede da polícia política num condomínio privado, reclamavam a criação de «um espaço público nacional de preservação e divulgação pedagógica da memória coletiva sobre os crimes do chamado Estado Novo e da resistência à ditadura que aproveite os espaços emblemáticos dessa realidade».⁵

- 5 Seria, então, aprovada a Resolução da Assembleia da República n.º 24/2008, na qual é recomendado ao Governo o «apoio a programas de musealização, como a criação de um museu da liberdade e da resistência, cuja sede deve situar-se no centro histórico de Lisboa (antiga instalação da Cadeia do Aljube)»⁶. Na verdade, a história do Aljube enquanto cadeia já vinha de longe. O edifício servira de prisão eclesiástica até 1820 e durante todo o século que se lhe seguiu seria prisão para mulheres acusadas de delito comum. No contexto da ditadura militar, destinar-se-ia a partir de 1928, a presos sociais e políticos. Muito próximo da Sé de Lisboa, o Aljube a muitos marcaria pelas pequeníssimas celas de isolamento, que ficariam conhecidas como “curros” ou “gavetas”. O espaço encerraria as suas portas, em 1965. E em 1969, por sua vez, sofreria um conjunto de obras, que resultaram na eliminação dos “curros”. Mais tarde, dentro de várias ocupações no âmbito do Ministério da Justiça, sujeitar-se-ia a intervenções que acabariam por o descaracterizar ainda mais (Caldeiras, Rosas e Farinha 2015, 12).
- 6 No ano de 2009, na sequência da supracitada Resolução da Assembleia da República, o edifício foi entregue à Câmara Municipal para ser ali constituído um museu municipal e procedeu-se à criação de uma exposição que antecederesse o futuro museu. Assim, de abril a dezembro de 2011, esteve patente, no edifício do Aljube, *A Voz das Vítimas*, exposição que procurou «traçar o percurso plural da resistência ao fascismo» (AA.VV. 2011, 17).
- 7 Finalmente, a 25 de abril de 2015, o Museu do Aljube – Resistência e Liberdade abriu as suas portas. Retratando um país subjugado à ditadura, este seria o primeiro museu, em Portugal, dedicado à ditadura, resistência e liberdade, constituído numa prisão política. Tratando-se de um espaço muito recente quando iniciei a minha pesquisa empírica, estudar este museu representava poder acompanhar os seus primeiros passos e colmatar um hiato, até então ocupado, apenas, pela dissertação de mestrado em Museologia, da autoria de Ana Martins (2015), uma primeira importante contribuição, que deu conta do processo de musealização do Aljube e do seu enquadramento internacional. Mais recentemente, para além de um artigo científico denominado “Portugal, País de Turismos: Dissonâncias e Usos Turísticos do Património do Estado Novo” (Coutinho et al. 2018), emergiram um conjunto de outros contributos que deram conta ou incidiram de forma mais ou menos direta sobre o Museu do Aljube. Esse é o caso de dissertações de mestrado nas áreas de património cultural (Moreira 2018), de desenvolvimento de produtos de turismo cultural (Pedro 2019), de ciência política (Coutinho 2022) e de museologia e museografia (Fruchtengarten 2021), num reflexo da importância de um olhar interdisciplinar sobre a criação de um museu como este ou da trajetória, em democracia, dos espaços repressivos no contexto português.

Notas metodológicas

- 8 A pesquisa que deu corpo a este artigo resulta de uma investigação longa de cariz etnográfico que compreendeu “múltiplas estratégias” metodológicas (Burgess 2002). No

que diz respeito à pesquisa levada a cabo no Museu do Aljube, acompanhei cerca de três dezenas de visitas orientadas à exposição de longa duração, entre o último mês de 2016 e o ano de 2018. Deste modo, privilegiou-se a observação participante, entendida como «um modo de conhecer *a partir de dentro*» (Ingold 2013, 5) para aceder à experiência dos visitantes, sobretudo em visitas por inscrição individual, nas quais se previa que os grupos tivessem uma composição relativamente heterogénea. A participação e a observação nas visitas permitiram aceder ao que Sophia Christidou e Dimitra Diamantopoulou designam de «dança de agencialidade dos visitantes» (2016, 15), aceção que reflete uma mudança de paradigma no modo como são perspetivados os visitantes, não como um grupo “indiferenciado”, mas como «intérpretes ativos, executantes de práticas de criação de significado» (Hooper-Greenhill 2006, 362) e agenciais.

- 9 No início das visitas fui apresentada ao grupo, tornando-se, desde logo, a minha presença ali distintiva das demais, acompanhando-os do início ao fim, escutando, observando e tirando notas, trocando palavras com alguns visitantes e, já no final da pesquisa, reflexo do tempo partilhado, até, por vezes, integrada no discurso da responsável da visita (“A Joana também esteve nessa visita” ou “Lembra-se, Joana?...”). No fim da visita alguns dos participantes disponibilizar-se-iam, por minha solicitação, para combinar uma entrevista. Uma vez que as visitas que integrei duravam cerca de duas horas, as entrevistas não decorreram no imediato, não só pelo cansaço dos integrantes como, também, logisticamente, pelo próprio horário do museu. Depois de efetuar um contacto posterior, os nossos encontros acabaram por ter lugar, posteriormente, nas suas casas, em cafés, em bancos de jardim. Foram entrevistados 25 visitantes, aqueles que nas visitas se disponibilizaram e, posteriormente, acederam ao contacto, com idades entre os 21 e os 82 anos, maioritariamente residentes na Grande Lisboa. Não sendo objeto de análise neste artigo, foi ainda conduzido um conjunto de entrevistas a antigos presos políticos e/ou membros de associações cívicas que têm instigado a inscrição, no espaço público, da memória da ditadura e da resistência.
- 10 Na perspetiva de que a disciplina antropológica «estuda *com* as pessoas» (Ingold 2013, 2), a observação participante, aliada às entrevistas semiestruturadas que realizei, permitiu-me recriar a subjetividade de cada experiência de visita e compreender as diferentes perceções sobre estratégias expositivas, conhecer as memórias trazidas pela visita, as suas conceções sobre o lugar da memória da ditadura em democracia e a sua musealização.⁷ A realização de entrevistas possibilitou aprofundar e maleabilizar as questões colocadas, constituindo um momento de “cocriação”, «um lugar especial e produtivo de encontro etnográfico» (Staples e Smith 2015, 4).
- 11 Importa dizer que «a participação é central ao ‘being ethnographic’» (Madden 2010, 77). O ato de estar presente constituiu também uma forma de prolongar um compromisso tácito que permeia o trabalho de terreno, se o entendermos como uma construção dialógica que exige, reciprocamente, presença e tempo. Deste modo, estive presente em múltiplas atividades do museu, nomeadamente em ciclos de conversas/testemunho, mesas redondas, debates ou lançamentos de livros, momentos fundamentais para perspetivar o espaço do museu para além da sua exposição.

Para além da exposição

- 12 «Por aqui passaram milhares de presos políticos entre 1928 e 1965», lê-se, agora, na bandeira junto das paredes brancas do edifício do Aljube, na Rua Augusto Rosa.⁸ É no piso zero, por onde entramos, que as visitas orientadas que acompanhei, maioritariamente, se iniciaram, pois este permite começar a narrar a história do edifício, dado que era lá se situava o parlatório, ainda simbolicamente assinalado por uma brecha na parede que separa essa sala da agora receção. No piso térreo encontram-se as exposições temporárias e desde 2021, no último piso abriu um novo espaço para o mesmo fim. O museu é composto por quatro pisos de exposição permanente ou de longa duração. Saliente-se que, entre esses quatro pisos, há um andar subterrâneo, que expõe os vestígios arqueológicos ali encontrados durante um conjunto de escavações realizadas entre 2004 e 2005, e que não foi objeto de análise (Almeida 2022). Cada um dos outros pisos da exposição de longa duração⁹ é dedicado a um conjunto de temáticas, nomeadamente a contextualização social, económica e cultural do país, a clandestinidade, as formas da resistência, e o papel dos tribunais políticos e das polícias da ditadura (piso 1); os motivos pelas quais se lutou, aqueles que lutaram e sofreram às mãos da polícia política, os interrogatórios e o circuito prisional, com a reconstituição dos “curros” (piso 2); o colonialismo e a luta anticolonial, “os que ficaram pelo caminho”, encerrando-se o conjunto no dia 25 de Abril de 1974 (piso 3).
- 13 Além da exposição de longa duração e das exposições temporárias, o museu levou a cabo, durante o período da pesquisa realizada¹⁰, um vasto conjunto de atividades. Não por acaso, o museu ser-me-ia descrito por um participante da sua programação (também antigo preso político), quando lhe perguntei sobre o que achava deste museu, como tendo “uma vida muito intensa”. Entre outras atividades a que assisti, destaco o ciclo então designado de “Vidas Prisionáveis” ou “Vidas na Resistência”, que esteve patente durante o meu tempo de pesquisa no Museu (2016 e 2018), direcionado para um público escolar. Esta iniciativa contou com a presença da jornalista Ana Aranha, que foi responsável, em cada sessão, por conduzir uma conversa com um ou mais convidados de várias famílias políticas da resistência¹¹ antifascista, com experiências diferentes como a prisão, a clandestinidade ou o exílio. Esta atividade era maioritariamente precedida por uma visita orientada – algumas das quais tive a oportunidade de acompanhar – à exposição de longa duração, sendo direcionada aos alunos. Ouvir estas diferentes experiências, na primeira pessoa, trazia algo de novo face ao que estava exposto nas paredes do museu, pois, no contacto com a oralidade, «o tom, o volume ou o ritmo da fala transportam significados e conotações dificilmente reproduzíveis pela escrita» (Portelli 2013, 23), dando «conta da participação do narrador na história e o feito da história no narrador» (Portelli 2013, 25, tradução de Miguel Cardina).
- 14 Para além disso, após a conversa, tratando-se de uma sessão aberta, tanto o público escolar presente no auditório, como a restante audiência, tinham a oportunidade de colocar questões ou de partilhar as suas próprias histórias, refletindo o modo como, nas palavras de Silke Arnold-de-Simine, «gradualmente, os museus têm vindo a transformar-se em fóruns para as comunidades de memória», nos quais é «atribuído significado às histórias de vida individuais para além da sua dimensão privada» (Simine 2013, 12). No auditório, escutei jovens estudantes, interpelando, com perguntas, inquietações e curiosidade, aqueles que se opuseram à ditadura, fazendo relevantes paralelos com o tempo presente. Assistir a estes diálogos mediados pelo

espaço do museu, enfatizou a conceção, tantas vezes corroborada pelos membros de associações cívicas pela memória e/ou resistentes à ditadura, que entrevistei, de que «as práticas públicas de recordação são sempre sobre o futuro» (Simon 2012, 92). Mas assisti, também, à troca, entre os convidados e a plateia, de impressões, reencontros, até palavras cantadas.¹² E memórias, tantas vezes ininteligíveis para quem não as experienciou. Segundo o historiador Jay Winter, a propósito da criação de associações de antigos combatentes da 1.^a Guerra em França, estes grupos tinham uma memória coletiva que era sua, mas que não era partilhada pelo Estado (Winter 1999, 51), ocupando um espaço “liminar” «entre a memória individual e o teatro nacional da memória coletiva» (Winter 1999, 41), constituindo, assim, “famílias de recordação” (Winter 1999). Aqui, também, por outro lado, para além do público escolar, outros intervenientes presentes na plateia, muitas vezes contemporâneos daqueles que ali prestavam o seu testemunho – ou até companheiros de luta –, conhecendo-se ou não, pareciam constituir essas mesmas “famílias de recordação”, na rememoração do passado.

- 15 Devo assinalar que, no caso das visitas que integrei, estas foram orientadas por diferentes pessoas. Maioritariamente pela então coordenadora do serviço educativo, mas também pelo então diretor, bem como outros membros da equipa do museu. Em dois casos distintos, contudo, pude acompanhar duas visitas conduzidas por dois antigos presos políticos daquele espaço enquanto cadeia. Embora durante o período em que realizei a pesquisa esta solução não se tenha afigurado comum neste museu, é um recurso usado noutros espaços instalados em antigos locais de repressão, como no caso de Villa Grimaldi, no Chile, que fora utilizada para interrogatório e tortura durante o regime de Augusto Pinochet. A condução de visitas por parte de Pedro Matta, ativista chileno e antigo preso do centro de detenção Villa Grimaldi, seria descrita num artigo de Diana Taylor para quem «a caminhada, assim como a marcha, também torna visíveis os locais de memória que mantêm outra topografia de lugar e de prática, não de terror, mas de resistência – a vontade não apenas de viver, mas também de manter viva a memória» (Taylor 2009, 9, tradução de Giselle Ruiz). Sobre uma destas visitas, conduzida, a par do então diretor do museu, por Adelino Silva, que havia ali estado preso durante o Estado Novo, disse-me uma visitante:

Com o testemunho dele a percorrer as salas, foi muito forte. [...] Provavelmente, com alguém que não esteve lá preso, será muito mais factual ou até te poderá dar outros indicadores históricos, mas a experiência com a pessoa que esteve lá é pessoal [...] Sabes que é a experiência de alguém individual. [...] Pode ser mais enviesada a versão delas, como é óbvio. (Entrevista com visitante DR, 38 anos, 2018)

- 16 Ainda nas palavras da mesma visitante:

[...] Eu, pessoalmente, dou muito mais importância à parte do testemunho. Quer dizer, a História é sempre contada por alguém e mesmo ninguém é assim tão objetivo... Há sempre versões diferentes [...]. E para mim é mais interessante ter acesso a essa informação através de alguém que viveu, que passou realmente por isso. [...] Essas pessoas também fazem parte da História, merecem ter a sua voz e contar a sua versão da História. Acho que estes museus são importantes por causa disso também. (Entrevista com visitante DR, 38 anos, 2018)

- 17 Como observa Young, assistir aos testemunhos «permite observar as experiências a entrar no discurso: aquele momento em que a memória é transformada em linguagem, muitas vezes pela primeira vez, em que o silêncio existe com a mesma presença das palavras; um silêncio que não pode existir nas palavras escritas» (Young 1988, 161). Como relatado por outro visitante:

É bastante importante ouvir essas pessoas falar com as suas próprias vozes e as suas próprias palavras [pois] conseguem aproximar-nos um pouco do que seria aquela realidade. (Entrevista com visitante JMP, 21 anos, 2017)

18 Os visitantes deram, portanto, a entender a importância de narrativas pessoais, mesmo, como a visitante acima, reconhecendo que, na sua subjetividade, estas não transportam em si «necessariamente uma autoridade factual» como sugere James E. Young, mas uma “autenticidade ontológica” (1988, 22).

19 Também as visitas orientadas, e tratando-se de um museu predominantemente sem coleção material¹³, algo que não deixaria de ser constatado pelos visitantes (v. Almeida 2022) acabariam, assim – contrabalançado, até, com momentos de exposição com texto cerrado – entre as palavras de quem as conduzia e as palavras dos visitantes, por trazer também uma dimensão de partilha dessas mesmas “vozes”. Mesmo que não fosse na primeira pessoa – relembrando que além das duas exceções referidas, as visitas em que estive presente foram sempre conduzidas pela equipa do Museu – para alguns dos visitantes entrevistados, seriam, na verdade, as histórias que se vão contando e dão corpo ao espaço – mais do que o que encontraram, de facto, ao longo do percurso da exposição –, o que mais recordariam da visita. Três dos visitantes entrevistados, por exemplo, consubstanciariam, precisamente, a sua visita ao museu, sobretudo, na parte intangível da oralidade que a compôs, como se pode ler nos trechos abaixo:

Eu acho que o mais importante para mim, acabou por ser o que ela [a responsável pela visita orientada] foi dizendo e o que isso me fez pensar [...] Em relação àquilo que eu tivesse visto lá, não me lembro de nada em particular. Ou seja, o que me marcou foi ela falar, por exemplo, da experiência de alguns presos. (Entrevista com visitante RR, 44 anos, 2017)

[...] O particularmente interessante foi a visita guiada e aquilo que foi transmitido durante a visita guiada. Principalmente o testemunho. O testemunho acho que foi fundamental. Foi o que me mais me marcou na visita. (Entrevista com visitante SS, 43 anos, 2017)

[O que achei mais significativo da visita foi] quando visitámos as solitárias e aquela história que ela [a responsável pela visita orientada] tinha contado de um dos presos, o Edmundo Pedro, que tinha estado preso num dos curros [...] (Entrevista com visitante JMP, 21 anos, 2017)

20 A observação da visitante que não se lembrava de “particularmente nada” do museu, mas recordava as histórias contadas, reforça as palavras de Elaine Heumann Gurian, quando esta afirma que talvez seja «simultaneamente a fisicalidade do lugar, bem como as memórias e histórias – através dos objetos e da história que os ressignifica ou através de uma história isenta de objetos – que lá são contadas, que são importantes» (Gurian 2001, 26). Com efeito, a “fisicalidade do lugar”, ou o facto de o museu estar instalado no edifício outrora uma prisão política também seria destacado pelos visitantes:

O facto de o edifício ter sido um espaço onde muitas coisas aconteceram, onde muitas pessoas foram torturadas, onde muitas pessoas estiveram encarceradas... [...] traz uma componente emocional muito grande ao museu. (Entrevista com visitante SS, 43 anos, 2017)

O espaço é icónico. [...] Isto é uma analogia: é o impacto que se tem a entrar no Coliseu de Roma. Tem um impacto tremendo. Quem lá entre e não tenha o *background* de saber o que lá se passou, [acha que] como diria o meu filho: “é um monte de pedras que ali está”. Quem tem esse conhecimento, esse *background* histórico, tem um impacto fortíssimo, obviamente. (Entrevista com JB, 60 anos, 2017)

- 21 Por outro lado, a visita permitia também encontrar o que, até recentemente, não fora materialmente inscrito no espaço público ou que fora mantido à margem daquilo que Laurajane Smith designa como “discurso patrimonial autorizado” (2006).¹⁴ Se alguns visitantes não se encontravam muito familiarizados com a história do passado recente, como aquele para o qual aceder aos relatos pessoais de tortura praticada aos presos políticos, inscritos na parede do segundo piso, havia constituído a maneira de saber que «[...] Isto aconteceu, aconteceu cá e aconteceu connosco. [...]» (Entrevista com visitante EG, 40 anos, 2017), por outro lado, encontrei visitantes que procuravam as histórias dos seus avós ou pais. Como PV, de 40 anos, uma das pessoas que mais fizera perguntas na primeira visita a que fui e cuja motivação fora, justamente, saber mais sobre o percurso do avô, que ali tinha estado preso na década de 1930. Ou como um outro visitante que, na última visita em que estive presente, tentava, justamente, ao longo da visita, perceber, com inquietude, dentro do edifício a localização exata de uma sala onde o pai estivera encarcerado. Ou ainda como MP de 82 anos, que depois de uma desconcertante viagem de táxi, na qual o condutor não sabia onde era o Aljube (local que ela, pelo contrário conhecera bem, pois o pai estivera preso e fora visitá-lo), fizera a visita para doar um conjunto de desenhos que eram do seu pai. Como forma de o homenagear, mas, como me disse «de uma maneira que fizesse sentido» (entrevista com visitante MP, 82, 2017), sentido que encontrou com a abertura do museu. De facto, alguns participantes das visitas não estão apenas a visitar o passado, mas a revisitá-lo, relacionando-se com o museu a um nível muito pessoal, praticando aquilo que Gaynord Bagnall designa como «uma forma de reminiscência» (Bagnall 2003, 88). Neste sentido, outra visitante, que, por sua vez, havia estado presa durante a ditadura, na prisão de Caxias, dir-me-ia relativamente às descrições da tortura:

Ao entrar ali e ao ver aquilo que era uma coisa que não me era desconhecida, e ouvir a senhora [que orientou a visita] falar de várias situações de várias pessoas que estiveram presas políticas [...]. Naquele momento estava sentada e ela estava a explicar o conhecimento que tinha da tortura do sono... E eu, naquele momento, comecei-me a ver a mim, creio que com 19 anos, na António Maria Cardoso [antiga sede da polícia política], a ser torturada na tortura do sono [...] Foi um reviver. (Entrevista com visitante MN, 65, 2017)

- 22 No âmbito da visita, MN, acabaria por, espontaneamente, narrar a sua experiência de prisão aos restantes participantes, tornando-se o museu não apenas um espaço de recordação, mas também um lugar de partilha. Nesta perspetiva, o espaço do museu, por um lado, pode ser visto, como sugerem Christidou e Diamantopoulou, como um palco, no qual os visitantes perante a dimensão social da visita, atuam para o seu público (2016; Diamantopoulou e Christidou 2019). Por outro lado, pode ser encarado como um palimpsesto – no qual as «memórias pessoais e familiares [de quem o visita] podem ser usadas para reescrever os textos» (Bagnall 2003, 91) que inscrevem o património – (re)elaborando-se este, num gerúndio que lhe dá significado. Como notado, por exemplo, por dois jovens visitantes:

Eu senti mais emoção pelas pessoas que estiveram presentes na visita. Aquelas pessoas que estavam a falar... Não foi tanto pelo que eu estava a ver no circuito [...] (Entrevista com visitante JMP, 21 anos, 2017)

Eu acho que [ir] em grupo é interessante porque ouvimos os comentários das pessoas. Pessoas de diferentes gerações. (Entrevista com visitante GS, 24 anos, 2017)

- 23 Como assinalado anteriormente, usando as palavras de Silke Arnold-de Simine, os museus têm vindo a transformar-se em locais relevantes para as «comunidades de memória» (Simine 2013, 12). Neste caso, não apenas para os antigos presos políticos ou

resistentes ao encontrar neste museu um espaço de articulação do seu testemunho. Mas também para quem, no espaço da visita, partilha os seus descontentamentos (questionando, por exemplo, como assisti, as sequelas das torturas praticadas aos presos políticos), narra as suas memórias pessoais e familiares, traz as suas perceções do passado e a forma como este passado é usado no presente, numa troca dialética que deve compor os museus se entendidos para além da sua materialidade.

Notas finais

- 24 Como procurei demonstrar, o Museu do Aljube, cujas portas abriram 41 anos após o fim da ditadura, constituiu-se como um espaço inédito no contexto português. Como assinalado, o artigo não se propôs a analisar a sua narrativa e dispositivos museográficos, mas, precisamente, o espaço do museu para além da exposição que apresenta. Ao longo das visitas, foi possível percecioná-lo como um espaço de inscrição do passado, de discussão e de partilha de memórias e subjetividades, enfatizando o modo como os museus podem ser, usando os termos de um visitante entrevistado, “mais do que um arquivo do passado”.
- 25 Deve assinalar-se que, desde o início da pesquisa até hoje, no que concerne ao campo da inscrição material da memória da ditadura no espaço público, a realidade portuguesa já não é a mesma. A decisão da criação do Museu Nacional Resistência e Liberdade, em 2017, em Peniche – e as investigações que a partir deste se começam a tecer¹⁵ – é uma relevante evidência de uma maior emergência da memorialização da ditadura, devido, aliás, em grande parte, à mobilização de associações cívicas pela memória e daqueles que resistiram à ditadura e que são, muitas vezes, os mesmos que lutam pela inscrição das suas memórias em democracia (Almeida 2022). Quanto ao Museu do Aljube, desde o início da investigação, não houve alterações substanciais na exposição de longa duração. No entanto, como assinalado acima, o museu está em transformação, no âmbito das suas exposições temporárias e das suas atividades, fruto do «desejo da actual directora de abrir a programação às causas que mobilizam as novas gerações: da igualdade de género à defesa do ambiente e ao combate ao racismo e a todas as formas de discriminação» (Queirós e Belanciano 2021, s/p).
- 26 É sobre essas “novas gerações”, em particular o público em idade escolar, que considero importante incidir numa linha de investigação futura. Com efeito, aproximando-nos da celebração dos 50 anos sobre o 25 de Abril – já tendo vivido o país mais tempo em democracia do que em ditadura – o que significa para os mais jovens um museu como este? O que acrescenta ou contrapõe face ao que é trazido? Cumprirá, para eles, o papel de constituir um espaço de “esperança e ação” (Lynch 2019, 124)? O que lhes traz do passado e o que fica para o futuro?

Agradecimentos

- 27 Agradeço à então coordenadora do serviço educativo, Judite Álvares, bem como ao diretor do Museu do Aljube, Luís Farinha – em funções aquando da minha pesquisa – pela generosidade com que, invariavelmente, acolheram a investigação que me trouxe ao Museu. Dirijo também o meu agradecimento a todos os que visitaram o Museu e que contribuíram para a pesquisa que deu origem a este artigo.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 2011. *Aljube – A Voz das Vítimas*. Lisboa: Fundação Mário Soares, Instituto de História Contemporânea e Movimento Não Apaguem a Memória.
- Almeida, Joana Miguel. 2022. “O Lugar da Memória: Requalificação e Musealização de Locais Simbólicos da Ditadura Portuguesa.” Tese de doutoramento em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa e Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa.
- Bagnall, Gaynor. 2003. “Performance and Performativity at Heritage Sites.” *Museum and Society* 1 (2): 87–103.
- Burgess, Robert G. 2002. *In the Field: An Introduction to Field Research*. London e New York: Routledge.
- Caldeira, Alfredo, Fernando Rosas, e Luís Farinha. 2015. *Museu do Aljube – Resistência e Liberdade*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- Christidou, Dimitra, e Sophia Diamantopoulou. 2016. “Seeing and Being Seen: The Multimodality of Museum Spectatorship.” *Museum & Society* 14 (1) (março): 12–32.
- Coutinho, Belmira, Maria Manuel Baptista, Moisés de Lemos Martins, e José Rebelo. 2018. “Portugal, País de Turismo: Dissonâncias e usos Turísticos do Património do Estado Novo.” *Revista Lusófona de Estudos Culturais* 5 (2): 213–31.
- Coutinho, Márcia dos Santos. 2022. “Aljube, Porque Existes sobre as Memórias do Passado? O Impacto da Exposição a um Museu nas Atitudes Individuais. Um Estudo Experimental.” Dissertação de mestrado em Ciência Política, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.
- Diamantopoulou, Sophia e Dimitra Christidou. 2019. “Museum Encounters: A Coreography of Visitors’ Bodies in Interaction.” *Museum Management and Curatorship* 34 (2): 344–361.
- Fruchtengarten, Luisa. 2021. “Museus de Memória Traumática e a Musealização do Imaterial.” Dissertação de mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Gurian, Elaine Heumann. 2001. “What is the Object of this Exercise? A Meandering Exploration of Many Meanings of Objects in Museums.” *Humanities Research* 8 (1): 25–36.
- Halbwachs, Maurice. 1990. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2006. “Studying Visitors.” In *A Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald, 362–376. Malden: Blackwell Publishing
- Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Ingold, Tim. 2013. *Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London: Routledge.
- Janes, Robert R., e Richard Sandell. 2019. “Posterity has Arrived: The Necessary Emergence of Museum Activism.” In *Museum Activism*, ed. Robert R. Janes e Richard Sandell, 1–21. London e New York: Routledge.
- Loff, Manuel. 2015. “Estado, Democracia e Memória: Políticas Públicas da Memória da Ditadura Portuguesa (1974–2014).” In *Ditaduras e Revolução. Democracia e Políticas da Memória*, ed. Manuel Loff, Filipe Piedade, e Luciana Castro Soutelo, 23–143. Coimbra: Almedina.

- Lynch, Bernadette. 2019. "I'm Gonna do Something.": Moving Beyond talk in the Museum." In *Museum Studies: An Anthology of Contexts*, ed. Bettinna Messias Carbonell, 115-126. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Macdonald, Sharon. 2002. *Behind the Scenes at the Science Museum*. London: Routledge.
- Macdonald, Sharon. 2009. *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*. New York: Routledge.
- Madden, Raymond. 2010. *Being Ethnographic: A Guide to the Theory and Practice of Ethnography*. London: Sage.
- Martins, Ana Rita Lopes Nunes. 2015. "A Musealização das Heranças Difíceis: O caso do Museu do Aljube – Resistência e Liberdade." Dissertação de mestrado em Museologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Moreira, Vânia Daniela Martins. 2018. "As Prisões Políticas do Estado Novo no Século XXI: uma Perspectiva Patrimonial." Dissertação de mestrado em Património Cultural, Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho.
- Nora, Pierre. 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations* 26: 7–24.
- Pedro, João Paulo Mateus, 2019. "On the Touristification of 20th Century Authoritarianism: Museological Discourse and the Question of Memory." Dissertação de mestrado em Desenvolvimento de Produtos de Turismo Cultural, Escola Superior de Gestão – Instituto Politécnico de Tomar.
- Pimentel, Irene Flunser. 2007. *A História da PIDE*. Lisboa: Círculo de Leitores – Temas e Debates.
- Portelli, Alessandro. 2013. *A Morte de Luigi Trastulli e outros Ensaio: Ética, Memória e Acontecimento na História Oral*. Lisboa: Edições Unipop.
- Queirós, Luís Miguel, e Vítor Belanciano. 2021. "Não há Democracia sem Direitos das Mulheres. A sua luta não é Identitária, é uma luta da Democracia." *Público*, 9 de maio de 2021. <https://www.publico.pt/2021/05/09/culturaipsilon/noticia/naoha-democracia-direitos-mulheres-entao-luta-nao-identitaria-luta-democracia-1961760>
- Raimundo, Filipa. 2018. *Ditadura e Democracia, Legados da Memória*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Sandell, Richard. 2007. *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*. Londres e New York: Routledge.
- Simine, Silke Arnold-de. 2013. *Mediating Memory in the Museum: Trauma, Empathy, Nostalgia*. Hampshire e New York: Palgrave Macmillan.
- Smith, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. New York e London: Routledge.
- Sodaro, Amy. 2018. *Exhibiting Atrocity: Memorial Museums and the Politics of Past Violence*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Staples, James e Katherine Smith. 2015. "Introduction: The Interview as Analytical Category." In *Extraordinary Encounters: Authenticity and the Interview*, ed. Katherine Smith, James Staples e Nigel Rapport. New York e Oxford: Berghahn Books.
- Taylor, Diana. 2009. "O Trauma como Performance de Longa Duração." *O Percevejo Online*. <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512>
- Williams, Paul. 2007. *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*. New York: Berg.

Winter, Jay. 1999. "Forms of Kinship and Remembrance in the Aftermath of the Great War." In *War and Remembrance in the Twentieth Century*, ed. Jay Winter e Emmanuel Sivan, 40–60. Cambridge: Cambridge University Press.

Young, James E. 1988. *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

NOTAS

1. O presente artigo baseia-se num capítulo da minha tese de doutoramento em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura (Almeida 2022), que incidiu sobre processos contemporâneos de apropriação, requalificação e patrimonialização de um conjunto de locais repressivos da ditadura. Esta pesquisa foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (PD/BD/113941/2015).
2. No âmbito da literatura que versa sobre a análise da trajetória dos espaços repressivos, deve salientar-se a obra pioneira de Sharon Macdonald, a partir da pesquisa sobre o legado Nazi de Nuremberga, e a conceção homónima de um "património difícil", definido como «um passado que é reconhecido e significativo no presente, mas que é simultaneamente contestado e desconfortável para uma reconciliação pública com uma identidade contemporânea positiva de autoafirmação» (Macdonald 2009, 7).
3. A primeira polícia política do Estado Novo foi a PVDE – Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado (1933-1945); renomeada PIDE – Polícia Internacional e de Defesa de do Estado (1945-1969) – visando, segundo Irene Flunser Pimentel, cobrir o arbítrio da polícia anterior «com um manto de jurisdição» (Pimentel 2007, 33) – e, por fim, a DGS – Direcção Geral de Segurança (1969-1974).
4. Para uma análise detalhada das políticas públicas da memória da ditadura entre 1974 e 2014, consultar Loff (2015).
5. Petição 151/X/1, Comissão dos Assuntos Constitucionais, Direitos, Liberdade e Garantias, Assembleia da República (admitida em 6-9-2006) – Reclamam a criação de um espaço público nacional de preservação e divulgação pedagógica da memória coletiva sobre os crimes do chamado Estado Novo e a resistência à ditadura, condenam a conversão do edifício da sede da PIDE/DGS em condomínio fechado e apelam a todos os cidadãos e organizações para preservarem, de modo duradouro, a memória coletiva dos combates pela democracia e pela liberdade em Portugal.
6. Resolução da Assembleia da República n.º 24/2008 (DR 122, Série I, 26-6-2008) – Divulgação às futuras gerações dos combates pela liberdade na resistência à ditadura e pela democracia.
7. Sobre metodologias de pesquisa com visitantes, veja-se Hooper-Greenhill (2006). Especificamente sobre uma etnografia em contexto expositivo, destaque-se o pioneiro livro de Sharon Macdonald, *Behing the Scenes at the Science Museum*, de 2002, a partir de um trabalho de campo desenvolvido no Science Museum de Londres, em particular na conceção e receção da exposição *Food For Thought: the Sainsbury Gallery*.
8. Não se pretende dar conta neste artigo da narrativa e dos dispositivos museográficos presentes no Museu. Para aceder a uma descrição, com detalhe, do percurso da exposição de longa duração, bem como às perspetivas dos visitantes sobre as estratégias expositivas, consultar Almeida (2022).
9. Termo usado pelo museu.
10. Refiro-me ao período que compreende o fim de 2016 até 2018, tendo regressado, ainda, no âmbito de atividades pontuais como o programa das celebrações do 25 de Abril, em 2019. Um museu é um espaço vivo, sempre em transformação, e após a pesquisa que realizei no Museu, houve alterações na direção, programação e visitas orientadas.

11. Sobre esta terminologia, assinalo que na sequência do inquérito sobre a “Memória da Oposição e Resistência ao Estado Novo” conduzido pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, a politóloga Filipa Raimundo relatou que «os participantes foram confrontados com a seguinte questão: devemos designar a categoria de indivíduos que se opuseram ao regime anterior e que, por esse motivo, sofreram repressão e violência política como ‘vítimas’?» De acordo com Raimundo, «o tema gerou discussão entre os participantes, mas sobressaiu uma visão, também reflectida nos dados recolhidos pelo inquérito: quem fez parte da oposição ao Estado Novo prefere ser visto como resistente» (Raimundo 2018, 94).

12. Numa sessão dedicada aos Mineiros de Aljustrel, a que assisti, no ano de 2017, cantou-se num momento espontâneo, na plateia, em uníssono e com comoção, o Hino dos Mineiros de Aljustrel.

13. Não obstante, o percurso expositivo não deixa de ser pontuado com alguns objetos. Note-se, por exemplo, a existência de uma prensa e de materiais de tipografia que anunciam o tema da imprensa clandestina no primeiro piso, ou da coleção de carimbos e de selos brancos usados para falsificação de documentos, pela LUAR (Liga de União e Acção Revolucionária), doada, em 2016, por Fernando Pereira Marques que militou na organização exposta no mesmo piso. Ou ainda, no âmbito de uma secção denominada “memórias da prisão”, surgida após o fim da minha pesquisa, saliente-se a exposição de, entre outros, um “boneco-marioneta”, produzido na Prisão de Caxias por Luís Guerra e doado por Helena Teotónio Pereira.

14. Para Laurajane Smith, o “discurso patrimonial autorizado” é um discurso, frequentemente “autorreferencial”, que «simultaneamente usa e naturaliza certas narrativas e experiências sociais e culturais – muitas vezes relacionadas com ideias de nação e nacionalidade» (Smith 2006, 4). Deste discurso, farão parte um conjunto de «assunções sobre os valores culturais inatos e imutáveis do património ligados e definidos por conceitos de monumentalidade e estética» e que, dominando as práticas profissionais, privilegia também «o conhecimento e valores dos especialistas sobre o passado e as suas manifestações materiais» (Smith 2006, 4).

15. Conforme <https://www.museunacionalresistencialiberdade-peniche.gov.pt/pt/projetos/> (consultado junho 22, 2023).

RESUMOS

O presente artigo resulta de uma pesquisa etnográfica realizada no Museu do Aljube – Resistência e Liberdade (Lisboa). Constituindo à data da sua abertura (2015), um museu inédito no contexto museológico português, procurou-se compreender os significados entretecidos por quem motiva processos de patrimonialização de locais como o do Aljube, por quem os experienciou durante a ditadura e por quem os visita hoje, em democracia. Metodologicamente, privilegiou-se o uso de observação participante, tendo sido acompanhadas cerca de 30 visitas orientadas e conduzido um conjunto de entrevistas semiestruturadas a visitantes. Este artigo centra-se especificamente no modo como, para além da sua exposição, o Museu do Aljube pode ser perspectivado como um espaço de evocação de memórias e de subjetividades, não apenas para os antigos presos políticos e aqueles que resistiram contra a ditadura, mas também para quem o visita e encontra um espaço de partilha – e, por vezes, de procura – das suas memórias pessoais e familiares, bem como dos seus entendimentos sobre o passado e a forma como este é usado no presente.

This paper is the result of ethnographic research carried out in the Aljube Museum – Resistance and Freedom (Lisbon). At the time of its opening (2015), the Aljube Museum was unprecedented

in the Portuguese museological context. The research sought to understand the meanings woven by those who motivate processes of patrimonialization of places like the Aljube, those who experienced them during the dictatorship, and those who visit them today, in democracy. Methodologically, I privileged the use of participant observation, including 30 guided tours and a set of semi-structured interviews with visitors. This article focuses specifically on how, beyond its exhibition, the Aljube Museum can be seen as a space for evoking memories and subjectivities, not only for former political prisoners and those who resisted the dictatorship, but also for those who visit it and find a space for sharing, and even searching for their personal and familial memories, as well as their understandings of the past and how we engage with it in the present.

ÍNDICE

Keywords: Aljube Museum, memory museums, museum visitors, political prison, Portuguese dictatorship

Palavras-chave: Museu do Aljube, museus de memória, visitantes de museus, prisão política, ditadura portuguesa

AUTOR

JOANA MIGUEL ALMEIDA

Joana Miguel Almeida é investigadora integrada do CRIA – Centro em Rede e Investigação em Antropologia/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH). Defendeu, em 2022, a tese “O Lugar da Memória: Requalificação e Musealização de Locais Simbólicos da Ditadura Portuguesa”, realizada no âmbito do Programa FCT em Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia (CRIA/ISCTE-IUL/NOVA-FCSH). Realizou pesquisa nas áreas de cruzamento entre antropologia e arte contemporânea, e, mais recentemente, património, museologia e memória.

Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), Av. Forças Armadas, Edifício ISCTE, sala 2W2, 1649-026 Lisboa, Portugal, jmalmeida@fcs.unl.pt

Los museos de La Raya y sus proyectos educativos: una herramienta de diplomacia cultural

The museums of La Raya and their educational projects: a tool of cultural diplomacy

Sara Castellano Sansón

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 10.02.2023

Aprovado para publicação a 13.06.2023

Introducción

Contexto y presentación de la investigación

- 1 La educación en museos y la diplomacia cultural son dos conceptos vinculados en cuanto a su práctica (Davison y Pérez-Castellanos 2020). Esta investigación realiza un desarrollo teórico de ambos conceptos realizando una comparativa legislativa sobre la educación en museos en Portugal y España poniéndolo en relación con los posteriores proyectos presentados.
- 2 Para introducir el marco teórico se define la diplomacia cultural para enlazarla con el objeto de estudio de este artículo que son los proyectos educativos de los museos en su vertiente de acción cultural. La diplomacia cultural se define como un campo especializado de la diplomacia, que tiene como papel clave representar los símbolos y la identidad de una nación y la sociedad en el extranjero, con el fin de lograr los siguientes objetivos: promover eventos culturales y una activación de la cooperación cultural, especialmente en el campo intelectual (Lozoya y Villanueva Rivas 2022). Es lo

que Joseph Nye denominó *soft power* (poder blando), él mismo dice así: «La seducción siempre es más efectiva que la coacción, y valores como la democracia, derechos humanos y oportunidades individuales son profundamente seductoras»¹ (Nye 2004, 163). La mejor forma de transmitir valores como la democracia y los derechos humanos a través de la educación en museos.

- 3 La acotación territorial es consecuencia no sólo de su situación geográfica sino del desarrollo de elementos educacionales que tienen que ver con la integración del patrimonio material e inmaterial de ambos lados de la frontera; que no es sino una herramienta más de la diplomacia cultural. Ésta se encuentra asociada a la educación como una cuestión de Estado tanto en Portugal como en España y es un elemento más de integración, cooperación y desarrollo. El papel que jugó, tanto la educación formal como la informal, en la primavera europea de 1948 fue esencial en la consolidación de instituciones internacionales aplicando los principios teóricos del poder blando de Nye. Algo que no ha hecho sino aumentar en lo que se refiere al ámbito transfronterizo, en 2018 tiene lugar la XXX Cumbre Hispano-Lusa en la que, en materia de educación, ambos países se comprometen a alcanzar una educación de calidad aplicando enfoques metodológicos innovadores, en el que tienen cabida los museos.
- 4 La acotación territorial de esta investigación que se corresponde con la Raya hispanoportuguesa que se define como «una fluida permeabilidad sociocultural que estructura una fuerte interdependencia simétrica asentada sobre relaciones de complementariedad e interdependencia» (Uriarte 1994, 454). Ello se caracteriza además por ser identificativa e identificadora, tanto desde dentro como desde fuera, de su ámbito territorial con elementos comunes en sus hábitos, en su cultura, en su historia y en su lengua como símbolos identitarios comunes. Autores como Eusebio Medina García defienden que cualquier definición cerrada no se ajusta a la realidad y que, hablar de una cultura de frontera, es hablar de cambios y fluctuaciones constantes (Medina García 2006, 172).
- 5 Las acciones educativas, plasmadas en proyectos educativos globales dentro de los museos, se definen dentro del ámbito de la acción cultural. La llamada acción cultural como parte práctica del concepto de diplomacia cultural se refiere a la acción en material cultural llevada a cabo por un país a través del esfuerzo de diversos organismos públicos o privados. La acción cultural internacional es una noción que engloba acciones y estrategias realizadas, por ejemplo, por España o Portugal en el exterior y que constituyen una parte importante de la diplomacia cultural (Rodríguez Barba 2015, 44). Este estudio presenta los proyectos educativos como acciones culturales en el exterior entre ambos países.
- 6 La vinculación de la acción cultural con la educación se fundamenta en la necesidad intrínseca de la acción cultural como elemento dinamizador de un territorio, además, los primeros departamentos de educación de los museos son denominados Departamento de Educación y Acción Cultural, por ejemplo, los desarrollados en el ámbito del arte contemporáneo entre los que destaca la Fundación Calouste Gulbenkian en Portugal o el Museo Reina Sofía, en España.
- 7 Dentro de esta idea de acción cultural y educativa en el exterior se refuerza la idea de que los museos constituyen fuentes inevitables e insustituibles de la historia (Hidalgo 2012, 67), y por tanto de la cultura y los hace centro de conservación, difusión y educación de nuestro patrimonio cultural.

- 8 Los objetivos de esta investigación son el estudio de cuatro proyectos educativos (“La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa”, “¿A Qué Jugamos?”, “Juego de Niños” y “Máscaras Ibéricas de la Raya” de los museos en la Raya hispanoportuguesa y su impulso a la creación de vías de comunicación cultural a ambos lados de la frontera. La elección de estos cuatro estudios de caso se justifica por la acotación geográfica, la acotación didáctica del proyecto y su reflejo como elemento de diplomacia cultural. Los proyectos seleccionados presentan como característica común el establecimiento de una metodología didáctica colaborativa con un fin de integración cultural y conocimiento de la cultura española en Portugal y viceversa. Estos proyectos transmiten una educación patrimonial basada en el intercambio cultural. La educación patrimonial basada en valores culturales transmitidos de generación a generación pasa por «la vinculación entre los bienes culturales, los valores y las personas» (Fontal Merillas 2022, 15), algo ampliamente tratado en la actualidad. La importancia otorgada en el ámbito de la investigación a esto ofrece una oportunidad a los museos y a la educación para vincular sus proyectos a las necesidades sociales y a las estrategias socio-políticas de las instituciones públicas. Ello se traduce en la consonancia de estos proyectos educativos con planes educativos tales como Escuelas de Fronteras (Milheiro et al. 2022) y con estrategias museológicas basadas en la difusión de nuestro patrimonio antropológico, tal y como veremos a lo largo de este análisis con el uso educativo de elementos de la cultura popular.
- 9 Los objetivos globales de este artículo se corresponden con poner en valor los proyectos educativos de los museos en el contexto geográfico-cultural en el que va a tener lugar la investigación e identificar los proyectos educativos en consonancia con la idea de acción cultural en el exterior de un territorio; en este caso acciones culturales de Portugal y España conjuntas que son elemento vertebrador de una diplomacia cultural. Estos proyectos educativos son identificados en base a un análisis del contexto cultural en la zona de la Raya, en el que se pone de manifiesto la evaluación de estos proyectos a través de modelos desarrollados en el Proyecto de I+D+I “Evaluación Cualitativa de Programas Educativos en Museos Españoles”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Calaf, Fabián y Gutiérrez 2017).
- 10 Dentro del primer objetivo: analizar el contexto geográfico-cultural en el que va a tener lugar la investigación, para ellos se analizará el contexto geográfico, social y cultural de la Raya y se realizará una comparativa de la educación en museos en Portugal y España. El segundo objetivo global es identificar los proyectos educativos de los museos en La Raya partiendo del análisis de las variables de los países y teniendo como base la función educativa, identificar las metodologías educativas de los museos. Se describe el desarrollo que han tenido las variables analizadas y se interpretan las posibles causas de los cambios en un marco más amplio – a nivel nacional e internacional – y enmarcar los diferentes proyectos educativos en un concepto amplio de diplomacia cultural.
- 11 Para alcanzar estos objetivos se utiliza el método de estudio de casos (Stake 1999) ya que la educación y los museos en Portugal y España se presenta como un caso singular que debe ser analizado de manera particular para su comprensión, siempre interpretado en un marco más amplio. Por tanto, nos encontramos ante una investigación documental y cualitativa, que pone de manifiesto las metodologías empleadas en diferentes proyectos de educación en museos en la Raya como medidas de acción cultural de diplomacia entre ambos países.

- 12 La prolífica bibliografía de la educación en museos no presenta, sin embargo, grandes avances respecto a las relaciones estatales de Portugal y España como países vecinos. El ámbito de la investigación en museos y diplomacia cultural se centra en las relaciones institucionales y de las exposiciones temporales pero el estudio de los museos desde el punto de vista de vista educativo en referencia a la acción cultural en el exterior y a las relaciones diplomático culturales no tiene gran reflejo en la teoría investigadora aunque, como veremos en los últimos años, han tenido una gran práctica tanto en cuanto los museos los han ido incorporando a su estrategia museística.
- 13 La didáctica en los museos de Portugal y España ha tenido un recorrido histórico similar desde el siglo XIX cuando se implantó la misma de un modo normalizado. No es hasta mediados del siglo XX, sin embargo, cuando los museos comienzan a establecer programaciones didácticas de forma sistemática a la par que se afianzaba la figura del educador en los museos de ambos países (Pinho 2007). Esto muestra como los museos han pasado de ser instituciones estrictamente académicas a convertirse en centros de educación de la sociedad (Zugaza 2014, 44).
- 14 Los cambios de la sociedad en los últimos años del siglo XXI han hecho cambiar las relaciones fronterizas entre Portugal y España, haciéndola más accesible a través de proyectos conjuntos de acción cultural en los que los museos han tenido un papel importante tales como los proyectos de investigación llevados a cabo por el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida en colaboración con la Universidad de Lisboa y la Fundación Ammaia (MNAR s/d.).
- 15 Por lo tanto, esta investigación se justifica por la necesidad de la sociedad que habita y que visita de la zona fronteriza de la Raya en visualizar en sus instituciones culturales proyectos colaborativos innovadores en el ámbito socio-cultural. La intervención sociocultural no es sólo un ámbito a investigar dentro de la educación si no un valor fundamental en el ámbito de la diplomacia cultural y la unión entre todos estos conceptos sitúa a los proyectos educativos expuestos como elementos vertebrados de una diplomacia cultural entre ambos países vecinos.

La Raya

- 16 La Raya hispanoportuguesa es definida por algunos autores como la denominación común del espacio fronterizo y transfronterizo de Portugal y España que pasó a formar parte, tras su importante impulso conceptual a principios del siglo XX, parte de la memoria individual y colectiva de ambos países. Se conformó así un soporte para la convivencia sobre el que se asientan, se crean y se recrean los referentes de la identidad cultural y territorial. Esta particularidad está impregnada de elementos inmateriales y simbólicos en la memoria de sus habitantes que remite a los procesos de identificación colectiva (Medina 2006).
- 17 El motivo elegido de esta zona geográfica, especialmente en la zona de la frontera de Portugal con la Comunidad Autónoma de Extremadura son las relaciones transfronterizas específicas que se dan tanto en cuanto tienen una gran carga histórico-etnográfica que se refleja en las colecciones de los museos, así como en el arte producido a ambos lados de la frontera y que es un ejemplo de diplomacia cultural.
- 18 Retrotrayéndonos en el tiempo podemos hacer una alusión al llamado “iberismo” del que hablaban autores como Oliveira Martins (1972) o Miguel de Unamuno (1911). Hoy, es definido como un movimiento político, pero fue un movimiento intelectual que

hablaba también de aspectos muy concretos de carácter cultural. Para Unamuno se trataba de alcanzar un anhelo de unión espiritual entre lo que llamaba su patria, España, y la cercana Portugal, en su obra *Por Tierras de Portugal y España*, decía así: «Más aun siendo los dos países vecinos aislados los dos, en cierto modo del resto de Europa, yo no sé qué absurdo sino nos ha mantenido separados en lo espiritual» (Unamuno 1911, 167).

- 19 Algo sobre lo que, curiosamente, se vuelve a insistir, 75 años después con motivo de la adhesión de España y Portugal a la entonces Comunidad Económica Europea, para describir las relaciones interestatales entre ambos Estados ibéricos como un vivir “de costas voltadas”, es decir, dándose la espalda según autores como Reis (2007).
- 20 Pero esto va más allá de una sugestiva metáfora que designa una situación de recíproca ignorancia, puesto que va a sintetizar, en una frase, toda esa sucesión de encuentros y desencuentros que han caracterizado las interacciones estatales hispanoportuguesas (Calderón Vázquez 2015). Y es aquí, en lo que la diplomacia cultural ha tenido importancia especialmente de ámbito local en el que las relaciones se han establecido de forma natural y el intercambio cultural ha sido una constante. El “poder blando” ha tomado las riendas del intercambio casi desde su propia naturaleza y ha establecido vínculos más fuertes que cualquier otro tipo de estrategia estatal. Los museos de la Raya, como veremos más adelante, han sido los que han contribuido a ejemplificar este ámbito concreto de estudio (Valadés 2010).
- 21 Ello ha dado lugar a que se haya denominado «Frontera de Papel, una Raya que aparece y desaparece, Frontera de ojal y botón» por su tipo de arquitectura defensiva; y, en definitiva, una «forma de vivir fronteriza», que muchos autores han denominado una «cultura de frontera» (Campesino 1994, 70-77). Una cultura de frontera (Campesino 2014) que se traduce en un patrimonio material e inmaterial, dividido en:
- Patrimonio lingüístico: por ejemplo, con “A Fala”, lengua romance del subgrupo galaico-portugués hablada en los municipios de San Martín de Trevejo, Eljas y Valverde del Fresno, todos ellos en el Valle de Jálama, al noroeste de la provincia española de Cáceres, junto a la frontera portuguesa y el límite provincial de Salamanca;
 - Patrimonio arquitectónico: castillos y arquitectura defensiva a ambos lados de la frontera que se desplegaron por todo el siglo XV y buena parte del XVI; aunque tuvo un gran desarrollo sobre todo en el siglo XVII. Por ejemplo, el Fuerte de Santa Luzia de Elvas, que hoy alberga el Museo Militar;
 - Patrimonio inmaterial: traducido en muchas costumbres y formas de vida cotidiana que enlazan directamente con el patrimonio etnográfico, como veremos más adelante con las mascaradas ibéricas.;
 - Patrimonio etnográfico: que podemos ver a través de elementos de nuestra cultura material que son testimonio de los mitos y tradiciones de La Raya como por ejemplo un amuleto infantil para evitar alunamientos conservado en el Museo Etnográfico de Olivenza;
 - Patrimonio arqueológico: como, por ejemplo, aquellas piezas de la antigua Lusitania Romana, que no es otra cosa, si no el origen de los dos pueblos que formaban un todo dentro de una provincia romana. Ello lo ejemplifican piezas arqueológicas tales como las esculturas de guerreros lusitanos del siglo I a.C. del Museo Arqueológico Nacional de Lisboa que han sido expuestas y objeto de investigación en museos españoles;

- Patrimonio artístico: la influencia de ese lugar como es la Raya en pintores nacidos en sus ciudades y pueblos como, por ejemplo, Indalecio Hernández Vallejo (1922-2000) nacido en Valencia de Alcántara.

- 22 Todo ello no es sino la expresión de una cultura compartida que tiene un espacio común de conservación y difusión que es el museo.

Educación en museos en Portugal y España

Breve recorrido por la educación en los museos en ambos países

- 23 La política educativa de los museos europeos ha ido cambiando a lo largo de todo el siglo XX y actualizándose en el siglo XXI y, aunque no hubo líneas marcadas oficiales en esos primeros años del siglo XX, la influencia entre ambos países es continua (Fernández 2005).

- 24 Vamos a hacer un análisis comparativo de la evolución educativa de los museos en Portugal y España, partiendo de su definición legal. En España el carácter educativo de los museos está expresado ya en el artículo 59 de la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/1985 de 25 de junio (Ley n.º 16/1985). Si bien, el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, lo define mejor en su artículo 2, estableciendo que la actividad didáctica es una de sus funciones. Expresa también así:

El área de difusión atenderá todos los aspectos relativos a la exhibición y montaje de fondos en condiciones que permitan el logro de los objetivos de comunicación, contemplación y educación encomendados al Museo. Su actividad tendrá por finalidad el acercamiento del Museo a la sociedad mediante métodos didácticos de exposición, la aplicación de técnicas de comunicación y la organización de actividades complementarias tendentes a estos fines. (Real Decreto n.º 620/1987, art. 2)

- 25 Así pues, la tradición legislativa democrática ya contemplaba y contempla la acción didáctica como una parte importante de los museos y servirá de inspiración a toda la legislación posterior.

- 26 En Portugal, la Ley 47/2004 de 19 de agosto, *Lei-Quadro dos Museus Portugueses*, expresa en su artículo 3 que el museo como institución tiene un objetivo educativo que posibilita la democratización de la cultura y el desarrollo de la sociedad. El carácter educativo está también expresado en su artículo 7, cuando se definen las funciones del museo, y en los artículos 42 y 43, especialmente en este último, donde va más allá que la legislación española, al señalar la obligación de colaborar con el sistema educativo:

O museu estabelece formas regulares de colaboraçã o e de articulaçã o institucional com o sistema de ensino no quadro das açõ es de cooperaçã o geral estabelecidas pelos Ministé rios da Educaçã o, da Ciê ncia e do Ensino Superior e da Cultura, podendo promover também autonomamente a participaçã o e frequê ncia dos jovens nas suas actividades. (Lei n.º 47/2004, art. 43 § 1)

- 27 La Ley 47/2004 también indica que «A frequê ncia do público escolar deve ser objecto de cooperaçã o com as escolas em que se definam actividades educativas específicas e se estabeleçam os instrumentos de avaliaçã o da receptividade dos alunos» (2004, art. 43 § 1).

- 28 Temporalizando algunos de sus hitos comunes, se describe en la bibliografía especializada los años 1970 como unos años de preparación previa a los primeros programas didácticos en museos que vendrán de la mano, ya en los años 1980, de las llamadas “maletas didácticas” (Portela Fontán 2021). La importancia del estudio de públicos en museos tiene una gran influencia de la revolución de Mayo del 68, que llega con retraso a Portugal y España, pero responde con una demanda de la sociedad por querer y conocer mejor los museos, sentir que forman parte de ellos. Para contextualizar esta etapa histórica tan importante en Europa es necesario hacer referencia a las revueltas sociales que tenía como foco Francia y que se extendieron por todos los países europeos propugnando más libertad, progreso, conexión con la naturaleza y con el entorno más cercano, entre otras cuestiones sociales, algo que afectó directamente al concepto de museo naciendo nuevas tipologías de museos como los ecomuseos (Bolaños 2008). Como antecedentes en España están los proyectos de maletas didácticas y en Portugal muchos de los grandes museos ya contaban con talleres para niños como el caso del Museo Calouste Gulbenkian teniendo un importante desarrollo a partir de 2008 cuando se crea el “Programa Gulbenkian Educação para a Cultura e Ciência – Descobrir” (Vidagañ 2019).
- 29 Llegado a este punto me gustaría hacer una mención a la comparativa de dos de los vértices sobre los que se asientan la educación en museos en ambos países:
- Los Departamentos de Educación y Acción Cultural en España, DEAC: llamados tradicionalmente así pero que han tenido una evolución y denominación diferente según la titularidad y gestión del museo (Sola Pizarro 2019).
 - Los Servicios Educativos en los Museos de Portugal, SE: muchos museos los sustituyeron creando los departamentos didácticos (Vidagañ 2019).
- 30 En 1973 se crea el primer Departamento de Educación concebido como tal en España en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Esto es significativamente anterior en el caso de Portugal que ya en 1953 se constituye el primer departamento de Servicio Educativo en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. João Couto (director do museo) y Madalena Cabral (conservadora), encargados de este departamento, ya consideraban de primordial importancia este departamento con el objetivo de brindar una educación permanente que abarcara todas las edades y grados de aprendizaje (Zurita 2015, 25).
- 31 Como punto en común, 1974, año en que el ICOM propicia de manera oficial la creación de los departamentos de educación en museos (Sánchez 2005, 464).
- 32 Ya en los años 1990 hubo un auge de los estudios de educación en museos especialmente en España y en los 2000 los proyectos educativos se ven completados con el uso de las nuevas tecnologías en ambos países. En el siglo XXI se ha consolidado una concepción del museo como espacio dinámico en el que el visitante ocupa un papel fundamental en el desarrollo de las programaciones al ser entendido como intérprete activo que construye significados a partir de su experiencia y relación con los espacios y objetos culturales y los museos de la Raya no han sido ajenos a ello (Valadés 2010). Por ello, han llevado a cabo metodologías modernas como la metodología *visual thinking*, el *art thinking* o la “educación disruptiva”, a partir de las cuales se han desarrollado algunos de estos programas. Tal y como indican algunos autores (por ejemplo, Acaso 2017) estas tres metodologías están relacionadas. El *visual thinking* es una metodología visual en la que, a través de un panel, con imágenes o dibujos, permite al alumnado organizar y ordenar ideas y contenidos. El *art thinking* hunde sus raíces en esta metodología incluyendo elementos en forma de herramientas artísticas para

desarrollar estas habilidades y enseñen a los alumnos ideas y conceptos en base a un pensamiento crítico. Son dos metodologías que forman parte de la llamada Educación Disruptiva creando nuevos modelos de enseñanza-aprendizaje (Gracia Castro 2021).

Retos de futuro en la educación en los museos a ambos lados de la frontera

- 33 Como retos de futuro y tomando como referencia el Congreso “Educación Patrimonial en Acción: Tejiendo Relaciones entre Museos, Escuelas y Territorios” de la Universidad de Oporto (Portugal) en 2020 (Semedo y Pinto 2022), en el que se analizaron una serie de perspectivas de futuro se tienen en cuenta, por su vinculación con las acciones culturales en el exterior en el ámbito de la educación, entre otros:
- 34 - El impacto de la cultura digital en museos y educación durante y tras la pandemia: llegando a la conclusión, tras varias encuestas, como la extraída de *The Social Media Family* (Semedo y Pinto 2022), que indicaba las cifras de usuarios en redes sociales de museos: cerca de 4,4 millones de usuarios, solo en España, tienen perfil abierto en Twitter pudiendo contabilizarse 1,3 millones de cuentas activas. Las cifras, aun suponiendo un retroceso en cuanto a actividad y con respecto a otras redes sociales como Instagram, siguen siendo una oportunidad para las instituciones museísticas no solo para “mostrarse al mundo” en términos publicitarios si no para desarrollar políticas educomunicativas que permitan conectar al patrimonio, las instituciones y usuarios entre sí (Marín 2020);
- El desarrollo de la educación patrimonial a través de los objetos: partiendo, por ejemplo, de grandes hechos arqueológicos como el naufragio de “Belinho 1” con motivo de la celebración del centenario de la circunnavegación de Magallanes-Elcano trabajándolo con diferentes instituciones culturales e introduciéndolas en el currículo escolar (Almeida y Teixeira 2020);
- La introducción de la perspectiva de género en la educación patrimonial. El claro crecimiento de la investigación en este ámbito lleva a que, cada vez más niñas y niños y adolescentes, puedan comprender mejor y conocer a fondo estas cuestiones y otras visiones del patrimonio (Luque y Amaro 2022);
- La acción educativa en los museos locales: especialmente dirigidos a jóvenes por la capacidad del patrimonio local para conectar con la cotidianeidad y los valores más cercanos a ellos. Por ejemplo: se analizaron dos proyectos educativos en ambos países en dos instituciones locales como la Santa Casa de la Misericordia de Viana do Castelo (con una actividad educativa para el análisis de los azulejos del sitio, un proyecto con una clara vocación de integración social; de acuerdo con la misión de la institución) y el Museo Diocesano de Jaca (con una acción educo-comunicativa a través de la web) (Aso 2021, 30);
- Redes entre escuelas, museos y territorios: proponiendo estudios de caso como el elaborado por la Escuela Superior de Comunicación Social de Lisboa en un proyecto llamado el Museo del Paisaje que, enlaza el patrimonio natural y digital con recursos pedagógicos desarrollando programas con las comunidades de los territorios. Con ello, pretenden atender a formas innovadoras de mediación y participación a través del territorio (Marín 2022);
- Establecimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible en las programaciones: aquí entra en juego el papel la formación permanente tanto de los educadores y mediadores

de los museos como de los profesores. Tuvo lugar, por ejemplo, un estudio sobre la apertura de las visiones de los docentes. Los participantes de esta investigación son 10 maestros jubilados que desempeñaron su trabajo en el transcurso de los cambios educativos durante la llegada de la democracia, llegando a la conclusión de ciertas coincidencias: se producen cambios en el proceso de enseñanza-aprendizaje y estos no son instantáneos (salvo lo relativo a la aparición o desaparición de materias). Algo de relativa influencia en las futuras programaciones de educación en museos (Marín 2022).

- 35 Ello dependerá en mayor medida de la aplicación de cambios en los procesos de enseñanza-aprendizaje y en la posibilidad de ir incorporando esta serie de retos planteados.

Proyectos educativos en los museos de la Raya

- 36 El desarrollo del tipo de gestión en museos, sea pública o privada, es fundamental a la hora de analizar los elementos básicos del proyecto educativo en el museo: el personal, los medios y los materiales depende de ello.
- 37 La muestra cualitativa que se ha desarrollado en este análisis identifica los distintos mapas de significados existentes sobre el objeto de estudio: los proyectos educativos en museos y su relación con la diplomacia cultural. Dado que lo que busca es la variabilidad del alcance de dichos proyectos, el eje discursivo es el elemento central de la investigación. Para este análisis se ha tenido en cuenta la capacidad operativa de los museos, de ahí que se analice su gestión; el entendimiento del fenómeno de la educación en museos con objetivos de transmisión de conocimientos culturales de intercambio fronterizo de manera que responden a la hipótesis planteada y, por último, el número de casos y el desarrollo operativo de los proyectos.
- 38 La misión, visión y valores del museo establecen las bases sobre la que se va a asentar el proyecto educativo, pero, sobre todo, a quién va a ir dirigido: alumnado infantil de 3 a 6 años, alumnado juvenil de 6 a 12 años o alumnado adolescente de 12 a 18 o más edad; por seguir una división tradicional de los mismos.

Casos de estudio: gestión y metodologías

- 39 Por ello los museos elegidos por su ubicación geográfica en la frontera para esta investigación están justificados para la investigación por dos aspectos muy concretos que vienen dados por su idiosincrasia y definen su misión: 1) El ámbito geográfico: la Raya; 2) Sus propios proyectos educativos: por el alcance de contenidos relacionados con acciones culturales en diplomacia cultural. Estos proyectos son “La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa”, “¿A Qué Jugamos?”, “Juego de Niños” y “Máscaras Ibéricas de la Raya”. El análisis de los proyectos educativos incluye los siguientes aspectos: gestión del museo, contenidos del proyecto educativo, objetivos, competencias y metodología.

El proyecto: “La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa” (2017-)

- 40 Este proyecto deriva de una exposición temporal que tuvo lugar en el Museo Etnográfico Extremeño “González Santana” de Olivenza² (España), *La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa*, del 15 de julio al 26 de agosto de 2017, producida por el equipo de

este museo (Liceus s/d.). Se trató de una exposición itinerante que viajó a ambos lados de la frontera, por ejemplo, al Fórum Cultural Transfronteiriço de Alandroal (Portugal) y que tenía como fin incidir en el protagonismo de las mujeres en el establecimiento de estas relaciones a través de su trabajo casi invisible y no siempre reconocido. Pretendía ser un estímulo para la visibilización de esta labor silenciosa a lo largo de la frontera entre España y Portugal. Se trata de un proyecto basado en la difusión de la etnografía y la vida cotidiana a ambos lados de la frontera con una perspectiva de género.



Fig. 1 – Exposición *La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa*, itinerancia en Alconche

- 41 El proyecto educativo propiamente dicho se desarrolla en marzo de 2017 (Museo González Santana 2017). Se articula en seis secciones, introducidas por paneles explicativos y complementadas con fotografías y una selección de piezas de las colecciones del Museo relacionadas con cada área temática (producción y elaboración de alimentos, confección y cuidado de la ropa, profesiones liberales y otras labores).



Fig. 2 – Imagen *Segadoras* expuesta en la exposición *La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa*
 © Museo Etnográfico Extremeño González Santana de Olivenza (España)

Análisis del proyecto educativo

- 42 - Gestión del museo: La gestión local del Museo Etnográfico Extremeño “González Santana” de Olivenza favorece la utilización de recursos y materiales más cercanos a nuestra cotidianeidad. Su gestión local favorece, a su vez, el conocimiento más directo de los valores y tradiciones del lugar en el que se ubica, la Raya, favoreciendo la dirección hacia unos objetivos más cercanos a los intereses del público. Gracias al Consorcio que da apoyo y difusión a la labor del museo, se editan y publican las unidades didácticas y los materiales educativos correspondientes a las actividades;
- 43 - Contenidos del proyecto educativo: En el término en el que se ubica el museo, Olivenza, el río Guadiana nunca fue un obstáculo, y la convivencia a lo largo de los siglos fue una constante. Una convivencia en el que han jugado un papel destacado las mujeres como productoras de alimentos, encargadas de la confección de ropas y del textil o de la realización de otras labores. La rica cultura material que posee el museo en forma de objetos y utensilios de cocina o para labrar la tierra favorece el desarrollo de estos contenidos;
- 44 - Objetivos: dar a conocer los contactos a uno y otro lado de la frontera y ponerlos en valor a los ojos de los alumnos ya que siempre han existido. Analizar el papel de la mujer en La Raya. Comparar las concepciones y estereotipos de hombre/mujer a lo largo de la historia. Reflexionar sobre los cambios sociales de la mujer en los últimos años y, por último, descubrir las costumbres y tradiciones de los pueblos y ciudades al otro lado de la frontera.
- 45 - Que el alumno adquiera una serie de competencias tales como: expresarse de forma oral y escrita correctamente; mostrar una actitud participativa y correcta en las actividades; desarrollar el pensamiento crítico y constructivo, de valoración y respeto hacia el otro sexo;

- 46 - Metodología. La metodología depende de cada actividad, por ejemplo, la actividad pregunta-respuesta sobre el área geográfica se rige por un método inductivo. Por ejemplo: ¿Qué dos ríos pasan por Olivenza? (Vallecillo Teodoro 2016). Existen otras actividades como “Traza Carreteras que te Unan con Ciudades Portuguesas Cercanas a la Tuya”, las cuales, se corresponde con la metodología *visual thinking* que responde a la asociación de la imagen con la elaboración del mapa, a través de lo cual, los niños aprenden la geografía física de La Raya. Actividades como “Coloca los Sigüientes Vocablos Debajo de su Fotografía Correspondiente”, se corresponde con un aprendizaje por asociación, en el que pueden ir asociando imagen-texto a modo de descripción.
- 47 Con este tipo de actividades que conforman el todo del proyecto educativo, los niños y jóvenes pueden aprender la importancia de la cultura y la influencia cultural de ambos lados de la frontera.

El proyecto “¿A Qué Jugamos?”

- 48 Este proyecto se enmarca dentro del “Programa de Dinamización Cultural” elaborado también por el Museo Etnográfico Extremeño González Santana de Olivenza en el que se pone de manifiesto el conocimiento de la antropología y la etnografía de la Raya a través de la colaboración con colegios en diciembre de 2016.
- 49 Un Programa que nace a consecuencia de la pandemia, momentos difíciles para todos, incluidos los museos que fueron escasamente visitados (Negrete Sosa 2021). Por tal motivo, el museo, decidió elaborar este programa con la finalidad de acercar la cultura, importante herramienta de progreso social, a los pueblos de la comarca Los Llanos de Olivenza (Museo González Santana 2017).



Fig. 3 – Taller “¿A Qué Jugamos?”, CEIP Francisco Rodríguez Perera, Museo Etnográfico Extremeño González Santana de Olivenza (España), 22-26 noviembre 2021
Museo Etnográfico Extremeño González Santana de Olivenza

Análisis del proyecto educativo

- 50 - Gestión del museo: se corresponde con la gestión local del Museo Etnográfico de Olivenza anteriormente desarrollada;
- 51 - Contenidos del proyecto educativo: el juego, ha sido considerado a lo largo de los años, como un elemento más de estudio de carácter antropológico. A finales del siglo pasado, algunos antropólogos se preocuparon por estudiar las funciones del juego en la sociedad. Así, la antropología del juego hay que considerarla como una rama de la antropología cultural y desde ese campo ha conseguido un soporte explicativo y apoyo científico. Además, el interés por los aspectos formativos y “de enculturación” de los niños y jóvenes en vinculación con el juego supone un antecedente teórico muy recurrente a la hora de abordar las prácticas lúdicas en general, fundamentalmente por su impacto sobre propuestas didácticas. Por ello, con este proyecto, se pretende afianzar el proceso enseñanza-aprendizaje y, a su vez, dar a conocer juegos populares como la zapatilla por detrás, pollito inglés, España-Portugal o el cementerio; a través de canciones y danzas como el corro de la patata, el conejito de la suerte o retahílas como Aransansan. Las salas del museo están divididas en cinco paneles que se basa en la introducción sobre el juego y el juguete: juguetes de acción, de razonamiento (dominó, etc.), de control (coche, etc.), de imitación (muñeca, etc.), así como subpaneles a los que se adjuntan juguetes para la mejor visualización de los talleres a desarrollar;
- 52 - Objetivos: afianzar, como hemos indicado, el proceso de enseñanza-aprendizaje. Conocer de manera vivencial y experimental características antropológicas de la Raya hispanoportuguesa. Trabajar buena parte de sus sentidos: con los ojos; los oídos, para escuchar todo lo que se relata en la actividad; el olfato, para captar los olores que transmiten los juguetes antiguos y el tacto, conociendo de primera mano, tocando los juguetes expuestos;
- 53 - Se adquieren las siguientes competencias: identificar y sentirse identificado con una cultura concreta, real y cercana; valorar los elementos materiales del juego y, por tanto, nuestra cultura material; y conocer y reconocer la importancia de los lazos sociales entre países y de la diplomacia cultural a través del juego.
- 54 - Metodología: gamificación. La actividad comienza con una breve explicación de la dinamizadora, presentando los paneles y los diferentes juguetes que los acompañan. Además de los paneles indicados, se sienten protagonistas, colaborando en juegos de manipulación y observación y adivinando diversos juegos populares mediante *bits* de inteligencia, que se define como un estímulo o información concreta que puede procesarse de modo auditivo, visual, táctil, olfativa o gustativa.

Proyecto “Juego de Niños” (2022)

- 55 “Juego de Niños” se trata de un proyecto educativo llevado a cabo por diferentes administraciones locales y autonómicas en febrero de 2022 que tiene un componente innovador. Su singularidad integradora pone de manifiesto el interés de las administraciones públicas por dar a conocer el patrimonio artístico rayano y la influencia del mismo en las colecciones de los museos. Además, es un proyecto pionero en la educación en museos ya que incorpora la robótica como herramienta y metodología de aprendizaje.

Análisis del proyecto educativo

- 56 - Gestión del proyecto: llevado a cabo por la Junta de Extremadura, la Diputación Provincial y el Museo de Bellas Artes de Badajoz. Integra, desde el punto de vista de la gestión, administraciones provinciales y locales con el fin de llevar a cabo propuestas educativas innovadoras que respondan a las demandas de la sociedad a través de los museos;
- 57 - Contenidos del proyecto educativo: este proyecto toma como referencia dos obras: la talla de San Vicente de Paul de José Manuel Gamero Gil (1975-); El lienzo “Los bebedores portugueses” del pintor Abelardo Corvasí (1885-1951) que pintó en Badajoz, escenas de la vida de frontera y escenas portuguesas;
- 58 - Con ello, da a conocer en profundidad, la obra de dos artistas nacidos en la Raya y cuya obra, se ha visto influida por el devenir de esa vida de intercambio cultural. Además, se trata de una actividad innovadora en el que, a través del taller, se une arte, robótica, y dinámicas sociales que contribuyen al diálogo intergeneracional;
- 59 - Objetivos: conocer y poner en práctica las técnicas de robótica; avanzar en el aprendizaje innovador, favorecer las dinámicas sociales y culturales y acercar la tecnología, la cultura y el arte a todos;
- 60 - Es un modelo de desarrollo de las competencias clave, logrando un proyecto de innovación peculiar, especial y único en su formato por la utilización de estas obras. Estas competencias son tecnológicas, sociales y culturales;
- 61 - Metodología: la “robótica educativa” es un nuevo modelo de aprendizaje que favorece el aprendizaje STEM, es decir, en Ciencia, Tecnología, Ingeniería y Matemáticas; y los museos, por su singularidad y la capacidad transversal de sus colecciones, son espacios de experimentación educativa en el que se ponen de manifiesto estas nuevas metodologías.

El proyecto “Máscaras Ibéricas de la Raya”

- 62 “Máscaras Ibéricas de la Raya” es un proyecto global vinculado a una festividad y tradición muy concreta, especialmente de la Raya, pero también de otros centros de población en ambos países. Se trata de un proyecto educativo para la comunidad en el que el aprendizaje por imitación se convierte en punto fundamental del proceso enseñanza-aprendizaje ya que se basa en el contacto con la comunidad participando de una festividad en la que, a su vez, los jóvenes y niños adquieren un conocimiento etnográfico tomando conciencia de la importancia del patrimonio cultural.
- 63 Tiene lugar en el Museo Etnográfico de Castilla y León (España) y en el Museu Ibérico da Máscara e do Traje de Bragança (Portugal) y coincide con el Festival Internacional de la Máscara Ibérica que tiene lugar todos los años en mayo. Esta es una gran muestra cultural que reúne grupos de máscaras originarios de varias regiones de Portugal y de España. El Museu Ibérico da Máscara e do Traje y el Museo Etnográfico de Castilla y León realizan visitas y talleres didácticos para la implicación de los más jóvenes en la festividad de las mascaradas.
- 64 Durante el invierno se desarrollan las mascaradas en toda la Península Ibérica, especialmente en el noroeste. Los Caretos de Podence que es una de las principales festividades asociadas a las máscaras ibéricas se celebran en el pueblo de Podence, en el municipio de Macedo de Cavaleiros de Trás-os-Montes en Portugal y fueron declarados

Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2019 algo que le otorga mayor importancia dentro del ámbito de la diplomacia cultural (UNESCO 2019).

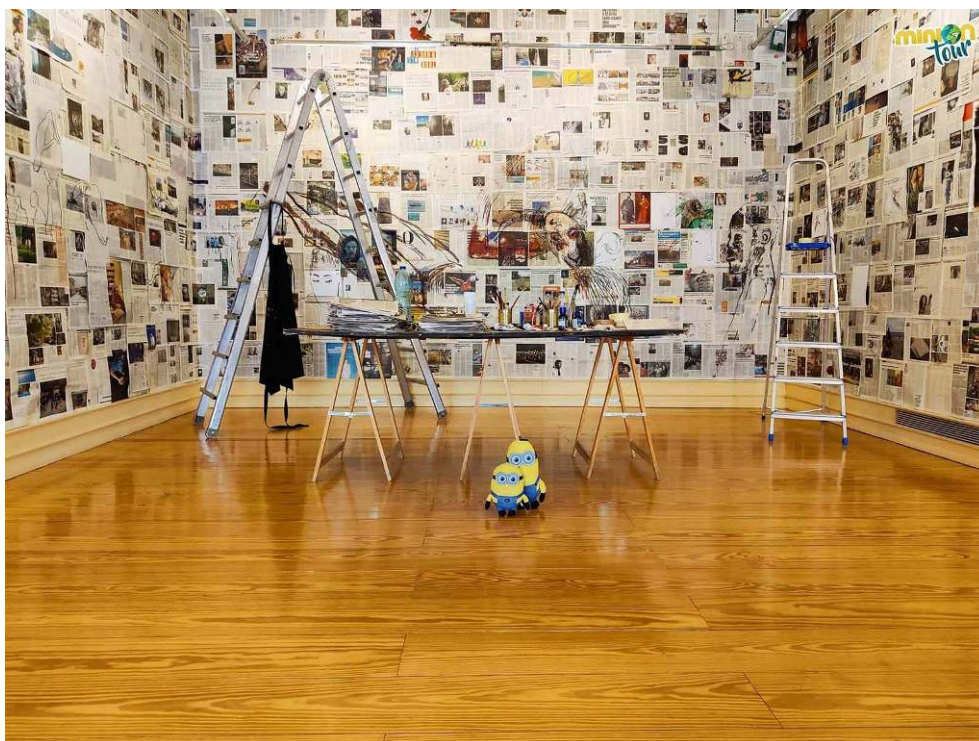


Fig. 3 – Tour para niños, 2017

© Museu Ibérico da Máscara e do Traje (Bragança, Portugal)

Análisis del proyecto educativo

- 65 - Gestión autonómica y local: este proyecto al concebirse dentro de una festividad de alcance mayor suele estar en continua relación con las Consejerías y Concejalías de Ocio y Turismo. La colaboración interadministrativa es fundamental para este proyecto;
- 66 - Contenido: destinados algunos de los talleres a: 4.º, 5.º y 6.º de Educación Primaria titulados “Las Mascaradas de Invierno”. Los alumnos conocerán las distintas mascaradas existentes en la vida tradicional de la provincia. Manifestaciones que se celebran como culminación de todas las fiestas de invierno y ritos de renovación anual, coincidiendo muchas de ellas con el Carnaval. Los participantes realizarán su propia máscara inspirándose en los estrafalarios personajes cucurrumachos, zarramaches, machurreros, entre otros;
- 67 - Objetivos: fomentar la creatividad y el pensamiento artístico a través de la elaboración de las máscaras; conocer más las actividades culturales y las festividades de la zona y fomentar en los más pequeños el sentido de la participación en la comunidad;
- 68 - Como competencias se pueden desarrollar: la puesta en valor y el conocimiento de un elemento de Patrimonio de la Humanidad; conocer y reconocer la identidad cultural de la Raya a través del patrimonio inmaterial y la conciencia de grupo además del fomento a la capacidad creativa individual;
- 69 - Metodología: se trata de un “aprendizaje de servicio” que es una metodología didáctica innovadora en el que el niño colabora con la comunidad no sólo en la elaboración de sus propias máscaras y la posibilidad de realizar la de otros, sino, para

encontrarse con el resto de sus iguales en un momento de fiesta, compartiendo la alegría de los resultados alcanzados. Con ello, los niños pueden sentir como suya la festividad y vincularla a otros pueblos y ciudades del otro lado de la frontera para reconocerse en el otro.

Conclusiones

- 70 Entre los aspectos convergentes de estos proyectos educativos los resultados del análisis destacan el dar a conocer los contactos a uno y otro lado de la frontera y ponerlos en valor a los ojos de los niños y jóvenes. Otro de los aspectos convergentes de ese análisis es conocer manera vivencial y experimental características antropológicas de la Raya hispanoportuguesa e identificar y sentirse identificado con una cultura concreta, real y cercana. Los jóvenes y niños podrán valorar los elementos materiales del juego y, por tanto, nuestra cultura material y conocer y reconocer la importancia de los lazos sociales entre países y de las conexiones culturales a través del juego.
- 71 Por otro lado, aquellos resultados que no son convergentes en todos los casos de estudio pero que por su representatividad en la conformación del pensamiento crítico y la consecución de la misión de los museos se refieren como fundamentales reflexionar sobre los cambios sociales de la mujer en los últimos años y descubrir las costumbres y tradiciones de los pueblos y ciudades al otro lado de la frontera y dar a conocer en profundidad, la obra de dos artistas nacidos en la Raya y cuya obra, se ha visto influida por el devenir de esa vida de intercambio cultural.
- 72 Las limitaciones en perspectiva de esta investigación se desarrollan en base a la complementariedad que supondría un análisis cuantitativo de la proliferación de este tipo de proyectos a ambos lados de la frontera con más datos concluyentes y comparativos en los dos países. Pero abre nuevas líneas de investigación al uso y desarrollo de herramientas para la consecución de una diplomacia cultural eficaz desde las instituciones museísticas.
- 73 La puesta en valor y el conocimiento de un elemento de Patrimonio de la Humanidad y el dar a conocer y fomentar la identidad cultural de la Raya a través del patrimonio inmaterial y la conciencia de grupo además del impulso a la capacidad creativa individual son dos de los objetivos que desarrollan los casos de estudio.
- 74 Ellos conforman una suerte de elementos de acción cultural indispensables para sentar la base práctica de la diplomacia cultural. Ésta hunde sus raíces en los valores y las tradiciones, en la cultura, que definen la identidad o identidades de una nación o territorio, y es aquí donde los museos juegan un papel fundamental.
- 75 Con esta investigación se trata de dar una visión teórica más allá de planteamientos relacionados con el turismo cultural, integrándolo en un planteamiento museológico ético y práctico. Así vemos, como en España y Portugal se han llevado a cabo una serie de líneas estratégicas que se han ampliado en los últimos años a ámbitos no sólo culturales sino también educativos y científicos. Estrategias basadas en crear espacios, físicos y mentales, de diálogo e intercambio entre países, en este caso, de España y Portugal, que son claramente ejemplificados en la zona de la Raya, son los proyectos presentados los que articulan esta estrategia, dando a conocer estos valores culturales y fomentando ese importante intercambio.

- 76 Los proyectos educativos son, por tanto, una herramienta más de diplomacia cultural, permiten que los niños y adolescentes tengan conciencia de esa denominada cultura de frontera. Todo ello para conseguir lo que ya apuntaba el escritor y filósofo pacense, Donoso Cortés: «Hay que unirse, no para estar juntos, sino para hacer algo juntos» (1946, 14).

BIBLIOGRAFIA

- Acaso, María, y Clara Megías. 2017. *Art Thinking: Cómo el Arte Puede Transformar la Educación*. Barcelona: Paidós.
- Almeida, Ana, y Elsa Teixeira. 2020. "O Achado Arqueológico de Belinho 1: uma Nova Dinâmica de Trabalho para os Públicos Escolares." Comunicação apresentada na *Conferência Internacional Educação Patrimonial em Ação: Tecendo Relações entre Museus, Escolas e Territórios*, 22 e 23 de outubro de 2020, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. <https://educacaopatrimonialemao.wordpress.com/o-achado-arqueologico-de-belinho-1-uma-nova-dinamica-de-trabalho-para-os-publicos-escolares/>
- Aso Morán, Borja. 2021. "Educación Patrimonial en Tiempos Digitales. Estudio de la Educomunicación en Redes Sociales del Museo Diocesano de Jaca." Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza.
- Bolaños, María. 2008. *Historia de los Museos en España: Memoria, Cultura, Sociedad*. Gijón: Trea.
- Calaf Masachs, Roser, José Luis San Fabián Maroto, y Sué Gutiérrez Berciano. 2017 "Evaluación de Programas Educativos en Museos." *Sociedad Española de Pedagogía* Bodón 69 (1): 45-65.
- Calderón Vázquez, Francisco José. 2015 "Repasando la Frontera Hispano-Portuguesa: Conflicto, Interacción y Cooperación Transfronteriza." *Estudios Fronterizos* 16 (31): 65-89.
- Campeño Fernández, Antonio-José, y José Manuel Jurado Almonte, dirs. 2014. *Turismo de Frontera (III): Productos Turísticos de La Raya Ibérica*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Campeño, Antonio. 1994. "La Región Transfronteriza Luso-Extremeña." In *Arquitectura y Vida de Frontera*, 18-21. Mérida: Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura.
- Cerezo Vacas, Francisco Tomás. 2020. "Más Allá de La Raya: El Museo Extremeño e Iberoamericano Arte Contemporáneo de Badajoz y la Difusión del Arte Contemporáneo Portugués desde la Extremadura Española." In *Historia de los Museos, Historia de la Museología, España, Portugal América*, eds. Javier Arnaldo, Alicia Herrero y Modesta di Paola, 161-167. Gijón: Trea
- Davison, Lee, y Leticia Pérez Castellanos. 2020. *Embajadoras Cosmopolitas: Exposiciones Internacionales, Diplomacia Cultural y el Museo Policentral*. Delaware: Vernon Press.
- Domínguez Castro, Luís, y José Ramón Rodríguez-Lago. 2019. "Educación y Diplomacia Cultural en la Primavera de Europa (1948-1954)." *Revista de Educación* 383 (1): 63-84.
- Donoso Cortés, Juan. 1946. *Obras Completas de Don Juan Donoso Cortés*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- Fernández Soria, Juan Manuel. 2005. "Influencias Nacionales Europeas en la Política Educativa Española del Siglo XX." *Historia de la Educación: Revista Interuniversitaria* 24 (1): 39-95.
- Fontal Merillas, Olaia. 2022. *La Educación Patrimonial Centrada en los Vínculos: El Origami de Bienes, Valores y Personas*. Gijón: Trea.
- Gracia Castro, Ramiro Isabel. 2021. "La Educación Disruptiva." *Coloquio Interinstitucional de docentes, 12.º Coloquio*, 1-8. [Puebla]: Universidad Iberoamericana Puebla. <https://hdl.handle.net/20.500.11777/4923>
- Hidalgo, Javier. 2012 "La Adaptación al Cambio de los Departamentos de Educación y Acción Cultural en la Evolución de los Museos: Del Simply Watching al Learn by Doing." *Educación y Futuro* 27: 67-79.
- Lei n.º 47/2004 de 19 de agosto. *Diário da República*. 1ª série-A, n.º 195 (2004): 5379-5394.
- Lei n.º 16/1985 de 25 de junio. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 155 (1985): 20342-20352.
- Liceus. s/d. "La mujer en la Raya Hispano-Portuguesa." <https://www.liceus.com/mujer-rama-hispano-portuguesa/>
- Lozoya, Jorge Alberto, y César Villanueva Rivas. 2009. "Cooperación y Diplomacia Cultural: Experiencias y Travesías." *Revista Mexicana De Política Exterior* 85: 253-267.
- Luque Rodrigo, Laura, y Ismael Amaro Martos. 2022. "La Importancia de la Apariencia en la Construcción de la Identidad de Género: Educación en Valores a través de las Artes Visuales (ss. XVIII-XXI)." In *Educação Patrimonial em Ação: Tecendo Relações entre Museus, Escolas e Territórios*, coord. Alice Semedo y Helena Pinto e, 305-332. Lisboa: Caleidoscópico.
- Marín Cepeda, Sofia. 2022. "Educación Artística y Patrimonial: Tejiendo Relaciones a partir de los Vínculos en Tiempos de Pandemia)." In *Educação Patrimonial em Ação: Tecendo Relações entre Museus, Escolas e Territórios*, coord. Alice Semedo y Helena, 305-332. Lisboa: Caleidoscópico.
- Medina García, Eusebio. 2006. "Orígenes Históricos y Ambigüedad de la Frontera Hispano-Lusa (La Raya)." *Revista de Estudios Extremeños* 62 (2): 713-723.
- Milheiro Silva, Ana, Laura García-Docampo, Sofia Marques Silva, y María del Mar Lorenzo-Moledo. 2022. "Retos de los Centros Educativos Transfronterizos de Portugal y España a Favor de las «Competencias del Siglo XXI»." *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria* 34 (1): 167-187.
- MNAR. s/d. "Proyecto Ammaia." Ministerio de Cultura y Desporte. MNAR (Museo Nacional de Arte Romano). <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnromano/investigacion/proyectos/ammaia.html>
- Museo González Santana. 2017. "Memoria 2017." Olivenza, Badajoz: Consorcio del Museo Etnográfico Extremeño González Santana. https://issuu.com/museo_de_olivenza/docs/memoria_2017
- Negrete Sosa, Fernando, y Colegio Cristo Crucificado. 2021. "El Museo Etnográfico Extremeño González Santana de Olivenza, Lleva su Exposición '¿A Qué Jugamos?' al Cristo Crucificado." *Diario Hoy de Extremadura*, noviembre 15. <https://valverdedeleganes.hoy.es/museo-etnografico-extremeno-20211115124614-nt.html>
- Nye, Joseph. 2004. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.
- Oliveira Martins, Joaquim Pedro. 1972. *Historia de la Civilización Ibérica*. Madrid: Seminarios y Ediciones.

- Pinho, Joana Balsa de. 2007. "Museus e Internet. Recursos Online nos Sítios Web dos Museus Nacionais Portugueses." *Revista Textos de la CiberSociedad* 8 (s/p).
- Portela Fontán, Ana. 2021. "El Objeto como Recurso Didáctico en Museos y Centros de Arte Contemporáneo de España: Análisis y Clasificación de Propuestas y Usos." Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- Real Decreto n.º 620/1987 de 10 de abril. *Boletín Oficial del Estado*, n.º 114 (1987): 13960-13964.
- Rechená, Aida. 2010. "Relaciones Museísticas Transfronterizas. Éxitos y Dificultades, ¿Realidad o Quimera?" *Revista de Museología: Publicación Científica al Servicio de la Comunidad Museológica* 49: 24-29.
- Reis, Carlos. 2007. "Bons Ventos e Costas Voltadas: Reflexões Tempestivas sobre Alguns Lugares Comuns". In *Aula Ibérica: Actas de los Congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*, ed. Ángel Marcos de Dios, 33-42. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez Barba, Fabiola. 2015. "Diplomacia Cultural. ¿Qué es y qué no es?" *Espacios Públicos* 18 (43): 33-49.
- Sánchez, Beatriz. 2005. "La Educación en los Museos." *Alcalibe: Revista Centro Asociado a la UNED Ciudad de la Cerámica* 5: 463-468.
- Semedo, Alice, y Helena Pinto, coord. 2022. *Educação Patrimonial em Ação: Tecendo Relações entre Museus, Escolas e Territórios*. Lisboa: Caleidoscópio.
- Sola Pizarro, Belén, ed. 2019. *Exponer o Exponerse: La Educación en Museos como Producción Cultural Crítica*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Stake, Robert. 1999. *Investigación con Estudios de Caso*. Madrid: Morata.
- Unamuno, Miguel. 1911. *Por Tierras de Portugal y España*. Madrid: Biblioteca Renacimiento.
- UNESCO. 2019. "El Carnaval de Podence, Celebración del Fin del Invierno." <https://ich.unesco.org/es/RL/el-carnaval-de-podence-celebracin-del-fin-del-invierno-01463>
- Uriarte, Luis María. 1994. "La Codosera: Cultura de Fronteras y Fronteras Culturales en la Raya Luso-Española." *Asamblea de Extremadura. Mérida* 50 (2): 445-462.
- Valadés Sierra, Juan Manuel. 2010. "Turismo Cultural y Museos en la Raya." *Revista de Museología: Publicación Científica al Servicio de la Comunidad Museológica* 49: 36-45.
- Vallecillo Teodoro, Miguel Ángel. 2016. "Unidad Didáctica La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa" Olivenza, Badajoz: Consorcio del Museo Etnográfico Extremeño González Santana. https://issuu.com/museo_de_olivenza/docs/unidad_didctica_la_mujer_en_la_r_44427007e11608
- Vidagañ, María. 2019. "Reflexiones sobre la Educación Artística desde la Práctica del Museo de Arte Contemporáneo. El caso de los Museos de Lisboa." *ArtsEduca* 24: 55-64.
- Zugaza, Miguel. 2014. "Museos y Diplomacia Cultural". *Política Exterior* 28 (160): 44-52.
- Zurita, Daniela Lucía. 2015. "La Función Educativa del Museo: Prácticas de la Educación Artística." *Dissertação de mestrado em Museologia e Museografia*, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

NOTAS

1. Traducción de la autora.
 2. Cabe señalar que Olivenza se anexionó a España en 1801.
-

RESUMOS

Este artículo analiza cuatro proyectos educativos (“La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa”, “¿A Qué Jugamos?”, “Juego de Niños” y “Máscaras Ibéricas de la Raya”) planteados en museos en la Raya hispanoportuguesa como herramientas de cohesión social vinculadas a acciones culturales en el exterior del territorio de ambos países porque ello es uno de los aspectos esenciales de la diplomacia cultural. Estos casos son elegidos por constituir proyectos educativos museísticos basados en el intercambio cultural y en el conocimiento de ambas culturas a uno y otro lado de la frontera. La acotación geográfica elegida se justifica por ser una zona característica de intercambio cultural entre ambos países, donde la frontera se diluye en una estrecha relación cultural. El objetivo de dicho estudio es poner en valor que los museos son, en la actualidad, instituciones culturales de encuentro y diálogo y que las nuevas perspectivas en investigación museológica plantean museos cada vez más abiertos al entorno. Los resultados muestran la importancia de la diplomacia cultural entendida como elemento dentro de “poder blando” desde un ámbito local con una proyección internacional, unos resultados cualitativos relevantes que establecen un marco común de investigación entre los trabajos de los museos en educación en España y Portugal. Desde una metodología cualitativa, de observación y razonamiento, en un límite temporal trimestral, los principales resultados de esta investigación reflejan cómo los proyectos educativos a ambos lados de la frontera hunden sus raíces en la idea de transmitir un patrimonio cultural común, fomentar el diálogo y transmitir en el alumnado la llamada cultura de frontera.

This research discusses four educational projects (“La Mujer en la Raya Hispano-Portuguesa”, “¿A Qué Jugamos?”, “Juego de Niños” y “Máscaras Ibéricas de la Raya”) proposed in museums of the Hispano-Portuguese border (La Raya) as tools of social cohesion linked to cultural actions abroad as one of the essential aspects of cultural diplomacy. These cases are chosen because they constitute educational museum projects based on cultural exchange and knowledge of both cultures on either side of the border. The chosen geographical delimitation is justified by the fact that this is a zone of cultural exchange between both countries, where the border is diluted in a close cultural relationship. The objective of this study is to highlight that museums are, currently, cultural institutions of encounter and dialogue and that the new perspectives in museological research propose museums that are increasingly open to the environment. The results show the importance of cultural diplomacy understood as an element within soft power from a local level with an international projection, relevant qualitative results that establish a common research framework between the work of museums in education in Spain and Portugal. Using a qualitative methodology of observation and reasoning, within a quarterly time limit, the main findings of this research reflect how educational projects on both sides of the border are rooted in the idea of transmitting a common cultural heritage, fostering dialogue and introducing the students to the so-called border culture.

ÍNDICE

Keywords: cultural diplomacy, heritage education, educational project, soft power – museum, border culture – Portugal and Spain

Palabras claves: diplomacia cultural, educación patrimonial, proyecto educativo, poder blando – museo, cultura de frontera – Portugal y España

AUTOR

SARA CASTELLANO SANSÓN

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca, máster universitario en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico (Universidad Complutense de Madrid) y máster universitario en Formación del Profesorado (Universidad CEU San Pablo, Madrid). En la actualidad trabaja en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía con una beca en gestión cultural tras haber trabajado en instituciones culturales, museos y galerías de arte. Su ámbito de investigación se centra en la gestión cultural y su relación con la educación y el papel de la diplomacia cultural como “poder blando” (*soft power*) a través de la historia.

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Calle Santa Isabel, n.º 52, 28012, Madrid, España, saracastesan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3123-3803>

O Centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Soares dos Reis. Análise de uma parceria institucional

*The Centre of Contemporary Art and the National Museum of Soares dos Reis.
Analysis of an institutional partnership*

Inês Silvestre

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 10.02.2023

Aprovado para publicação a 24.06.2023

Introdução

- 1 O Centro de Arte Contemporânea (CAC) funcionou entre 1976 e 1980 no Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR), no Porto, com vista à exposição, estudo e divulgação de arte contemporânea.¹
- 2 Este Centro foi fundamental para a criação do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves em 1999, como o estudo de Leonor Oliveira destaca (2007). A sua criação em 1976 pretendia colmatar uma ambição antiga no panorama artístico nacional, que era a constituição de um Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM). Além disso, e tal como propõe a mesma autora num recente artigo (2023), a criação deste Centro e o projeto de constituição do MNAM são inseparáveis do processo de democratização instalado após o 25 de Abril.
- 3 Não obstante a importância do CAC e o impacto que apresentou no contexto do MNSR, esse não constitui um tema devidamente aprofundado no âmbito das atividades

desenvolvidas por esse Museu nem dos estudos existentes sobre o mesmo (Soares 1996; Almeida 2007). Destacamos apenas o projeto “Peça a Peça: O Centro de Arte Contemporânea e as Coleções do Museu – Um Ciclo de Exposições no Museu Nacional de Soares dos Reis” (Santos 2013), do qual resultou um ciclo expositivo dedicado à exposição *Artistas Actuais nas Coleções do Museu Nacional de Soares dos Reis* (1978).

- 4 Assim, neste artigo procuramos refletir sobre a parceria institucional estabelecida entre o CAC e o MNSR, identificando os seus principais contributos e desafios e, dessa forma, adicionar à história desse Museu novas leituras capazes de o inserir nos domínios do estudo e da divulgação de arte contemporânea.

Contextualização da criação do Centro de Arte Contemporânea

- 5 Como os estudos assinalados nos mostram, a criação do CAC relaciona-se intimamente com a questão da ausência de um museu de arte contemporânea capaz de atender às especificidades inerentes à sua nomenclatura. Com efeito, a dessincronização existente entre a produção artística contemporânea e os meios institucionais revelava-se de forma dramática no Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), em Lisboa, neutralizado por políticas incipientes na sua função de dar a conhecer perspetivas atualizadas do panorama artístico nacional.²
- 6 Porém, se em Lisboa existiam alternativas institucionais de apoio à arte contemporânea – recordemos o papel fundamental que a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) exerceu a partir de 1956, nomeadamente na atribuição de bolsas de estudo, e ainda a Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), que a partir da década de 1950 começou a apresentar maior abertura à atualidade artística³ – no Porto, não existindo alternativas ao conservadorismo do MNSR, a iniciativa pertencerá às dinâmicas artísticas que se desenvolveram nessa cidade a partir de meados do século XX.
- 7 A intensificação das dinâmicas artísticas portuenses deve-se, em grande parte, à Escola Superior de Belas-Artes do Porto (ESBAP), que, sob a direção de Carlos Ramos (1897-1969), entre 1952 e 1967, apresentou uma grande abertura a novas tendências artísticas (Moura 2013). O dinamismo da ESBAP verificou-se na organização de atividades como as Exposições Magnas⁴ e as Exposições Independentes, onde surgiram obras inovadoras, especialmente no âmbito do abstracionismo geométrico (Lambert e Fernandes 2001).
- 8 Fora da ESBAP, a comunidade artística portuense apresentou considerável capacidade de iniciativa, criando plataformas alternativas de divulgação do seu trabalho.⁵ Organizações como o Teatro Experimental do Porto (1950)⁶, a Academia e Galeria Alvarez (1954)⁷ e a Cooperativa Árvore (1963)⁸ foram essenciais para o desenvolvimento da cultura portuense, promovendo tendências vanguardistas e de experimentação artística, que, com a criação do CAC, passaram a ter representação institucional.⁹ Destacamos ainda eventos como a Perspetiva 74¹⁰ e os Encontros internacionais de Arte¹¹, promovidos por Jaime Isidoro e Egídio Álvaro, pioneiros na promoção das artes performativas e no contacto com artistas e movimentos internacionais (Ferreira 2017).
- 9 Com efeito, colocando o conceito de democracia no centro da prática artística (Oliveira 2023) e inspiradas nos protestos do Maio de 1968 e nas revoltas estudantis de 1969 (Bandeira 2014), ao longo das décadas de 1960 e de 1970 as dinâmicas artísticas

portuenses voltaram-se cada vez mais para a realidade social, praticando uma arte assente no confronto e na provocação do espectador¹² e em comunhão com novos conceitos, como a ecologia.¹³ Desta forma, os artistas portuenses anteciparam uma nova realidade social e política, pondo em prática a «vocação democrática da arte moderna» preconizada por Fernando Pernes (1972, 44).

O “Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis”

- 10 A queda do regime ditatorial a 25 de Abril de 1974 instalou um otimismo assente na possibilidade de construção de uma sociedade democrática. Porém, depressa a esperança e o otimismo converteram-se num clima de instabilidade e de tensão política (Chicó 2000), que não tardou em chegar ao MNSR. Num período de profundas transformações sociais e políticas as instituições de poder foram especialmente confrontadas.
- 11 Com efeito, o MNSR serviu de palco para uma manifestação de carácter performático realizada no dia 10 de Junho de 1974 e conhecida como “Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis” (fig. 1). Este protesto foi organizado pela Comissão para uma Cultura Dinâmica¹⁴, organismo criado em maio de 1974, a partir de reuniões realizadas na Cooperativa Árvore. Importa destacar o simbolismo da data escolhida para a realização deste protesto, o “Dia de Camões, de Portugal e da Raça”, feriado nacional criado pelo Estado Novo, que, seguindo uma narrativa totalitarista e colonialista, celebrava a identidade nacional portuguesa (Oliveira 2023).



Fig. 1 – Cartaz alusivo ao “Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis”, 1974, Cooperativa Árvore
© Arquivo da Biblioteca Pública Municipal do Porto

- 12 Esta manifestação contou com cerca de 500 participantes, maioritariamente ligados à cena artística e cultural do Porto, entre os quais os pintores Alfredo Queiroz Ribeiro

(1939-1974), Armando Alves (1935) Domingos Pinho (1937) e Joaquim Vieira (1946) e o escultor José Rodrigues (1936-2016). Numa performance satírica encenaram a morte do Museu, consagrada pela colocação de uma coroa de flores e um epitáfio à porta do defunto, onde se lia «aqui jaz o velho museu, morto pela traça, bafio e boca aberta de tédio, para eterna alegria daqueles que hão-de esquecer e querem um museu vivo» (Comissão para uma Cultura Dinâmica 1974, s/p) (fig. 2 e 3).

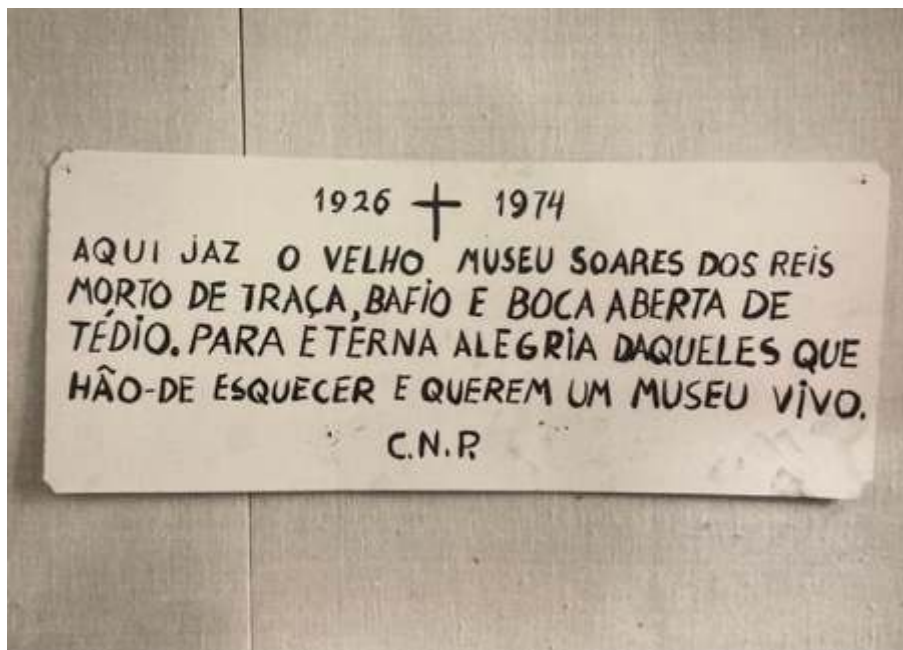


Fig. 2 – Cartaz utilizado no protesto “Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis”, 1974
© Arquivo MNSR

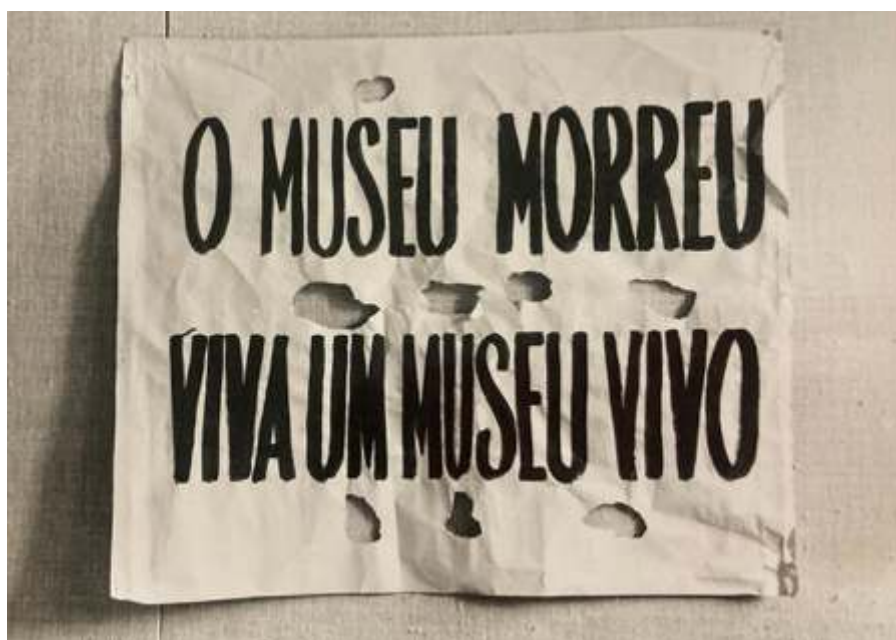


Fig. 3 – Cartaz utilizado no protesto “Enterro do Museu Nacional de Soares dos Reis”, 1974
© Arquivo MNSR

O Museu Nacional de Soares dos Reis

- 13 Neste contexto, naturalmente foram imputadas responsabilidades à diretora do MNSR Maria Emília Amaral Teixeira¹⁵, as quais foram muito além dos protestos do *Enterro*, resultando na tentativa do seu saneamento.¹⁶
- 14 Além das «invejas pessoais, ou manobras de bastidores, às vezes a coberto de pretensos motivos ideológicos» (Couceiro 2004, 93) que terão estado na origem dos ataques lançados a Maria Emília Amaral Teixeira, entendemos que o significado do *Enterro* extravasou o contexto do MNSR. De facto, o que se pretendia confrontar era a proclamação do fim de um sector cultural incipiente e conservador. Com efeito, o conservadorismo era uma condição imposta por um regime artisticamente reacionário (Nogueira 2021), que por meio de políticas incipientes (Silva 2000), ou da ausência delas, manteve os museus estatais entregues a si próprios.
- 15 Na realidade, recordando a história do MNSR, o criticado conservadorismo opõe-se à herança revolucionária legada pelo Museu de Pinturas e Estampas, o primeiro museu público de arte em Portugal, criado em plena Guerra Civil (1833), como oferta de D. Pedro V à cidade do Porto pelo seu apoio à causa liberal.
- 16 O MNSR foi criado em 1932, ano em que lhe foi atribuído o estatuto de Museu Nacional. Porém, a sua história remonta ao Museu Portuense, criado em 1839, quando o Museu de Pinturas e Estampas passou a estar ao encargo da Academia Portuense de Belas-Artes¹⁷, e ainda ao Museu Municipal do Porto, constituído em 1850 após a aquisição da coleção de João Allen pelo município, integrada no MNSR em 1937. Nesse ano iniciaram-se as obras de reabilitação do Palácio dos Carrancas, que passaria a albergar esse Museu.
- 17 À semelhança de outros museus nacionais instalados em edifícios históricos, como foi o caso do MNAC, as instalações destinadas ao MNSR desde cedo se revelaram insuficientes ao desenvolvimento do mesmo. Com efeito, ainda na década de 1940, durante a direção de Vasco Valente (1883-1950), entre 1932 e 1950, foram adquiridos dois edifícios contíguos ao do Museu, prevendo a sua ampliação (Figueiredo 1962).
- 18 O empenho demonstrado pelas sucessivas direções na ampliação das instalações¹⁸ do MNSR é revelador da vontade de dinamização desse Museu. Com efeito, a respeito da ampliação do mesmo, Manuel de Figueiredo¹⁹ (1896-1965) referiu a necessidade de construção de um pavilhão destinado à exposição de obras de arte contemporânea, as quais, segundo esse diretor «têm já uma *outra forma de ser* que exige, naturalmente, para ficarem bem enquadradas, outra concepção estética, outra expressão arquitectónica» (Figueiredo 1962, 6). Esse espírito de modernização já havia sido demonstrado pelo seu antecessor, Salvador Barata Feyo²⁰ (1899-1990), que deu início a um processo de aquisição de obras de artistas modernos.²¹ Outros aspetos como a criação de um Serviço Educativo Infantil, em 1961, e a aposta na apresentação de exposições temporárias, particularmente durante a direção de Maria Emília Amaral Teixeira²², revelam um programa museológico atualizado, no contexto nacional, e cumpridor do exemplo modelar conferido pelo Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

A criação do Centro de Arte Contemporânea

- 19 Não obstante a vontade de dinamização do MNSR proclamada pelas sucessivas direções, este falhou na representação da comunidade artística ativa do meio portuense,

conforme denunciado nos protestos do *Enterro*. Desta forma, a reconciliação do MNSR com o meio artístico do Porto surgiu como uma necessidade premente para a inserção desse Museu na nova realidade política e para a manutenção de Maria Emília Amaral Teixeira no cargo da direção do mesmo.

- 20 Com efeito, em 1974 verificou-se uma crescente preocupação em atender às denúncias dos protestantes. Em novembro foi realizado um documento intitulado *O Museu como Centro de Cultura* (Teixeira 1974b), onde Maria Emília Amaral Teixeira defende a noção de museu enquanto centro dinâmico, dotado de uma forte ação pedagógica e em constante colaboração com diversas entidades culturais e centros académicos. Destacamos ainda a importância conferida à atualização da coleção do Museu, que a diretora aponta como uma necessidade premente e para a qual sugere a intervenção de pessoas externas capazes de orientar o processo de aquisição de obras de arte moderna.
- 21 À data da apresentação da “Proposta para um Centro de Arte Contemporânea”²³ (Pernes 1974), documento realizado durante uma sessão na Cooperativa Árvore no dia 28 de novembro de 1974, não estava ainda estabelecida uma parceria entre a Comissão para uma Cultura Dinâmica e o MNSR para a criação do CAC nesse Museu.²⁴ Contudo, em maio de 1975 foram levadas a cabo algumas ações no MNSR, as quais sugerem um entendimento entre essa Comissão e o referido Museu – Maria Emília Amaral Teixeira propôs a criação de uma *Comissão Consultiva para a Aquisição de Obras de Arte Moderna* (Teixeira 1975a) e estabeleceu correspondência com as galerias Zen, Alvarez, Quadrum e Módulo – Centro Difusor, no sentido de manifestar o interesse na aquisição de um conjunto de gravuras de artistas contemporâneos (Teixeira 1975b).
- 22 A parceria entre o MNSR e a Comissão para uma Cultura Dinâmica²⁵ foi consumada pela exposição *Levantamento da Arte do Século XX no Porto* inaugurada no MNSR no dia 3 de julho de 1975, onde foram apresentadas, por ordem cronológica, uma média de três obras por cada um dos 102 artistas selecionados; esses, pertencendo a gerações e a movimentos artísticos distintos, foram unidos num discurso empenhado na valorização do Porto como centro de cultura moderna.
- 23 Esta exposição esteve patente no Porto, de julho a outubro de 1975, transitando para Lisboa onde foi apresentada na SNBA, entre novembro e dezembro desse mesmo ano. A sua realização contou com o patrocínio da Direcção-Geral dos Assuntos Culturais da Secretaria de Estado da Instrução e Cultura e do Ministério da Educação e da Cultura, cujos representantes expressaram o seu apoio à criação de um Centro de Arte Contemporânea no MNSR (Teixeira 1975c).
- 24 Assim, no dia 18 de dezembro de 1975 a criação do Centro de Arte Contemporânea foi autorizada por despacho do Ministro da Comunicação Social, António de Almeida Santos (Teixeira 1976a), sob a direção do crítico de arte Fernando Pernes²⁶ (1936-2010), que contaria com a colaboração fundamental de Etheline Rosas²⁷ (1924-2012).

A atividade expositiva

- 25 Mediante a divulgação das novas tendências artísticas, o CAC introduziu no meio museológico não só novas linguagens artísticas, mas também novos modos de exibição, contando para isso com a colaboração dos artistas, frequentemente convidados a participar na organização das suas exposições.

- 26 Destacamos as retrospectivas de Alberto Carneiro e de Ângelo de Sousa inauguradas em setembro de 1976, enquanto parte do programa do Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) realizado em Lisboa.²⁸ Alberto Carneiro (1937-2017) e Ângelo de Sousa (1938-2011) participaram ativamente na organização dessas exposições, listando os materiais necessários para a montagem das suas obras, devidamente orçamentados. A partir dessa lista de materiais (Carneiro e Sousa 1976) percebemos a natureza vanguardista destas exposições, inovadora no contexto expositivo do MNSR. Além de um projetor super-8 solicitado por Ângelo de Sousa, encontramos materiais como 1.300 canas²⁹, 70 arrobas de palha e 70 metros de pano azul, areia, e 300 fotocópias³⁰ destinados à montagem das obras de Alberto Carneiro.



Fig. 4 – Fotografia da obra *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976) apresentada na exposição retrospectiva de Alberto Carneiro no MNSR em setembro de 1976.

© Arquivo MNSR

- 27 Com respeito à divulgação de novas tendências artísticas importa ainda destacar a retrospectiva de Wolf Vostell e a exposição coletiva *A Fotografia como Arte/A Arte como Fotografia*, ambas realizadas em 1979, as quais se demarcaram pela apresentação das mais recentes práticas do movimento Fluxus e ainda pela consagração da fotografia enquanto linguagem artística (Oliveira 2007).



Fig. 5 – Fotografia da instalação *Endogen Depression* (1975) de Wolf Vostell, apresentada no jardim do MNSR em julho de 1979.

© Arquivo MNSR

- 28 O programa expositivo do CAC apresentou também uma moderna abordagem à divulgação de arte contemporânea, assente num constante questionamento dos seus limites e na aposta em exposições fomentadoras de novas perspetivas sobre o panorama artístico nacional e internacional.
- 29 Prova dessa abertura a novas narrativas na arte contemporânea foi a exposição *O Erotismo na Arte Moderna Portuguesa*. Esta exposição, organizada por Eurico Gonçalves, gerou uma enorme polémica devido ao tema proposto. Inicialmente programada para ser apresentada na Junta de Turismo do Estoril, foi banida desse local por pressão da opinião pública, acabando por ser exposta na SNBA (Gonçalves 1988). A apresentação desta exposição no MNSR, apesar do apoio do Secretário de Estado da Cultura, David Mourão-Ferreira, também foi acompanhada de fortes críticas, alimentadas pelos periódicos portuenses que afirmaram que o MNSR «foi invadido e profanado por uma nova espécie de vândalos que, fingindo defender o progresso e a evolução mental do povo, procuram impor (...) os seus nefastos desígnios iconoclastas e desmoralizadores da sociedade portuguesa» (Ferreira 1977, 5).
- 30 Acrescentamos ainda a valorização da gravura, tipologia de grande expressão na arte contemporânea nacional³¹, mas frequentemente desvalorizada num contexto museológico. Neste âmbito destacamos as exposições “Gravuras Internacionais do Século XX” e “Gravuras Modernas Portuguesas”, que, realizadas em maio de 1976, integraram as comemorações do 20.º aniversário da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, importante parceira do CAC.
- 31 A representação da comunidade artística nacional, e em especial dos artistas portuenses, os únicos a terem o seu trabalho consagrado em exposições retrospectivas³², foi uma das principais linhas de ação do CAC. Porém, este Centro apresentou ainda um

importante impulso internacional, patente na realização de exposições de importantes artistas e movimentos internacionais, como George Grosz (1976), Robert Rauschenberg (1977), Hans Hofmann (1976) e ainda exposições como *A Arte Britânica de Hoje* (1979) e *Panorama da Arte Francesa de 1965 a 1975* (1978).

A coleção

- 32 No que diz respeito ao processo de constituição da coleção de arte contemporânea reunida no âmbito do CAC foram definidos três pontos de atuação: a adoção do regime de cedência temporária de obras, no qual estariam assegurados todos os direitos de propriedade sobre as obras aos depositantes, o enfoque no contexto portuense e a aposta na aquisição de gravuras, que, além dos menores custos de aquisição, apresentavam uma maior facilidade de transporte, permitindo a realização de exposições itinerantes e, concomitantemente, descentralizar a atividade do CAC (Pernes 1976).
- 33 Além de um papel essencial no processo de compra de obras de arte contemporânea, mediante o recurso ao Fundo João Chagas³³, o MNSR serviu também de entidade depositária de coleções reunidas por intermédio do CAC. Como tal, tendo em conta o objetivo de criação de um MNAM e o facto de que este Centro nunca beneficiou de autonomia institucional, não podemos referir-nos a uma coleção do CAC, mas sim a uma coleção de arte contemporânea destinada ao MNAM.
- 34 Em 1976 foram adquiridas 22 gravuras de artistas contemporâneos³⁴, com recurso ao Fundo João Chagas, e uma tapeçaria de Flávia Monsaraz. Além do mais, contactaram-se artistas³⁵, herdeiros de artistas³⁶ e ainda galeristas e colecionadores³⁷, a quem foi solicitado o empréstimo de obras para a constituição de um núcleo de arte contemporânea no MNSR. Se no caso das gravuras observamos uma incidência de âmbito nacional, a partir da lista dos nomes dos artistas contactados detetamos a prevalência do contexto portuense.
- 35 Beneficiando da nacionalização das instituições bancárias decorrente do Programa do Movimento das Forças Armadas em 1975³⁸, a 25 de maio de 1976 o CAC conseguiu reunir um significativo conjunto de obras contemporâneas, mediante o depósito de parte da coleção do Banco Pinto de Magalhães (BPM).³⁹
- 36 O ano de 1977 demarcou-se pelo maior número de obras compradas pelo MNSR. Foram adquiridas um total de 35 obras (5 esculturas, 8 obras gráficas e 22 pinturas). Numa carta enviada ao Diretor-Geral do Património Cultural em agosto de 1977, é referida a intenção de «adquirir obras de pintura, escultura, gravura justamente a artistas contemporâneos que as tem depositado neste Museu» (Teixeira 1977, s/p). Assim, levantamos a hipótese de a maior parte, senão a totalidade, das obras compradas em 1977 corresponderem às obras cedidas em regime de depósito em 1976.
- 37 Com a criação oficial do MNAM a 21 de Novembro de 1979⁴⁰, que dispunha de uma verba de um milhão de escudos para financiar a sua atividade, a aquisição de obras para a coleção de arte contemporânea passou a ser realizada diretamente a partir do novo museu, dispensando a representação institucional do MNSR. No entanto, esse Museu não deixou de exercer um papel fundamental para a constituição dessa coleção, servindo de local de armazenamento da mesma até à criação de instalações para o

MNAM no Porto, finalmente alcançada em 1987 com a inauguração da Casa de Serralves.

As instalações

- 38 Segundo o artigo do *Jornal de Notícias*: “Centro de Arte Contemporânea vai cessar a sua atividade!” (1980), o CAC ocuparia três salas do MNSR para a realização de exposições temporárias. Porém, a criação deste Centro nesse Museu significou uma renovação total do mesmo, incluindo a exposição permanente que passou a incluir peças contemporâneas do novo acervo reunido pelo CAC.⁴¹
- 39 Esta situação significou a transferência de várias obras da exposição permanente do MNSR para as reservas que, ante a ausência de instalações adequadas, se situavam no sótão do Museu, cenário que Maria Emília Amaral Teixeira descreveu como «de ruína para as obras de arte» (Teixeira 1976b, s/p). Com efeito, muitas das críticas lançadas ao CAC revertiam sobre as alterações realizadas na exposição permanente do MNSR, referindo que «desapareceram as coleções de quadros Silva Porto, Columbano, Sousa Pinto e Pousão. Dos Mestres da Pintura Flamenga, Italiana e Holandesa. Do “Cristo Crucificado” de Vieira Portuense e do “São Bruno” de Domingos Sequeira» (Ferreira 1979, 13).
- 40 Além do mais, a atividade expositiva do CAC não se cingiu às três salas mencionadas. Por diversas vezes, e atendendo à natureza e especificidade de cada exposição, foi solicitada a utilização de áreas extensas do Museu e até da totalidade do mesmo, como foi o caso das retrospectivas de Ângelo de Sousa e de Alberto Carneiro. Outros casos foram a exposição de Wolf Vostell que ocupou extensas áreas do MNSR, incluindo o jardim, a exposição de R. B. Kitaj, apresentada num átrio do Museu devido a falta de espaço, e as exposições *Gravura Portuguesa Contemporânea* (1976) e *Banda Desenhada* (1976) apresentadas na Casa-Museu Fernando de Castro (*Relatório atividades 1976/77*, 2).
- 41 A questão da carência de espaço foi solucionada a partir do estabelecimento de parcerias com outras entidades culturais portuenses, como a ESBAP e a Galeria do *Jornal de Notícias*, onde foram apresentadas muitas das exposições do extenso programa do CAC.
- 42 Em 1979 a parceria CAC/MNSR parecia ter chegado a um impasse. O constante adiamento do projeto de ampliação das instalações desse Museu e o rápido crescimento do CAC levaram os dirigentes desse Centro a procurar novas soluções para o desenvolvimento da atividade do mesmo. Com efeito, um artigo do *Comércio do Porto* (Campos 1979) informa-nos que no verão de 1979 estava em curso o estudo da proposta do aproveitamento do Mercado Ferreira Borges para a instalação do CAC, a qual acabou por não se concretizar. Em Julho de 1980 é publicado o artigo “Centro de Arte Contemporânea vai cessar a sua atividade!” no *Jornal de Notícias* que anuncia o fim do CAC, sendo que os motivos apontados são a falta de instalações que permitissem prosseguir a intensa atividade que esse Centro se propôs a desenvolver.

Conclusões

[...] mesmo os que, mais fundamente, questionaram o Museu desejam entrar nele (Silva 2000, 67)

- 43 Apesar de nem sempre estarem alinhados com as mudanças sociais e culturais às quais a arte sempre é mais sensível, os meios oficiais, mediante o reconhecimento institucional das práticas artísticas, revelam-se fundamentais para a construção e para afirmação da identidade cultural de um povo ou de uma nação. Como Fernando Pernes afirmou, apesar da difícil relação que historicamente sempre existiu entre a arte moderna e os meios institucionais, não devemos esquecer que «a pintura moderna nasceu da existência do museu, da substituição dos padrões académicos pelo contacto íntimo com as “obras exemplares”» (Pernes 1971, 63).
- 44 Foi nesta senda que se estabeleceu uma profícua parceria entre a Comissão para uma Cultura Dinâmica, representativa da comunidade artística do Porto, e o MNSR. Se a primeira garantiu uma aproximação à comunidade artística portuense e a sua colaboração para a organização de um programa museológico dinâmico e atual, o segundo garantiu a viabilidade do projeto, quer do ponto de vista institucional, quer a nível de instalações.
- 45 A partir desta parceria tornou-se possível alcançar a desejada modernização da coleção do MNSR, que ainda hoje é detentor de um significativo núcleo de obras contemporâneas depositado na Fundação de Serralves. Desta forma, torna-se possível compreender a importância do papel desempenhado pelo MNSR na constituição de uma coleção de arte contemporânea destinada ao MNAM, e, concomitantemente, no processo de criação do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves.
- 46 Esta parceria contribuiu ainda para a reaproximação do MNSR à comunidade portuense. Com efeito, entre 1976 e 1980, observou-se um aumento no número de visitantes no MNSR, chegando a registar-se cerca de 100 visitantes por dia (Oliveira 2007). Porém, as críticas lançadas ao CAC, reveladoras de um meio cultural bastante conservador (Oliveira 2007), demonstram que a adesão do público não significou uma pacífica integração deste projeto no meio cultural portuense. Resta, contudo, averiguar sobre a eventual contribuição desta parceria para a dinamização do MNSR a longo prazo, cuja reflexão é um dos objetivos da presente investigação ainda em curso.
- 47 A falta de estudos e de iniciativas por parte do MNSR relativos ao período do CAC aponta para a provável descontinuidade das políticas museológicas introduzidas por este Centro no âmbito do MNSR e revela a difícil relação deste Museu com um período revolucionário e necessariamente complexo da sua história. Contudo, mais recentemente, observamos um renovado interesse por parte do MNSR no estudo e na divulgação do período do CAC, do qual resultam os estudos assinalados (Oliveira 2007; Santos 2013), a presente investigação e ainda a recente remodelação da exposição permanente (2023)⁴² do MNSR, que, pela primeira vez, apresenta uma secção de dedicada ao CAC.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, António Manuel Passos. 2007. “Museu Municipal do Porto: das Origens à sua Extinção (1836-1940).” Dissertação de mestrado em Museologia, Universidade do Porto.
- Álvaro, Egídio. 1974. Porto/Galerias. *Revista de Artes Plásticas* (fev.) 3: 24.
- Bandeira, Pedro. 2014. *Escola do Porto: Lado B – 1968-1978 (Uma História Oral)*. Guimarães: A Oficina/CIPRL; Lisboa: Sistema Solar/Documenta.
- Carneiro, Alberto e Sousa, Ângelo. 1976. Orçamento das Exposições Retrospectivas de Alberto Carneiro e de Ângelo de Sousa. Arquivo MNSR.
- Centro de Arte Contemporânea vai Cessar a sua Atividade!* 1980. *Jornal de Notícias*, s/p.
- Chicó, Sílvia. 2000. “Antes e Após o 25 de abril de 1974.” In *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, Vol. 2: Arte(s) e Letras, coord. Fernando Pernes, 255-279. Porto: Fundação de Serralves.
- Couceiro, Gonçalo. 2004. *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Ferreira, António Quadros. 2017. *Jaime Isidoro – A Arte Sou Eu*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ferreira, Jaime. 1979. *O Diabo*, 18 de dezembro, p. 13.
- Figueiredo, Manuel de. 1962. “O Museu Nacional de Soares dos Reis e Alguns dos seus Problemas.” *Museu 4* (2): 5-7.
- Galeria Alvarez: 50 Anos Depois, 1954-2004*. 2004. Porto: Galeria Alvarez.
- Gonçalves, Rui Mário. 1988. *História da Arte em Portugal: De 1945 à Actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa.
- Lambert, Fátima, e João Fernandes. 2001. *Porto 60/70 Os Artistas e a Cidade*. Porto: Fundação de Serralves, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas.
- Lima, Ana Temudo Gaio. 2015. “Continuidade e/ou Rutura? Estudo das Políticas de Representação do MNSR entre 1950-1960 durante a direção do Escultor Salvador Barata Feyo.” Dissertação de mestrado em Museologia, Universidade do Porto.
- Macedo, Mafalda. 2013. “Intervenção no Património Construído. O caso do Museu Nacional Soares dos Reis. Dissertação de mestrado em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Fernando Pessoa.
- Moura, Sónia. 2013. “Portugália: Uma Galeria Moderna no Porto dos Anos 40.” Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos, Universidade do Porto.
- Mourão, Sérgio. 1974. “Em Causa a Vida Cultural da Cidade.” *O Primeiro de Janeiro*, 30 de julho, p. 3.
- Nogueira, Isabel. 2021. *História da Arte em Portugal do Marcelismo ao Final do Século XX*. Lisboa: Bookbuilders.
- Oliveira, Leonor. 2007. “Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Os Antecedentes, 1974-1989.” Dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- Oliveira, Leonor. 2023. “Visual Arts and Institutions in Post-revolutionary Portugal: Artistic Interventions and the Creation of a new Museum of Modern Art.” *Journal of Spanish Cultural Studies 24* (2): 219-237.
- Pérez, Miguel Von Hafe. 2015. *Fernando Pernes. Dizer a Imagem – Antologia de Textos Críticos*. Porto: Fundação de Serralves.

- Pernes, Fernando. 1971. "Carl Dreyer o Cinema e o Museu Imaginário." *Colóquio.artes*. 1 (2): 63.
- Pernes, Fernando. 1972. "A Vocação Democrática da Arte Contemporânea." *Vida Mundial*, 3 de março, 44-46.
- Pernes, Fernando. 1974. Proposta para um Centro de Arte Contemporânea. Arquivo Fernando Pernes.
- Pernes, Fernando. 1976. Programa do Centro de Arte Contemporânea do Porto – 1976. Arquivo MNSR.
- Ponte, Sofia. 2019. "ROSAS, Etheline Isaac Chamis." In *Dicionário Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, ed. Emília Ferreira et al., 263-266. Lisboa: IHA – Instituto de História da Arte, Universidade Nova de Lisboa.
- Relatório atividades 1976/77. 1977. Arquivo MNSR.
- Santos, Ana Azevedo Oliveira Guimarães dos. 2013. "Peça a Peça: O Centro de Arte Contemporânea e as Coleções do Museu – Um Ciclo de Exposições no Museu Nacional de Soares dos Reis." Dissertação de mestrado, Universidade do Porto.
- Santos, José Domingos da Cruz, e Manuela de Abreu Lima, coord. 2001. *Árvore das Virtudes: 38 Anos com a Cidade*. Porto: Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas.
- Silva, Raquel Henriques da. 2000. "Os Museus: História e Prospectiva." In *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, Vol. 2: Arte(s) e Letras, coord. Fernando Pernes, 65-107. Porto: Fundação de Serralves.
- Soares, Elisa. 1996. "Pintura Portuguesa dos Séculos XIX e XX no Museu Nacional de Soares dos Reis Constituição de uma Coleção." In *Museu Nacional de Soares dos Reis: Pintura Portuguesa, 1850-1950*, ed. António Cardoso, Mónica Baldaque e Elisa Soares, 13-19. Porto: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Soares dos Reis.
- Sousa, Ernesto. 1976. "O Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Portugal." *Colóquio/Artes* 29 (2): 56-57.
- Teixeira, Maria Emília Amaral. 1974a. Relatório – Saneamento. Correspondência expedida, ofício n.º 352, proc. 71, 12 de abril, Arquivo MNSR.
- Teixeira, Maria Emília Amaral. 1974b. Museu como um Centro de Cultura. Correspondência expedida, 18 de novembro, Arquivo MNSR.
- Teixeira, Maria Emília Amaral. 1975a. Comissão Consultiva para a Aquisição de Obras de Arte Moderna. Correspondência expedida, ofício n.º 156, proc. 71, 21 de maio, Arquivo MNSR.
- Teixeira, Maria Emília Amaral. 1975b. Solicitação de um Inventário de Gravuras para Futura Aquisição. Correspondência expedida, ofício n.º 535, proc. 207, 17 de dezembro, Arquivo MNSR.
- Teixeira, Maria Emília Amaral. 1975c. Processo de Criação do CAC no MNSR. Correspondência expedida, ofício n.º 535, proc. 82, 15 de novembro, Arquivo MNSR.
- Teixeira, Maria Emília Amaral. 1976a. Comunicação da Criação oficial do CAC. Correspondência expedida, proc. 243, 14 de janeiro, Arquivo MNSR.
- Teixeira, Maria Emília Amaral. 1976b. Insuficiência das Instalações do MNSR. Correspondência expedida, ofício n.º 583, proc. 35, 11 de novembro, Arquivo MNSR.
- Teixeira, Maria Emília Amaral. 1977. Verbas Destinadas à Aquisição de Obras Modernas. Correspondência expedida, ofício n.º 612, proc. 30, 2 de agosto, arquivo MNSR.

NOTAS

1. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto “O Centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Soares dos Reis” (PRT/BD/153102/2021).
2. Criado em 1911 no antigo convento de S. Francisco, este museu foi marcado desde o início pela insuficiência das suas instalações. A esta situação juntou-se o domínio da visão académica de gosto naturalista de Columbano Bordalo Pinheiro, perpetuada pelo regime ditatorial que, salvo algumas exceções (sempre moderadas por um necessário exercício de autocontenção), como a direção de Diogo de Macedo, o impediu de exercer as funções implícitas no seu nome. Em 1959, a nomeação de Eduardo Malta marcou a rutura entre a comunidade artística e o Museu que a deveria representar (Silva 2000).
3. Destacamos a criação da Galeria de Arte Moderna em 1965, durante a direção de Fernando Pernes (1964 a 1966) (Nogueira 2021).
4. Exposições realizadas entre 1952 e 1968, destinadas a divulgar o trabalho dos professores e dos estudantes da ESBAP, num âmbito de promoção institucional.
5. Livraria-Galeria Portugália (1945), o Cineclube do Porto (1945), o Teatro Experimental do Porto (1950), a Livraria-Galeria Divulgação (1958), a Academia e Galeria Alvarez (1953) e a Cooperativa Árvore (1963).
6. Organismo dinamizado por António Pedro e promotor de um diálogo entre artes cénicas e artes visuais. Contou com a participação de artistas como Ângelo de Sousa, José Rodrigues e Ernesto de Sousa na conceção de peças, nomeadamente na realização de figurinos e cenários (Bandeira 2014).
7. Criada por Jaime Isidoro, inicialmente, como academia alternativa à ESBAP, onde estudaram alguns alunos dessa escola, como José Rodrigues, Armando Alves e Sousa Felgueiras, acabou por ser complementada com uma galeria, responsável pela primeira exposição póstuma de Amadeo de Souza (1956) (*Galeria Alvarez: 50 Anos Depois, 1954-2004*. 2004).
8. Espaço criado por artistas portuenses destinado à divulgação do seu trabalho e à dinamização cultural do Porto, mediante a organização de colóquios e palestras (Santos e Lima 2001).
9. A colaboração ativa no CAC de artistas como Alberto Carneiro, José Rodrigues, Ângelo de Sousa e Álvaro Lapa evidencia a estreita ligação estabelecida entre esse Centro e a comunidade artística portuense.
10. Ciclo internacional de arte organizado entre 16 de fevereiro e 22 de abril, composto pela exposição do trabalho de 13 artistas oriundos de seis países (Portugal, Japão, Polónia, Inglaterra, França e Checoslováquia) na Galeria Dois. Este ciclo destacou-se pela abertura internacional e pela natureza vanguardista das obras apresentadas, com grande destaque para a performance e para a instalação (Álvaro 1974).
11. Ciclos de arte promovidos por Jaime Isidoro e Egídio Álvaro, realizados em Valadares (1974), Viana do Castelo (1975), Póvoa de Varzim (1976), Caldas da Rainha (1977), Vila Nova de Cerveira (correspondeu à primeira Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira realizada em 1978). Seguindo a mesma linha de ação da Perspetiva 74, estes encontros promoveram o contacto com movimentos internacionais, apresentando uma forte aposta na performance, características às quais se juntou o objetivo de descentralização da atividade artística (Ferreira 2017).
12. No contexto portuense, destacamos as ações dos grupos Puzzle e ACRE (Bandeira 2014).
13. Destacamos a produção artística de Alberto Carneiro e ainda as ações de Jacinto Rodrigues enquanto docente da ESBAP (Bandeira 2014).
14. Esta Comissão era composta por artistas e outros agentes culturais do Porto, tais como o crítico de arte Fernando Pernes (1936-2010), os poetas António Rebordão Navarro (1933-2015) e Egito Gonçalves (1920-2001), e ainda o pintor Ângelo de Sousa (1938-2011) (Mourão 1974).
15. Maria Emília Amaral Teixeira exerceu o cargo da direção do MNSR entre 1967 e 1986.

16. Num relatório enviado à Comissão de Saneamento, Maria Emília Amaral Teixeira defende-se da acusação de que foi alvo relativamente ao eventual furto de um moedário que havia desaparecido do Museu e refere também a existência de uma Comissão auto-nomeada, que pretendia ocupar o seu cargo. Não foi até ao momento possível identificar essa Comissão (Teixeira 1974a).
17. À coleção do Museu Portuense, predominantemente procedente dos conventos após a abolição das ordens religiosas em 1834, juntaram-se os trabalhos dos bolsiros da APBA, dotando o MNSR de uma importante coleção de arte naturalista, decorrente de um período áureo da Escola Portuense (1870-1880), protagonizado por nomes como Marques de Oliveira, Silva Porto, Henrique Pousão e Soares dos Reis.
18. Em 1961, durante a direção de Manuel de Figueiredo, entre 1960 e 1967, foi realizado um projeto de ampliação das instalações do MNSR, da autoria do arquiteto Fernando de Sá. Este foi revisto na direção seguinte e em 1973 Maria Emília Amaral Teixeira apresentou um novo programa, desta vez, da autoria do arquiteto Viana de Lima. Este acabou por ser substituído pelo arquiteto António Moura em 1980. Após sucessivos atrasos provocados por entraves burocráticos o projeto acabou por ser atribuído a Fernando Távora, em 1987, ficando a ampliação do MNSR finalmente concluída em 2001 (Macedo 2013).
19. Foi diretor do MNSR entre 1960 e 1965, começou a trabalhar nesse Museu durante a direção de Vasco Valente como conservador.
20. Escultor e docente da ESBAP, ocupou o cargo da direção do MNSR entre 1950 e 1960.
21. Foram adquiridas obras de artistas como Eduardo Viana, Dórdio Gomes, Guilherme Camarinha, Carlos Carneiro e José Tagarro (Lima 2015).
22. Além da apresentação de retrospectivas de artistas portuenses como Aurélia de Sousa e António Carneiro, sublinhamos a apresentação de exposições dedicadas ao trabalho de artistas modernos nacionais e internacionais – Bernardo Marques (1969), Emmérico Nunes (1972), Álvaro de Brée (1973), “Retrospectiva de Manessier” (1973) – e à divulgação de movimentos artísticos contemporâneos internacionais – “Arte Francesa depois de 1950” (1971) e “Autores Brasileiros Contemporâneos” (1972) (Teixeira 1974a).
23. Nesta Proposta foram definidas as principais linhas de ação do CAC, nomeadamente a divulgação de arte contemporânea nacional e internacional, mediante a constituição de uma coleção de arte e o desenvolvimento de um programa de exposições temporárias; a organização de uma ambiciosa oferta de atividades pedagógicas; a aposta na realização de atividades itinerantes e a colaboração com entidades privadas, como artistas, representantes de artistas, colecionadores, galerias e instituições museológicas, para o desenvolvimento da atividade deste Centro e ainda a realização de uma exposição retrospectiva referente às práticas artísticas portuenses da primeira metade do século XX.
24. Conforme descrito nessa Proposta, o CAC seria instalado na Casa da Cultura do Porto, cuja criação era um dos objetivos da Comissão para uma Cultura Dinâmica. Além do mais, a exposição retrospectiva dedicada às práticas artísticas portuenses ao longo do século XX, que, segundo esse documento, iria encetar a atividade do CAC, seria realizada na Casa do Infante, mediante parceria da Câmara Municipal do Porto.
25. A organização desta exposição contou com a colaboração de dois membros da Comissão para uma Cultura Dinâmica, Ângelo de Sousa e Fernando Pernes, dois escultores em representação da Cooperativa Árvore, Joaquim Vieira e José Rodrigues e ainda Etheline Rosas e o pintor Jorge Pinheiro.
26. Beneficiário das bolsas da FCG, no início da década de 1960 Fernando Pernes estudou História da Arte e Sociologia da Arte com Pierre Francastel na Escola de Altos Estudos da Sorbonne e com Giulio Carlo Argan em Roma e Florença. Regressado a Portugal, iniciou a atividade crítica com publicações em periódicos como o *Diário de Lisboa*, o *Século Ilustrado*, a revista *Colóquio* e o *Jornal de Letras e Artes*. Nessa altura colaborou com a sucursal lisboeta da Galeria Divulgação e assumiu o

cargo de Secretário-Geral da SNBA, onde, em 1965, organizou o Curso de Formação Artística, elucidativo da dimensão pedagógica que caracteriza a ação cultural de Fernando Pernes. Em 1973 instalou-se no Porto e dedicou-se à coordenação da secção de artes plásticas do Jornal de Notícias; reconhecendo a vitalidade das dinâmicas artísticas portuenses, tornou-se uma das principais vozes na defesa da descentralização cultural e da criação de um Museu Nacional de Arte Contemporânea no Porto (MNAM) (Pérez 2015).

27. Etheline Rosas iniciou a sua carreira enquanto funcionária do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) entre 1949 e 1963. As suas funções repartiam-se pela coordenação do empréstimo de obras, trabalho de secretariado, controlo de inventário e catalogação do acervo, e gestão de procedimentos de conservação e de exposição de obras. Em 1964, na sequência do seu casamento com o empresário português António Rosas, mudou-se para o Porto, colaborando ativamente no meio cultural portuense, nomeadamente no processo de criação do MNAM. Após uma breve colaboração na Mini-Galeria (1972-1974), tornou-se, a par de Fernando Pernes, no segundo membro executivo do CAC, integrando em 1979 a Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Ponte 2019).

28. Realizado entre 6 e 11 de Setembro na FCG, por ocasião da 28.ª Assembleia Geral da AICA, sob o tema “Arte Moderna e Arte Negro-Africana”.

29. “O canavial – memória metamorfose de um corpo ausente”.

30. “O mar para a areia do labirinto”.

31. A gravura foi revitalizada pelo movimento neorrealista e institucionalizada pela criação da Gravura – Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses em 1956 (Gomes 2010).

32. *Alberto Carneiro*: Dezembro 1968/Setembro 1976. Porto: CAC/MNSR, Porto: Setembro (1976); *Ângelo de Sousa*. Porto: CAC/MNSR, Setembro-Outubro (1976); *Augusto Gomes: Exposição Retrospectiva*. Porto: CAC/MNSR, Janeiro-Fevereiro (1978); *Álvaro Lapa*. Porto: Galeria JN, Junho (1978); *Júlio Resende: Exposição Retrospectiva*. Porto: CAC/MNSR, Outubro-Novembro (1979) e *Julio: Exposição Retrospectiva*. Lisboa: FCG, Dezembro 1979-Fevereiro 1980; Porto: CAC/MNSR, Fevereiro (1979).

33. Fundo criado em 1941 através do rendimento líquido de um prédio localizado no Estoril, resultou de uma doação feita por Maria Teresa Chagas, em memória do seu marido, João Pinheiro Chagas (Lima 2015).

34. João Abel; Armando Alves; António Areal; Fernando Calhau; Lourdes Castro; António Charrua; José de Guimarães; Manuel Jorge; José Júlio; Eduardo Luís; Henrique Manuel; António Mendes; António Palolo; Costa Pinheiro; Espiga Pinto; Júlio Pomar; Alfredo Queiroz Ribeiro; Vieira da Silva; Nikias Skapinakis.

35. Abílio; Álvaro Lapa; Ângelo de Sousa; António Quadros Ferreira; Armando Alves; Augusto Gomes; Carlos Carneiro; Dário Alves; Domingos Pinho; Eulália Santos; Fátima Martins; Fernando Lanhas; João Dixo; Joaquim Vieira; Jorge Pinheiro; Júlio Bragança; Júlio Resende; Lima de Carvalho; Luis Demée; Manuel Casimiro; Manuel de Oliveira; Manuel Porfírio; Maria José Aguiar; Mário Américo; Nuno Barreto; Pedro Rocha; Rogério Gonçalves; Rosa Ramos; Alberto Carneiro; Arlindo Rocha; Aureliano Lima; Salvador Barata Feyo; Carlos Barreira; João Machado; José Rodrigues; Zulmiro.

36. Alfredo Queiroz Ribeiro (Maria do Carmo Teixeira Queiroz Ribeiro, viúva) e António Pedro (Manuela Costa, viúva).

37. Manuel de Brito (galeria 111) a quem foi solicitado o depósito de obras de Eduardo Luís e de Júlio Pomar e Jaime Isidoro (Galeria Alvarez) a quem foi solicitado o depósito de obras de Henrique Silva e Nadir Afonso.

38. Decreto-Lei n.º 132 – A/75 de 14 de Março 1975, do qual resultou a nacionalização das instituições bancárias, entre as quais o Banco Pinto de Magalhães.

39. Este depósito era constituído por três núcleos: Pintura Portuguesa do Século XX, Pintura Internacional do Século XX e Arte Moderna Brasileira.

40. A criação do MNAM foi deferida num despacho publicado no *Diário da República* a 21 de Novembro de 1979.

41. Não foram encontrados até ao momento registos que nos permitam identificar as alterações efetuadas na exposição permanente do MNSR.

42. Inaugurada a 13 de Abril de 2023.

RESUMOS

O Centro de Arte Contemporânea (CAC) funcionou entre 1976 e 1980 no Museu Nacional de Soares dos Reis (MNSR), no Porto, com vista à exposição, estudo e divulgação de arte contemporânea. Este artigo tem como objetivo analisar a parceria institucional estabelecida entre o CAC e o MNSR durante esses quatro anos. Para tal, torna-se importante contextualizar a criação do CAC a partir da perspetiva da ausência de um museu de arte moderna capaz de atender às necessidades da comunidade artística nacional, bem como do panorama das intensas dinâmicas artísticas desenvolvidas no Porto a partir de meados do século XX. Por último, procedemos à análise da criação do CAC no MNSR e do funcionamento da parceria institucional estabelecida, a partir do processo de constituição de uma coleção de arte contemporânea e da partilha de instalações, refletindo ainda sobre os contributos desta parceria, patentes na intensa atividade expositiva desenvolvida pelo CAC.

The Contemporary Art Centre (CAC) operated between 1976 and 1980 at the National Museum of Soares dos Reis (MNSR) in Porto, with a view to exhibiting, studying and disseminating contemporary art. This article aims to analyse the institutional partnership established between the CAC and the MNSR during those four years. To this end, it is important to contextualise the creation of the CAC from the perspective of the absence of a modern art museum capable of meeting the needs of the national artistic community, as well as the panorama of the intense artistic dynamics developed in Porto from the mid-twentieth century onwards. Furthermore, we analyse the creation of the CAC in the MNSR as well as the institutional partnership that was established, regarding the process of constitution of a collection of contemporary art and the sharing of facilities. Finally, we aim to reflect upon the contributions of this partnership, through the analysis of the intense exhibition activity developed by the CAC.

ÍNDICE

Keywords: Centre of Contemporary Art – Porto, National Museum of Soares dos Reis, National Museum of Modern Art, Serralves Museum, museum history

Palavras-chave: Centro de Arte Contemporânea (Porto), Museu Nacional de Soares dos Reis, Museu Nacional de Arte Moderna, Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, história dos museus

AUTOR

INÊS SILVESTRE

Doutoranda em História da Arte (Bolseira de Doutoramento DGPC-FCT) na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com o projeto de tese “O Centro de Arte Contemporânea e o Museu Nacional de Soares dos Reis”. Em 2018 concluiu o mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais na Universidade Politécnica de Valência, Espanha. Em 2021 concluiu o mestrado em Estética e Estudos Artísticos na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, cujo projeto de dissertação assumiu o formato de estágio curricular realizado no Museu Nacional de Arte Contemporânea (Lisboa), no âmbito do projeto expositivo “A Brasileira do Chiado Café-Museu 1925.1971”.

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, sala 347, 1070-312 Lisboa, Portugal, inessilvestre@fcsh.unl.pt, <https://orcid.org/0000-0003-4593-5961>

Notações

El impacto de la Guerra Civil española en la configuración de los museos. El caso del Museu d'Art de Girona

The impact of the Spanish Civil War on the configuration of museums. The case of the Museu d'Art de Girona

Gemma Domènech i Casadevall

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 2.01.2023

Aprovado para publicação a 13.06.2023

La protección del patrimonio en Cataluña durante la Guerra Civil

- 1 El 18 de julio de 1936 una parte del ejército español se levantó en armas contra la joven democracia republicana. En Cataluña, el golpe de Estado fue aplastado gracias a la participación de las organizaciones obreras. Los obreros, con sus dirigentes sindicales, detuvieron el levantamiento, pero empezó la revolución. Pese a los esfuerzos del gobierno catalán por recuperar el control del país, el poder estuvo en manos de las organizaciones sindicales durante los primeros meses de la Guerra. En esos días, se desató la violencia anticlerical. Siglos de tensiones acumuladas en un marco de opresión por parte de la iglesia, que durante siglos lideró el control moral y material de la vida cotidiana, salieron a la luz en forma de destrucción. Templos e imágenes religiosas se convirtieron en el objetivo a batir por parte de los grupos revolucionarios. Templos e imágenes fueron consideradas representaciones de la opresión ejercida por

las clases privilegiadas y la Iglesia durante siglos, e identificadas con los militares sublevados (Hernando 2009; Cueva 2012; Domènech 2012).

- 2 En paralelo a la destrucción tuvo lugar una ingente labor de protección del patrimonio. En Cataluña los ataques indiscriminados hacia el patrimonio religioso sucedidos a partir del 19 de julio de 1936 tuvieron una rápida respuesta por parte de las autoridades. El gobierno catalán, que contaba con competencias plenas en patrimonio cultural des del Estatuto de Autonomía de 1932, desplegó un programa propio para proteger archivos, obras de arte y colecciones científicas. Se llevaron a cabo incautaciones de edificios y colecciones eclesiásticas, se movilizaron técnicos y voluntarios, organizados en comités de protección del patrimonio, se crearon depósitos y se organizaron dificultosos traslados a medida que el frente avanzaba (Joseph 1971; Vidal 1994; Gracia y Munilla 2011; Nadal y Domènech 2015; Nadal 2016, 2018; Domènech 2022; Nadal y Capdevila 2022).
- 3 La Catedral de Tarragona y el Palacio Episcopal, los monasterios de Poblet y Santes Creus, los depósitos en Butsénit en las inmediaciones de Lleida, el Palacio de Pedralbes en Barcelona, el Museu d'Art de Catalunya y el Palacio Episcopal de Barcelona, la Santa Cova de Manresa, la Catedral y el Palacio Episcopal de Girona, fueron algunos de los depósitos donde quedaron concentrados los bienes salvados de las acciones violentas. En ellos se inventariaron las obras, cuando fue necesario se restauraron y en algunos pocos casos, como veremos, se intentó su conversión en una nueva figura museal: los museos del pueblo. Pero la evolución de las acciones bélicas marcó sucesivas líneas de repliegue ya fuese por el avance de las líneas de las tropas franquistas o por el riesgo de los bombardeos de la aviación. Entonces, se llevaron a cabo complicados traslados a nuevos depósitos emplazados cerca de la frontera francesa. El 4 de noviembre de 1936, por ejemplo, se decidió la evacuación de las obras del Museu d'Art de Catalunya, habilitando la iglesia de San Esteban de Olot como depósito alejado de las agitaciones de la capital y habilitada por la ocasión como almacén de arte. Junto a las obras, se instalaron en Olot las oficinas y el personal responsable del patrimonio del gobierno catalán, convirtiéndose la ciudad en el auténtico centro neurálgico de la protección del patrimonio catalán (Vidal 1994).



Fig. 1 – Entrada al Museu Nacional d'Art de Catalunya de las obras incautadas por el gobierno catalán, Julio de 1936

Fotografía de Joan Vidal Ventosa © Arxiu Fotogràfic de Barcelona. AFM_026293

- 4 El avance del frente era imparable y la salvaguarda de las obras pronto volvió a estar en peligro. En otoño de 1937, el consejero del gobierno catalán, Carles Pi i Sunyer decretó el traslado de las obras más importantes de los museos y otros depósitos artísticos lejos de los caminos y zonas donde pudieran ser víctimas de los ataques bélicos. Fueron trasladadas las colecciones reunidas en las catedrales de Tarragona y Girona, y en los monasterios de Poblet y Santes Creus hacia depósitos improvisados en masías requisadas cercanas a la frontera francesa (Can Descalç de Darnius, el Mas Perxers d'Agullana y Can Pol de Monfullà). Un año más tarde, incluso el depósito de Olot, también cercano a la frontera francesa, resultó poco seguro. En la ciudad se había instalado una industria armamentista y la probabilidad de bombardeos enemigos obligaba a dispersar el fondo patrimonial concentrado. A partir de abril de 1938, los fondos de Olot fueron dispersados entre los depósitos que la Generalitat había dispuesto junto a la frontera con vistas a una posible evacuación en Francia (Nadal 2016).
- 5 Antes de eso, en enero de 1937, para asegurar la integridad de las colecciones ante la evolución del frente de guerra y, al tiempo desmentir ante la comunidad internacional las informaciones difundidas por el bando “fascista”, que en su propaganda magnificaba las destrucciones sucedidas, el gobierno catalán decidió organizar en París una exposición con las obras más destacadas de los depósitos catalanes. La muestra, titulada *Art Catalan du Xè au XVè Siècle*, fue inaugurada el 20 de marzo de 1937 en el centro Jeu de Paume y, un mes después se trasladó al castillo de Maisons Laffitte, espacio que formaba parte de la oferta cultural programada por el Estado francés como complemento de la Exposición Universal de ese año, y donde las obras catalanas permanecerán hasta el final de la Guerra Civil (Vidal 1994; Nadal 2022).

- 6 En paralelo, con la caída de Lleida en abril de 1938 daba comienzo la ocupación de Cataluña, que culminaría el 10 de febrero de 1939 con la llegada de las tropas a la frontera francesa. Con el avance del ejército insurgente, los depósitos republicanos pasaron a manos del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN). Este organismo fue el responsable de la gestión y disolución de los depósitos con el retorno de las obras a sus propietarios entre 1938 y 1947 (Alted 2009; Serra 2018; Velasco y Aresté 2021; Caballé 2022). Es bien sabido, que no todas las piezas fueron devueltas. Las obras no reclamadas por sus propietarios fueron depositadas en museos. También fueron cedidas a iglesias o museos, las obras que, a criterio de las nuevas autoridades, tenían un valor artístico o de culto que justificaba su cesión.¹

El proyecto IGUEMUS²

- 7 Como acabamos de describir, la revolución social desatada en la retaguardia republicana como respuesta al golpe militar de 18 de julio de 1936 y la guerra de casi tres años que lo siguió, tuvieron una importante repercusión en el patrimonio cultural. Si bien el inventario de pérdidas se inició en paralelo a las destrucciones (Gallego 1938; Iñíguez 1941; Chamoso 1943) y ha llegado hasta hoy (Bassegoda 1990; Martí 2008), más tardíos fueron los trabajos destinados a conocer la actuación del gobierno republicano en pro de la salvaguarda del patrimonio. Se iniciaron con la publicación del testimonio de uno de sus protagonistas, José Lino Vaamonde (1973) y fueron continuados por José Álvarez Lopera (1982) y Arturo Colorado Castellary (1991), quien dió el impulso definitivo para su consolidación. Esta tuvo lugar con el cambio de siglo gracias a los estudios de Isabel Argerich y Judith Ara (2009), el propio Arturo Colorado (2008, 2010, 2018), Miguel Cabañas (2010) y Rebeca Saavedra (2011a, 2011b, 2016, 2018).
- 8 Centrándonos en el caso de Cataluña, también fue el testimonio de uno de los protagonistas, la primera publicación sobre la acción del gobierno catalán. Nos referimos a las memorias del funcionario del Departament de Cultura y testigo directo de los hechos, Miquel Joseph Mayol (1971). Dos décadas después, Mercè Vidal (1994) retomó el hilo de la historia con un trabajo sobre la evacuación del Museu d'Art de Catalunya y, casi dos décadas más tarde, Franciso Gracia y Gloria Munilla (2011) fijaban el marco general con una obra de síntesis de la información generada en las últimas dos décadas. Después, numerosos trabajos de carácter local y sectorial han permitido elaborar la radiografía completa de la obra de salvaguarda emprendida por el gobierno catalán y establecer el mapa de depósitos de bienes artísticos creados a partir de julio de 1936 (Domènech 2014; Ocio 2014; Nadal y Domènech 2015; Berlabé 2017; Domènech 2017; Massó 2017; Nadal 2018; Pérez 2018; Domènech 2022; Nadal y Capdevila 2022).
- 9 A pesar de la madurez de los estudios sobre la repercusión de la Guerra Civil en el patrimonio (especialmente el artístico), existía hasta hoy un tema inédito: la influencia que las políticas republicanas de salvaguarda y la gestión franquista posterior, tuvieron en la configuración actual de los museos catalanes. O lo que es lo mismo, ¿cuánto deben los museos de hoy a las decisiones tomadas a raíz de la revolución social en verano de 1936?, ¿y, cuánto a las políticas llevadas a cabo por la Republica frente a los bombardeos fascistas de 1937-1939?, ¿y, a los criterios establecidos por la Dictadura frente a las incautaciones y concentraciones patrimoniales establecidas durante la guerra? Si bien existen diversos trabajos sobre el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Alted 1984, 2009; Díaz 2009; Colorado 2018; Serra 2018; Velasco y Aresté 2021;

Casanovas 2022; Díaz 2022), en el caso catalán, la nueva documentación aparecida y estudiada por Eduard Caballé (2022) abre la puerta a un conocimiento mucho más pormenorizado que nos permitirá medir la influencia de la Guerra Civil en las colecciones de los museos actuales. Sabemos que al final de la Guerra Civil, los museos se nutrieron o, incluso en algunos casos, se crearon, a partir de las concentraciones llevadas a cabo por el gobierno republicano a partir de julio de 1936 (Serra 2018). Una parte de las obras detalladas en los inventarios de los depósitos republicanos,³ lucen hoy en las salas de los principales museos catalanes. Muchas otras restan en los depósitos. Hasta hoy no ha sido posible trazar con rigor el proceso de su entrada. Aunque mayoritariamente son obras de las que se conoce la filiación, existe un grueso todavía no cuantificado de obras depositadas por los servicios de patrimonio establecidos por el gobierno de la Dictadura, desprovistas de documentación que permita conocer su origen y, por tanto, la legalidad de su entrada y a la vez posibilitar su correcta catalogación.

- 10 Ante esta situación, el Instituto Catalán de Investigación en Patrimonio Cultural (ICRPC), que tiene entre sus líneas de trabajo más afianzadas, la destinada a la salvaguarda y destrucción del patrimonio, ha iniciado el proyecto de investigación IGUEMUS (2022-2026), financiado por el Ministerio español de Ciencia e Innovación, destinado a reconstruir las actuaciones llevadas a cabo al final de la Guerra Civil frente a los depósitos republicanos.⁴ Cotejando la documentación republicana, conocida y bien estudiada (Nadal y Caballé 2022), con los archivos del SDPAN, en gran parte inéditos hasta ahora, además de los inventarios y archivos documentales de los museos receptores de obras, va a ser posible reconstruir las actuaciones llevadas a cabo por parte de las autoridades franquistas en Cataluña sobre los depósitos republicanos. ¿Cuántas y qué obras fueron devueltas a sus propietarios? ¿Cuántas y cuáles fueron depositadas en los museos? ¿Cuáles fueron las razones esgrimidas para la cesión en depósito a los museos y, por tanto, la no devolución a sus propietarios? ¿Cuál fue el itinerario previo al ingreso en los museos para las obras cedidas? La respuesta a todas estas cuestiones permitirá en primer lugar, establecer la trazabilidad de las obras desde los lugares de origen hasta su reubicación y, por tanto, como apuntábamos anteriormente, establecer su procedencia y abordar su correcta catalogación.
- 11 Además, las respuestas a todas estas cuestiones nos permitirán determinar el impacto que las políticas republicanas de concentración de fondos artísticos y posteriormente las políticas de devolución franquistas tuvieron en la configuración actual de los museos de arte y ciencias en Cataluña. Y a su vez, confirmar una de las hipótesis de trabajo del proyecto. Cómo, más allá de las pérdidas y destrucciones ampliamente estudiadas, el cataclismo de la Guerra Civil tuvo una derivada que no se ha tenido suficientemente en cuenta hasta ahora: la base de las colecciones de buena parte de los museos de hoy está en las obras reunidas por los republicanos e ingresadas por las autoridades franquistas.
- 12 Además de presentar el proyecto IGUEMUS y de poner de relieve la oportunidad que este representa para la historia de la museología, queremos ofrecer, a pesar de lo embrionario de nuestro proyecto, un primer avance de los resultados obtenidos. Para ello, a continuación, presentamos el estudio realizado en las colecciones del Museu d'Art de Girona.

Estudio de caso: el Museu d'Art de Girona

- 13 Uno de los casos de estudio del proyecto tiene como protagonista al Museu d'Art de Girona. Fundado en 1976 a partir de la unión de las colecciones del Museo Provincial de Antigüedades y Bellas Artes (Diputación de Girona) y del Museo Diocesano (Obispado de Girona), hasta 1992 fue gestionado por la Diputación de Girona y, a partir de esa fecha por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Algunas de las piezas más emblemáticas de arte medieval y moderno que exhibe en sus salas pertenecen al fondo del Museo Diocesano (creado en 1942) y, podemos establecer que llegaron a la ciudad en julio de 1936.
- 14 En la ciudad de Girona las consecuencias del golpe de estado de 18 de julio sobre el patrimonio se manifestaron la madrugada del 20 de julio, cuando fueron asaltadas la mayoría de las iglesias y conventos de la ciudad. Una de las más afectadas fue la antigua colegiata de Sant Feliu. Una pira improvisada frente a la puerta lateral devoró mobiliario, obras de arte y una parte de su archivo. Afortunadamente, gracias a la intervención de uno de los más destacados sindicalistas de la ciudad y miembro del Partido Obrero de Unificación Marxista, Miquel Gayolà, que recriminó a sus compañeros dicho incendio, pudieron retirarse las piezas artísticas de más valor (Clara 1981). El retablo mayor del pintor Joan de Borgonya (1519-1521), la figura gótica del Cristo yacente o el códice Homiliari de Beda, pudieron ser trasladados, quedando a buen resguardo en el depósito de arte establecido por el gobierno catalán en la vecina Catedral (Nadal y Domènech 2015).



Fig. 2 – Escultura del Cristo yacente procedente de la iglesia de Sant Feliu y dos de las tablas de su retablo mayor, en el depósito artístico establecido en las dependencias capitulares de la Catedral de Girona, 1936.

Fotografía de Joan Subias © Arxiu de l'Institut d'Estudis Catalans. Ajuntament de Girona-CRDI. Fons Joan Subias i Galter 984751

- 15 La Catedral y el Palacio Episcopal, habían sido incautados por el gobierno republicano para convertirlos en el depósito central de obras de arte de la región de Girona. Las colecciones eclesiásticas y particulares amenazadas por los revolucionarios, o salvadas

in extremis de los incendios, conformaron un extenso catálogo que reunió piezas de la propia Catedral, del resto de iglesias y conventos de la ciudad y, de las iglesias de los pueblos vecinos (Sant Miquel de Cruïlles, Púbol, La Bisbal, Sant Jordi Desvalls o Besalú, entre otros). Una concentración conformada básicamente en los nueve primeros meses de la guerra, durante los cuales los miembros de la Comisión de Protección del Patrimonio del gobierno catalán, se desplazaron por toda la demarcación para comprobar e inventariar las pérdidas y trasladar al depósito central las obras salvadas (Nadal y Domènech 2015).

- 16 En el caso de Girona, la acción de salvaguarda fue más allá de poner al resguardo de los violentos, registrar, inventariar e incluso en algunos casos restaurar las obras dañadas. Analizando las actas de las reuniones de la comisión gestora del patrimonio, descubrimos que su voluntad fue mostrar a los ciudadanos las obras con la apertura de un museo de arte en plena guerra. Museo que bautizaron con el explícito nombre de Museo del Pueblo (Domènech 2023). A lo largo de 1936 y 1937, los miembros de la comisión, dedicaron no pocos esfuerzos para condicionar el espacio en vistas a una exhibición de los fondos y, a la vez, a la elaboración de una guía de visita. La documentación conservada nos permite conocer con detalle los fondos concentrados en el depósito y su disposición en el espacio de la Catedral, Salas Capitulares y antiguo Palacio Episcopal. A pesar de tener lista la museografía de las salas y acabados los textos de la guía, el museo no pudo abrir las puertas. Ante el incremento de bombardeos sobre las poblaciones de retaguardia y, con la voluntad de garantizar la integridad del patrimonio artístico, en febrero de 1938 el gobierno catalán prohibió la exposición pública de objetos artísticos. Quedó por tanto en suspenso la ansiada apertura (Domènech 2023). Y, no sólo eso, sino que pocos meses después comenzó el desmembramiento del depósito. Antes del verano, en vistas al cariz que tomaba el conflicto bélico, parte de las obras fueron trasladadas hacia los nuevos depósitos fronterizos. Mucho antes, en febrero y marzo de 1937 habían salido hacia París, vía Olot, las obras que debían participar en la citada exposición de arte medieval organizada por el gobierno catalán (Nadal y Domènech 2015).

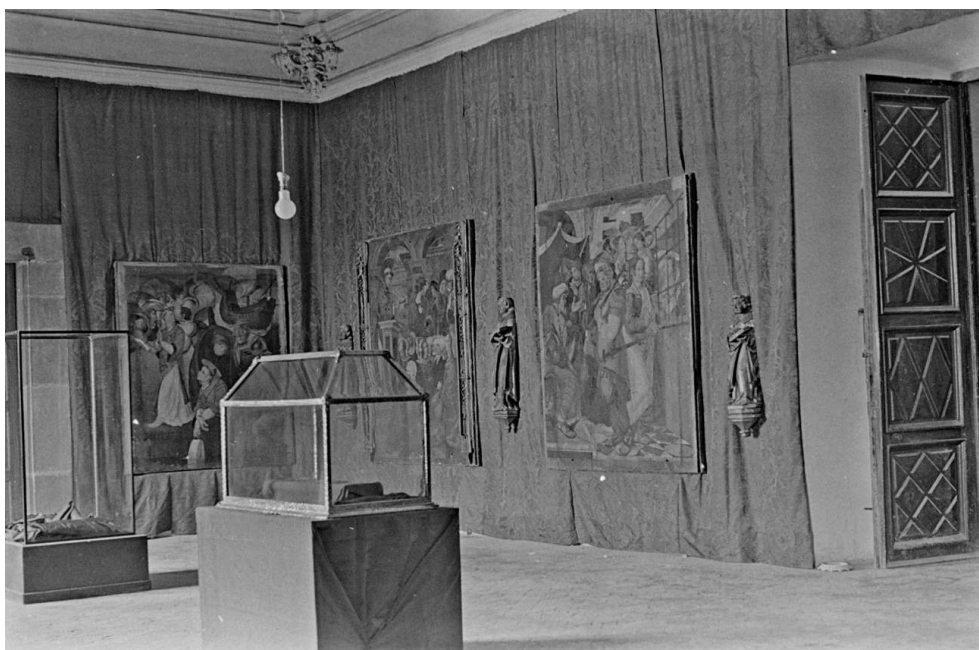


Fig. 3 – Tres de las tablas del retablo mayor de Sant Feliu expuestas en el Museu del Poble, 1936.
Fotografía de Joan Subias ©Arxiu de l'Institut d'Estudis Catalans. Ajuntament de Girona-CRDI. Fons Joan Subias i Galter 983827



Fig. 4 – Vista de la sala gòtica del Museu del Poble con el retablo mayor de la Iglesia de Sant Pere de Púbol, 1936

Fotografía de Joan Subias © Arxiu de l'Institut d'Estudis Catalans. Ajuntament de Girona-CRDI. Fons Joan Subias i Galter 984110

- 17 Como acabamos de describir, el final de la guerra supuso el traspaso de los depósitos artísticos al Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN), creado por las nuevas autoridades del régimen militar. En Girona, el delegado provincial del

SDPAN fue el canónigo de la Catedral, Lambert Font Gratacós (Miralpeix 2017a). Él fue, por tanto, el responsable de la gestión y el retorno de las obras concentradas en los depósitos republicanos, entre ellos el de la Catedral. En este caso, en paralelo a la devolución de las piezas de orfebrería reclamadas por las parroquias y conventos, mantuvo la reunión de buena parte de los retablos, pinturas y esculturas concentradas por gobierno republicano para incorporarlas al Museo del Seminario Diocesano. Esta colección de arte y arqueología, hasta entonces destinada a la formación de los alumnos del seminario, en 1942 se convirtió en el Museo Diocesano y se ubicó en la Casa Carles, propiedad del obispado de Girona y, sede desde 1939 de la delegación provincial del SDPAN (Miralpeix 2017a, 2017b). La documentación conservada sobre la reforma museográfica llevada a cabo a principios de los años 50, transcrita y publicada por Francesc Miralpeix en su trabajo sobre la formación de las colecciones diocesanas en Girona (2017b) y las fotografías de las salas del museo, nos permiten conocer detalladamente los fondos del nuevo Museo Diocesano y comprobar la pervivencia del depósito republicano. Así pues, las tablas del retablo mayor de la iglesia de Sant Feliu, el retablo de Sant Pere de Púbol, el de Cruïlles, la Virgen de la Bisbal, etc. ingresadas en verano de 1936 en el depósito de la Catedral se exhibían tras la guerra en el nuevo Museo Diocesano. Todas ellas, fruto del citado convenio de 1976 con la Diputació de Girona, lucen hoy en las dependencias del antiguo Palacio Episcopal, sede del Museu d'Art de Girona.



Fig. 5 – Vista de la sala dedicada al Retablo de Sant Feliu en el Museu d'Art, 2023
Fotografía de la autora

- 18 A falta de buena parte de la documentación de la gestión de Lambert Font al frente del depósito de la Catedral, las salas del Museu d'Art de Girona evidencian que las principales obras concentradas durante 1936 no fueron devueltas a las parroquias. Tampoco sabemos si fueron reclamadas por sus párrocos. Hasta hoy, únicamente conocemos una reclamación de retorno y, no es de un párroco sino del propietario del

Castillo de Púbol, el pintor Salvador Dalí. Poco después de comprar en 1969 el Castillo de Púbol como regalo a su esposa y musa Gala, Salvador Dalí, conocedor de la situación del magnífico retablo que presidía la iglesia del castillo hasta 1936, se interesó por su retorno, alegando que el castillo volvía a estar habitado y, por tanto, el retablo estaría protegido (Fundació Gala-Salvador Dalí 2002; Ferrer 2003). Desconocemos la respuesta de los responsables de la diócesis, pero hoy día, el Castillo Gala-Dalí de Púbol, abierto al público como casa museo dedicada a Salvador y Gala Dalí, muestra en el ábside de la iglesia una reproducción fotográfica de dimensiones reales del retablo gótico de Sant Pere de Púbol, que continúa expuesto en el Museu d'Art de Girona (Núm. Inv. MD 289).

- 19 Este primer estudio de caso sobre el Museu d'Art de Girona, confirma la principal hipótesis planteada en el proyecto, es decir, el papel decisivo que las políticas republicanas de salvaguarda y la gestión franquista posterior han tenido en la configuración del panorama museal actual. Si bien es un resultado provisional que necesitará ser enmarcado en el estudio global que estamos llevando a cabo, prefigura la evolución del proyecto, que una vez más, se demuestra como indispensable para la comprensión del origen y situación de las colecciones conservadas en los museos catalanes.

BIBLIOGRAFIA

- Alted, Alicia. 1984. *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Alted, Alicia. 2009. "Recuperación y Protección de los Bienes Patrimoniales en la Zona Insurgente: El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional." In *Arte Protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, 2.ª ed., ed. Isabel Argerich y Judith Ara, 97-112. Madrid: Instituto de Patrimonio de España, Museo Nacional del Prado.
- Álvarez Lopera, José. 1982. *La Política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Argerich, Isabel, y Judit Ara. 2009. *Arte Protegido: Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, 2.ª ed. Madrid: Instituto de Patrimonio de España, Museo Nacional del Prado.
- Bassegoda Nonell, Juan. 1990. *La Arquitectura Profanada: La Destrucción Sistemática del Patrimonio Arquitectónico Religioso Catalán (1936-1939)*. Barcelona: Mare Nostrum.
- Berlabé Jové, Carmen. 2017. "La Protecció del Patrimoni a les Terres de Lleida durant la Guerra Civil Española." In *La Salvaguarda del Patrimoni Religios Català durant la Guerra Civil Espanyola: III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya*, editado por Alberto Velasco González, y Marc Sureda Jubany, 148-162. Girona: Museu d'Art de Girona.
- Caballé, Eduard. 2022. "Fonts: Eines per a la Recerca." In *El Patrimoni Artístic Català durant la Guerra Civil Espanyola: Itineràncies, Destruccions, Salvaments: Actes del Simposi Destrucció, Salvament i Itinerància de l'Art a Catalunya (1936-1939), Celebrat a Barcelona, al Museu Nacional d'Art de Catalunya el*

- 14 de Febrer de 2022, ed. Joaquim Nadal Ferreras, y Mireia Capdevila Candell, 431-447. Barcelona: Memorial Democràtic, Generalitat de Catalunya Departament de Justícia.
- Cabañas Bravo, Miguel. 2010. *La II República Española ante la Salvaguarda del Patrimonio Artístico y la Guerra Civil*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Casanovas Romeu, Àngels. 2022. "El Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en Barcelona durante los Primeros Meses de Ocupación de las Tropas Franquistas." In *Museo, Guerra y Posguerra: Protección del Patrimonio en los Conflictos Bélicos: Actas del Congreso Internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado, Octubre de 2019*, ed. Arturo Colorado Castellary, 184-194. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Chamoso Lamas, Manuel 1943. "El Servicio de Recuperación y Defensa del Patrimonio Artístico Nacional." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 47 (1): 174-212, 259-294.
- Clara Resplandis, Josep. 1981. "L'Ex-Col·legiata de Sant Feliu i la Guerra Civil." *Revista de Girona* 97 (1): 251-260.
- Colorado Castellary, Arturo. 1991. *El Museo del Prado y la Guerra Civil: Figueras-Ginebra, 1939*. Madrid: Museo del Prado.
- Colorado Castellary, Arturo. 2008. *Éxodo y Exilio del Arte: La Odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra.
- Colorado Castellary, Arturo. 2010. *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra: Congreso Internacional*. Madrid: Servicio de Publicaciones, Universidad Complutense de Madrid.
- Colorado Castellary, Arturo. 2018. *Arte, Revancha y Propaganda: La Instrumentalización Franquista del Patrimonio durante la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Cátedra.
- Cueva Merino, Julio de la. 2012. "El Asalto de los Cielos: Una Perspectiva Comparada para la Violencia Anticlerical Española de 1936." *Ayer* 88 (1): 51-74.
- Díaz Fraile, Teresa. 2009. "Medidas para la Protección del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil: Las Juntas de Incautación y el Servicio de Recuperación Artística." In *Arte en Tiempos de Guerra*, coordinado por Miguel Cabañas Bravo, Amelia López-Yarto Elizalde, Wifredo Rincón García, 539-552. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Díaz Fraile, Teresa. 2022. "La Entrega de las obras Incautadas en la Inmediata Posguerra." In *Museo, Guerra y Posguerra: Protección del Patrimonio en los Conflictos Bélicos: Actas del Congreso Internacional, Madrid, Museo Nacional del Prado, Octubre de 2019*, ed. Arturo Colorado Castellary, 178-183. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Domènech Casadevall, Gemma. 2012. "Art or Religion? The Destruction of Religious Art during the Spanish Civil War." In *The Challenge of the Object = Die Herausforderung des Objekts: 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Nuremberg, 15th-20th July 2012*, ed. Georg Ulrich Grossmann, 474-75. Nürnberg: Verlag des German Nationalmuseums.
- Domènech Casadevall, Gemma. 2014. "Guerre et Patrimoine. La Muséalisation de la Cathédrale de Gérone." In *Circulations Artistiques dans la Couronne d'Aragon: Le rôle des Chapitres Cathédraux, XVIè-XVIIè Siècles*, editado por Juluen Lugand, 185-196. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Domènech Casadevall, Gemma. 2017. "La Protecció del Patrimoni de l'Església a Girona a través de la Comissió del Patrimoni Artístic i Arqueològic (1936-1938)." In *La Salvaguarda del Patrimoni Religiós Català durant la Guerra Civil Espanyola: III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya*, editado por Alberto Velasco González, y Marc Sureda Jubany, 82-96. Girona, Museu d'Art.
- Domènech Casadevall, Gemma. 2022. "Concentracions i Dipòsits d'Art a la Demarcació de Girona (1936-1939)." In *El Patrimoni Artístic Català durant la Guerra Civil Espanyola: Itineràncies, Destruccions*,

Salvaments: Actes del Simposi Destrucció, Salvament i Itinerància de l'Art a Catalunya (1936-1939), Celebrat a Barcelona, al Museu Nacional d'Art de Catalunya el 14 de Febrer de 2022, ed. Joaquim Nadal Ferreras, y Mireia Capdevila Candell, 349-376. Barcelona: Memorial Democràtic, Generalitat de Catalunya Departament de Justícia.

Domènech Casadevall, Gemma. 2023. "A Museum on the Front Line: The People's Museum of Girona (1936-1938)." In *Journal of the History of Collections* 35 (1): 141:154.

Ferrer Dalgà, Maria Rosa. 2003. "Crònica d'un Retaule de Púbol: Aventures i Desventures de'una Pintura." In *Bernat Martorell i la Tardor del Gòtic Català: El Context Artístic del Retaule de Púbol*, editado por Joan Molina i Figueras, 191-197. Girona: Museu d'Art de Girona.

Fundació Gala-Salvador Dalí. 2002. "Notícies. Exposició sobre el Retaule de Púbol al Museu d'Art de Girona." Fundació Gala-Salvador Dalí, noviembre 19 <https://www.salvador-dali.org/ca/serveis/premsa/noticies/11/exposicio-sobre-el-retaule-de-pubol-al-museu-d-art-de-girona>

Gallego y Burín, Alberto. 1938. *La Destrucción del Tesoro Artístico de España: Informe sobre la Obra Destructoria Realizada por el Marxismo en el Patrimonio de Arte Español, de 1931 a 1937, Según los Datos Aportados por las Comisiones Provinciales de Monumentos, Ordenado y Redactado por D. Antonio Gallego y Burín, Presidente de Granada*. Granada: [s.n.].

Gracia Alonso, Francisco y Glòria Munilla Cabrillana. 2011. *Salvem l'Art! La Protecció del Patrimoni Cultural Català durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Barcelona: La Magrana.

Hernando Garrido, José Luis. 2009. *Patrimonio Histórico e Ideología sobre Vandalismo e Iconoclastia en España: Del Siglo XIX al XXI*. Murcia: Nausícaä.

Íñiguez Almech, Francisco. 1941. "El Arte en España durante la Guerra. Su Destrucción, Dispersión y Rescate." *Revista Nacional de Educación* 5 (1): 29-40.

Joseph Mayol, Miquel. 1971. *El Salvament del Patrimoni Artístic Català durant la Guerra Civil*. Barcelona: Pòrtic.

Martí Bonet, Josep M. 2008. *El Martiri dels Temples a la Diòcesi de Barcelona (1936-1939)*. Barcelona: Arxiu Diocesà de Barcelona.

Massó Carballido, Jaume. 2017. "El Salvament del Patrimoni Artístic Religios al Camp de Tarragona i al Priorat durant la Guerra Civil: Uns Quants Exemples." In *La Salvaguarda del Patrimoni Religios Català durant la Guerra Civil Espanyola: III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya*, ed. Alberto Velasco González, y Marc Sureda Jubany, 173-189. Girona: Museu d'Art de Girona.

Miralpeix Vilamala, Francesc. 2017a. "Composició i política patrimonial de la Comisión Diocesana de Liturgia y Arte Sagrado del Obispado de Gerona (1939-1947)." In *La Salvaguarda del Patrimoni Religios Català durant la Guerra Civil Espanyola: III Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya*, ed. Alberto Velasco González, y Marc Sureda Jubany, 64-82. Girona: Museu d'Art de Girona.

Miralpeix Vilamala, Francesc. 2017b. "De casa a palau. Història i protagonistes de la formació del Museu Diocesà de Girona." In *Quaderns 3. La Formació de les Col·leccions Diocesanes a Catalunya*, ed. Alberto Velasco González, y Marc Sureda Jubany, 115-138. Lleida: Museu de Lleida, Universitat de Lleida.

Nadal Ferreras, Joaquim y Mireia Capdevila. 2022. *El Patrimoni Artístic Català durant la Guerra Civil Espanyola: Itineràncies, Destruccions, Salvaments: Actes del Simposi Destrucció, Salvament i Itinerància de l'Art a Catalunya (1936-1939), Celebrat a Barcelona, al Museu Nacional d'Art de Catalunya el 14 de Febrer de 2022*. Barcelona: Memorial Democràtic, Generalitat de Catalunya Departament de Justícia.

- Nadal Farreras, Joaquim, y Gemma Domènech Casadevall. 2015. *Patrimoni i Guerra. Girona 1936-1940*. Girona: Ajuntament de Girona.
- Nadal Farreras, Joaquim. 2016. *Joan Subias Galter (1897-1984): Dues Vides i una Guerra*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Nadal Farreras, Joaquim. 2018. "El Escudo del Arte. Protección e Itinerancia durante la Guerra Civil en Cataluña (1936-1939)." In *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, coordinado por Arturo Colorado Castellary, 71-95. Madrid: Fragua.
- Nadal Farreras, Joaquim. 2022. *L'Exposició de París (1937): L'Art Medieval Català a París durant la Guerra Civil Espanyola*. Barcelona: Departament de Justícia, Centre d'Història Contemporània de Catalunya.
- Nadal, Joaquim, y Eduard Caballé. 2022. *Guerra i Art: Les Itineràncies Convulsos del Tresor Artístic Nacional: Repertori de Fons, Documents i Dades sobre la Confiscació, Concentració, Catalogació, Inventari, Salvaguarda i Trasllat del Patrimoni Artístic Català durant la Guerra Civil (1936-1939)*. Girona: Institut Català de Recerca em Patrimoni Cultural. http://icrpc.cat/files/repositori_gc/guerra-i-art-document-public.pdf
- Ocio Casamartina, Patxi. 2014. *El patrimoni artístic del Vallés durant la Guerra Civil*. Barcelona: Fundació Bosch i Cardellach i Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pérez Carrasco, Yolanda. 2018. *Patrimonio Confiscado: La Incautación y el Éxodo de Colecciones de Arte Privadas en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)*, Barcelona: Editorial Base.
- Saavedra Arias, Rebeca. 2011a. "El exilio del Patrimonio Artístico Español durante la Guerra Civil (1936-1939)." In *Nuevos Horizontes del Pasado: Culturas Políticas, Identidades y Formas de Representación*, editado por Ángeles Barrio Alonso, Jorge de Hoyos Puente, y Rebeca Saavedra Arias, 53. Santander: PubliCan.
- Saavedra Arias, Rebeca. 2011b. "Un Problema de Estado para la República: La Destrucción y la Conservación del Tesoro Artístico Nacional durante la Guerra Civil Española (1936-1939)." In *La Guerra de España en la Guerra Civil Europea: Relaciones y Comunicaciones del Congreso Internacional de Historia Celebrado en Barcelona y Bellaterra del 5 al 8 de julio de 2011*, editado por Manuel Santirso. Madrid: Dirección General de Relaciones Institucionales de la Defensa.
- Saavedra Arias, Rebeca. 2016. *Destruir y Proteger: El Patrimonio Histórico-Artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Saavedra Arias, Rebeca. 2018. "La Protección del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Guerra Civil: Enfoques y Perspectivas de Estudio." In *Desde la Capital de la República: Nuevas Perspectivas y Estudios sobre la Guerra Civil Española*, ed. Sergio Valero, y Marta García Carrión, 257-272. València: Universitat de València.
- Serra Armengol, Maria de Lluç. 2018. "Arte en Tiempos de Guerra: Los Orígenes de los Depósitos de Arte en la Guerra Civil y su Destino durante la Posguerra en Cataluña." In *Patrimonio Cultural, Guerra Civil y Posguerra*, ed. Arturo Colorado Castellary, 151-167. Madrid: Fragua.
- Vaamonde Valencia, José Lino. 1973. *Salvamento y Protección del Tesoro Artístico Español durante la Guerra: 1936-1939*. Cáceres: Talleres Coromotip.
- Velasco González, Alberto, y Marina Aresté Dolcet. 2021. L'SDPAN i les Devolucions d'Obres Després de la Guerra Civil Espanyola: El Cas de les Terres de Lleida. In *Els Museus Diocesans i el Patrimoni de l'Església Catalana durant el Franquisme: V Jornada Museus i Patrimoni de l'Església a Catalunya*, ed. Marc Sureda Jubany, y Alberto Velasco González, 55-67. Tarragona: Museu Diocesà de Tarragona.

Vidal Jansà, Mercè. 1994. *Viatge a Olot: La Salvaguarda del Patrimoni Artístic durant la Guerra Civil*. Barcelona: Àmbit Serveis Editorials.

NOTAS

1. IPCE, Correspondencia de la Comisaria de Zona de Levante. Comisario José María Muguruza. 6 de agosto de 1938. SDPAN 311.
2. Investigación realizada en el marco del proyecto “El impacto de la guerra civil en la configuración de los museos en Catalunya. Trazabilidad, localización y destino de los bienes culturales salvados”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia y del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (PID 2021-124518NB-I00), en el marco del programa “Ayudas 2021 a Proyectos de generación de conocimiento del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023”. Esta investigación cuenta con el apoyo de CERCA Programme/Generalitat de Catalunya.
3. La recopilación y transcripción de la documentación republicana sobre las incautaciones, depósitos y traslados ha sido objeto del proyecto “Repertori de fons, documents i dades sobre la confiscació, concentració, catalogació, inventari, salvaguarda i trasllat del Patrimoni Artístic”, llevado a cabo por el Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural con el apoyo del Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya (ver Nadal y Caballé 2022).
4. El equipo del proyecto IGIEMUS está conformado por: Gemma Domènech Casadevall (Investigadora principal), Joaquim Nadal i Farreras (ICRPC), Saida Palou Rubio (ICRPC), Xavier Ulled Beltran (ICRPC), Eduard Caballé (ICRPC), Adrià Vázquez (ICRPC), Antonio Rojas (ICRPC), Rebeca Saavedra Arias (Universidad de Cantabria), Carmen Berlabé Jové (Museu Diocesà de Lleida), Àngels Casanovas (Museu d’Arqueologia de Catalunya), Miquel Serrano Jiménez (Museu Memorial de l’Exili), Teresa Ferrè (Universitat Autònoma de Barcelona), Carles Freixes (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona), Alfons Martínez, Patxi Ocio, Yolanda Pérez Carrasco y Imma Socas (Universitat de Barcelona).

RESUMOS

Los enfrentamientos bélicos y las revoluciones sociales son probablemente la causa más importante de pérdidas en el patrimonio y, la Guerra Civil española (1936-1939) no fue una excepción. Junto a la destrucción, cabe destacar la ingente labor de protección capitaneada por el gobierno de la República y en Cataluña por el gobierno catalán, que garantizó la salvaguarda de buena parte del patrimonio. Unos bienes histórico-artísticos que al final de la guerra quedaron bajo jurisdicción de un nuevo organismo: el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (SDPAN). En el presente artículo nos proponemos abordar el impacto que las políticas llevadas a cabo durante y al final del conflicto militar han tenido en la configuración de los museos catalanes. Un trabajo enmarcado en el proyecto IGIEMUS, “El impacto de la guerra civil en la configuración de los museos en Catalunya. Trazabilidad, localización y destino de los bienes culturales salvados” (2022-2026) financiado por el Ministerio español de Ciencia e Innovación, la Agencia y del Fondo Europeo de Desarrollo Regional (PID 2021-124518NB-I00). Más allá de

presentar el proyecto y, de poner de relieve la oportunidad que este representa para la historia de la museología, analizamos los primeros resultados conseguidos en el estudio llevado a cabo en el Museu d'Art de Girona. En este caso, podemos establecer como una parte substancial de la colección ingresó en verano de 1936, fruto de las políticas republicanas de protección del patrimonio religioso y, como, al final del conflicto bélico, no fue devuelta a las parroquias de origen por decisión de los responsables del SDPAN, dando lugar a la configuración actual del Museu d'Art de Girona.

Warfare and social revolutions are probably the greatest cause of heritage loss, and the Spanish Civil War (1936-1939) was no exception. Along with the destruction, there was an enormous work of protection led by the government of the Republic, and the Catalan government in Catalonia, which guaranteed the safeguarding of a large part of the heritage. Some of these historical-artistic assets came under the jurisdiction of a new body, the National Artistic Heritage Protection Service (SDPAN), at the end of the war. In this article, we propose to address the impact that the policies carried out during and at the end of the military conflict have had on the configuration of Catalan museums. This work is framed in the IGUEMUS project, "The impact of the Civil War on shaping museums in Catalonia. The traceability, location, and destination of saved cultural assets" (2022-2026). It was funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation and the European Regional Development Agency and Fund (PID 2021-124518NB-I00). Beyond presenting the project and highlighting the opportunity that it represents for the history of museology, we discuss the first findings from the Museu d'Art de Girona case study. In this case, we can establish how a substantial part of the collection entered in the summer of 1936, as a result of Republican policies to protect religious heritage, and how, at the end of the war, it was not returned to the parishes of origin by decision of those responsible for the SDPAN, giving rise to the current configuration of the Museu d'Art de Girona.

ÍNDICE

Palabras claves: Guerra Civil Española, Museu d'Art de Girona, IGUEMUS, restitución de bienes culturales, investigación procedencia de objetos

Keywords: Spanish Civil War, restitution of cultural property, Museu d'Art de Girona, IGUEMUS, provenance research

AUTOR

GEMMA DOMÈNECH I CASADEVALL

Doctora en Historia del Arte, directora del Instituto Catalán de Investigación en Patrimonio Cultural (ICRPC) y profesora asociada del departamento de Historia e Historia del Arte de la Universidad de Girona. Son destacables los trabajos dedicados a la represión y exilio de los arquitectos republicanos que descubren los procesos de depuración llevados a cabo en el seno de la profesión al final de la Guerra Civil, así como trayectorias profesionales inéditas de arquitectos fundamentales en el período republicano. Asimismo, son relevantes sus investigaciones en torno a la protección y salvaguarda del patrimonio artístico durante la Guerra Civil porque plantean un nuevo enfoque en la visión sobre las consecuencias del conflicto bélico sobre el patrimonio artístico en Cataluña.

Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural (ICRPC), Pujada de la Catedral, 8, 17004 Girona, España, gdomench@icrpc.cat, <https://orcid.org/0000-0003-0697-5282>

El proyecto de investigación VEMOS: una propuesta para visibilizar a los grupos marginados en los museos arqueológicos

*The research project VEMOS: a proposal for making marginalised groups visible
in archaeological museums*

Diana Zárate-Zúñiga, Lourdes Prados Torreira e Francesca Romagnoli

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 11.02.2023

Aprovado para publicação a 8.06.2023

Introducción

- 1 Los museos arqueológicos tiene como función la investigación, la colección, la conservación y la documentación de los artefactos, y al mismo tiempo, su interpretación y exhibición al público, como parte de un proceso de comunicación que permite divulgar a su audiencia información científica y actualizada acerca de las culturas del pasado, sus representaciones materiales y la investigación que se realiza sobre ellas. Durante este proceso, desempeñan un papel importante en la «formación, consolidación y reinterpretación de las identidades sociales y culturales» (Delfino y Rodríguez 1996, 1). La literatura científica ha analizado, durante las últimas cuatro décadas, cómo la construcción de la imagen de las culturas del pasado presentadas en los museos no es un reflejo objetivo de la realidad (Lumbreras 1980; García Canclini 1999; Fyfe 2011), sino que es el resultado de prácticas de representación (Hall 1997, 1-5), a través de las cuales el sentido se construye mediante el lenguaje hablado y escrito,

pero también a través de imágenes, objetos u otros medios de expresión de sentido que se elijan (o no) para ser exhibidos.

- 2 Paralelamente, las arqueologías feministas, de género y *queer*, cuyos análisis presentan complejas diferencias de enfoque, pero se caracterizan por la crítica radical a los estudios y representaciones del sexo, el género y el cuerpo del pasado realizados desde una óptica normativa y androcéntrica, emergen en contextos anglosajones a finales de los años 1980 en el marco de las arqueologías post-procesuales (Díaz-Andreu 2005; Cruz Berrocal 2009; Montón-Subías y Sánchez del Moral 2018).
- 3 Inmersas en esta corriente epistemológica y en estas propuestas teóricas, numerosas autoras de la Península Ibérica han puesto de manifiesto cómo muchos discursos museográficos respaldan una construcción del pasado que invisibiliza el aporte de las mujeres, omitiendo parte de las actividades realizadas, dándoles menor valor en las exhibiciones y generando una comprensión desequilibrada de los aportes realizados a las sociedades (Querol y Hornos 2011; Querol 2014; Prados y López 2017a).
- 4 A medida que los discursos feministas se desarrollaban en los museos, se fue tomando conciencia de la invisibilización sufrida por otros grupos también ignorados por la investigación, como determinados segmentos de edad – infancia, senectud –, así como personas con discapacidad, invidentes, con síndrome de Down, entre otros. Asimismo, se comenzó a reivindicar la presencia de la construcción de identidades de género no normativas en las sociedades del pasado y el desarrollo de la arqueología decolonial también destacó la falta de representación de descendientes de esclavos, como la población afroamericana en los museos de América, etc. (Gutiérrez Usillos 2017b).
- 5 Diversas autoras han venido señalando muchos de estos aspectos. Podemos mencionar, entre muchas otras, las publicaciones que ya desde el año 2000 se interesaban en destacar la falta de visibilidad de las mujeres en los discursos expositivos (Hornos y Rísquez 2000, 2005); en analizar cómo se aborda el papel de las mujeres en los relatos sobre el origen de la humanidad (Querol 2000, 2008); en cómo se proyecta el presente en el pasado (Izquierdo, López y Prados 2014; Prados 2016, 2017; Prados y López 2017a, 2017b; Sánchez Romero 2018; Prados, Rísquez y Hornos *en prensa*); y en denunciar las actitudes pasivas o secundarias de las mujeres en las imágenes que ilustran los relatos de los museos (Querol y Hornos 2011 y 2015; Prados y López 2017b). Del mismo modo, también se ha señalado la necesidad de incorporar a los museos otras construcciones de género diferentes a las binarias (Gutiérrez Usillos 2017a), por lo que es necesario avanzar también en este campo. Lo mismo ocurre con la forma de tratar a determinados grupos en las instituciones museísticas, como a los afrodescendientes (Gutiérrez Usillos 2017b), o a determinadas minorías, como los “chamoru”, entre otros (AA. VV. 2021).
- 6 En esta misma línea, las llamadas *actividades de mantenimiento*, vitales para el desarrollo y subsistencia de cualquier sociedad, como el cuidado de los miembros de la comunidad, el procurar, almacenar o transformar los alimentos, etc. apenas se destacan a través de los materiales de las exposiciones de los museos, en sus textos, o en sus gráficas. Así, hemos comprobado que se encuentran ausentes de los discursos museográficos de la línea argumental expositiva, y de la selección de los objetos en las vitrinas. Tampoco las encontramos cuando se representa a las mujeres y, sin embargo, se debería incidir en destacar esas tareas indispensables para el desarrollo y la subsistencia de cualquier sociedad, como vienen reivindicando desde hace varias décadas las investigadoras feministas (Sánchez Romero y Aranda 2005; Montón y

Sánchez Romero 2008; Alarcón 2010; Delgado y Picazo 2016; Prados 2017a, 2021; Prados y López 2019). De este modo, además de las actividades vinculadas al embarazo, el parto o la lactancia, deberían reflejarse todos los cuidados (Delgado y Rivera 2018; Ferrer y López-Bertrán 2020); también aquellos relacionados, por ejemplo, con la medicina natural, con el cuidado de los enfermos y ancianos, pero también y como extensión de esos cuidados – con la preparación del cadáver y la elaboración de los alimentos para los banquetes funerarios (Montón Subías 2010; Delgado y Ferrer 2007, 2012). Igualmente deben destacarse las tecnologías que implican estas actividades de mantenimiento, desde los útiles precisos para el cocinado o almacenamiento, a los relacionados con las actividades textiles, la elaboración de la cestería y la cerámica, etc. Tecnologías, por tanto, que deben aprenderse, transmitirse y desarrollarse entre los miembros de la comunidad encargados de realizarlas (Delgado y Picazo 2016).

- 7 Gracias a los aportes de estas corrientes teóricas, que llevan ya décadas denunciando estos sesgos de la investigación, varios de estos avances científicos se empiezan a reflejar también en algunas narrativas museísticas, aunque, como argumentamos a lo largo del artículo, todavía queda mucho camino por recorrer.

El proyecto VEMOS

- 8 Desde el 2003, parte del equipo de investigación actual, liderado por la catedrática Lourdes Prados, ha desarrollado proyectos de I+D enfocados en la investigación desde la perspectiva de género, y a partir de 2017 se han enfocado en analizar los museos desde esta perspectiva epistemológica (Prados y López 2017a).
- 9 En este contexto surge el proyecto “Reinventando los Museos de Arqueología y Antropología. La Visibilización de los Grupos Marginados por la Historia. Construyendo una Sociedad Igualitaria”¹ – para el que utilizamos el acrónimo VEMOS (Visibilizando Excluidos y Marginados de los Museos) – (fig. 1). El proyecto VEMOS tiene como objetivo analizar las exposiciones permanentes de varios museos de arqueología y ofrecer alternativas para que incluyan una mirada diferente hacia aquellos colectivos de la sociedad silenciados por la investigación tradicional.



Fig. 1 – Logo del proyecto VEMOS

Diseño de Andrés Gutiérrez Usillos, Beatriz Robledo y Francesca Romagnoli

- 10 Un proyecto de investigación interdisciplinar, que engloba diferentes áreas temáticas vinculadas con la arqueología, la museología, la educación y los estudios de género, y en el que participan profesionales de instituciones académicas: la Universidad Autónoma de Madrid y la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (INAH), del Museo de América (Madrid, España) y del Museo Cueva Pintada (Gran Canaria, España).
- 11 Se están analizando 11 museos arqueológicos (españoles, mexicanos y chilenos)², para cuya selección se identificaron aquellos que fueron inaugurados o reformados en los últimos años, con el fin de documentar cómo han ido incorporando, o no, la perspectiva de género y también a esos otros colectivos que suelen estar ausentes.
- 12 Desde nuestro equipo de investigación defendemos que los museos arqueológicos pueden y deben jugar un papel esencial en la revisión de los contextos históricos a través del estudio de sus colecciones con nuevas aproximaciones teóricas y metodológicas que permitan indagar en las estructuras de las sociedades del pasado y, al mismo tiempo, difundan los resultados de dichas investigaciones ofreciendo una visión no sesgada por cuestiones de género de los procesos históricos.
- 13 A través de una investigación arqueológica científica y rigurosa puede hacerse visible a la mujer y también a otros grupos marginados de la sociedad. Por lo tanto, los museos arqueológicos deben reflejar también esos avances científicos en sus discursos expositivos, en sus colecciones y en sus imágenes.

Fases y metodología de investigación

- 14 El proyecto cuenta con cuatro fases de desarrollo: recolección de datos, diagnóstico de problemas, realización de estudios de público y presentación de soluciones con propuestas sencillas e inclusivas para los desafíos encontrados.
- 15 Para la primera fase se investigaron tanto las instalaciones de los museos como aspectos relacionados con la exhibición y la museografía, tales como: el discurso expositivo, la selección de artefactos, el lenguaje utilizado en los textos, las imágenes y, por último, las actividades educativas, pues consideramos que la educación en los museos puede convertirse en un agente de transformación social.
- 16 En este proceso, se utilizaron dos herramientas de evaluación. La primera es una ficha analítica que permite diagnosticar de manera sistemática y estandarizada la accesibilidad e inclusividad de los museos que participan en el proyecto. Esta herramienta se enfoca en la infraestructura, la cultura material y el discurso expositivo, evaluando cualitativa y cuantitativamente los textos de paneles y cartelas que hacen referencia al género y/o otros grupos marginales (infancia, senectud, grupos étnico, etc.), los medios gráficos y los materiales de difusión y comunicación de cada museo.
- 17 La segunda es el “Test de Baeza” (González Marcén, Cacheda y Picazo 2023), un instrumento de análisis desarrollado para medir el sesgo androcéntrico y diagnosticar la inclusividad de la diversidad de género, física, social y cultural presente (o ausente) en las ilustraciones científicas y los videos presentados en las exhibiciones. Esta herramienta utiliza una combinación de seis criterios³, una rúbrica y un decálogo que permiten abordar el análisis de ilustraciones con un enfoque común, presentando

escalas de medida y análisis claros y facilitando su implementación simultánea por parte de un grupo numeroso de investigadores, evitando interpretaciones personales.

Algunos resultados preliminares a modo de ejemplo

- 18 El equipo ha concluido con el análisis de las salas del Museo Arqueológico Nacional de España de Prehistoria, Protohistoria (Comino et al. *en prensa*) y cultura romana. Además, también se ha realizado el análisis de los museos y sitios arqueológicos de Xochitécatl y Xochicalco, así como del Museo Nacional de Antropología de México y el Museo de América.
- 19 Los análisis se han llevado a cabo desde dos perspectivas estrechamente relacionadas entre sí: la teórica y los estudios de casos prácticos. Para ello, se han analizado diversos aspectos como la historia de conformación de las colecciones, los aspectos teóricos y los sesgos propios de la investigación de cada período. También se ha examinado el lenguaje visual y las narrativas que construyen el discurso expositivo, con el objetivo de comprobar si la información compartida se basa en datos arqueológicos y etnográficos actualizados, y si presentan sesgos androcéntricos tanto en el tratamiento del tema como en las escenas representadas.
- 20 Durante este proceso, se han encontrado datos que confirman las hipótesis iniciales. Por ejemplo, en las imágenes de las salas de Prehistoria del Museo Arqueológico Nacional se observa ausencia de individuos con tez oscura y escasez de escenas colectivas que transmitan la complejidad social que conocemos en el Paleolítico. La investigación ha demostrado que el origen de la humanidad está localizado en África y que las migraciones de diferentes poblaciones y su hibridación no fueron fenómenos nada excepcionales (ver, por ejemplo, Green et al. 2010; Meyer et al. 2012). A pesar de que se ha demostrado la respuesta genética a la adaptación a la vida en las latitudes más nórdicas y el consecuente desarrollo de piel clara en los neandertales, es probable que este rasgo no haya sido sistemático en Europa hasta una fase tardía del Paleolítico superior, cuando *Homo sapiens* ya poblaba estas regiones desde hacía varias decenas de miles de años (Beleza et al. 2013). Por lo tanto, la imagen de poblaciones paleolíticas blancas es un *constructo* actual sesgado por nuestra visión eurocéntrica.
- 21 En cuanto a las salas de Protohistoria, se observa una baja representación femenina y de minorías étnicas en las escenas náuticas y portuarias, a pesar de investigaciones recientes han demostrado la participación de mujeres en la elaboración textil de las velas y en la reparación de las redes, así como en los viajes marítimos que se contaban con la participación de comerciantes y marineros de diversas procedencias, incluyendo mujeres e individuos infantiles. Además, estudios de ADN mitocondrial (Biagini et al. 2019) han revelado una importante migración de mujeres desde la franja levantina hacia occidente durante este periodo.
- 22 Por otro lado, se representa a las mujeres con acciones secundarias en los rituales funerarios fenicio-púnicos, a pesar de que fuentes escritas y el registro material han demostrado el importante protagonismo femenino en estos ritos (Delgado y Ferrer 2007, 2012; Delgado y Rivera 2018).
- 23 Al término de los diagnósticos, se proponen acciones sencillas para generar soluciones que visibilicen el papel de los grupos tradicionalmente marginados y presenten una historia más inclusiva y acorde al conocimiento científico actual. Se propone, por citar

algunos ejemplos, la inclusión de artefactos específicos en las exhibiciones para reivindicar el papel activo de las mujeres cuando su participación esté documentada por la arqueología y/o las fuentes escritas. También se sugiere el uso de códigos QR que redirijan a videos con mayor información, subtítulos y/o con lenguaje de signos. Además, se propone la inclusión de ilustraciones que representen el aporte y participación de otros grupos no representados y su participación en la sociedad mediante las actividades de mantenimiento. Todas las propuestas se desarrollarán y entregarán a cada museo participante.

- 24 Es importante mencionar que el proyecto ha generado un gran interés y se ha trabajado arduamente para darle visibilidad en diferentes contextos. Como resultado, museos que inicialmente no estaban incluidos en la propuesta han contactado con el equipo para ampliar la muestra. Además, se está incorporando este enfoque de estudio en la docencia oficial de la Universidad Autónoma de Madrid y en México a través de prácticas con estudiantes, trabajos de fin de grado y máster, así como iniciativas de tesis doctorales.

El papel de las redes sociales en una política museística inclusiva

- 25 Finalmente, cabe destacar que la comunicación y la divulgación juegan un papel muy importante como herramientas para acercar la sociedad a los proyectos de investigación que, como este, están interesados en deconstruir las viejas aproximaciones al pasado, para dar paso a visiones decolonizadoras, empoderadoras y que conduzcan a la equidad. El universo científico que desde la arqueología y la museología permite este cambio de paradigmas no permea automáticamente en la población. Es precisamente por ello, por lo que las estrategias de comunicación cumplen la función de gestionar la información científica para que se acerque a todos con sus propios lenguajes (Mateos Rusillo 2012).
- 26 Los museos en su más reciente definición oficial (ICOM 2022) han puesto en evidencia que su nueva función social les llama a jugar un papel de diálogo participativo con las comunidades, a promover la inclusión y a ofrecer experiencias variadas para el intercambio de conocimientos y la reflexión. Pero esta función no se restringe a las entidades culturales, sino que, desde nuestra visión, penetra también en los proyectos que analizan aquello que es expuesto en los museos, ya que éstos también tienen el deber de acercar a la población a la investigación científica y al conocimiento generado desde nuevas perspectivas. Investigaciones recientes permiten constatar la influencia de internet y los medios digitales y, dentro de éstos últimos, de las redes sociales, como potenciadores del consumo cultural y el acceso a la información en estos entornos, especialmente en la población más joven (Amaral 2022).
- 27 Dentro de este marco, en el proyecto VEMOS, hemos diseñado un plan de comunicación que mediante redes sociales de alto impacto como Instagram (@proyecto_vemos) y Facebook (Proyecto VEMOS), busca difundir información referente a los avances del proyecto, a la temática de la investigación, y a los eventos relacionados con ésta; todo ello con el fin de divulgar conocimiento, pero también de ser parte activa en la construcción de sociedades analíticas que posean elementos para la reflexión

informada sobre los temas del pasado que consumen y de cómo estos influyen en su realidad actual.

- 28 El museo se democratiza, se abre a los públicos. De la misma manera y utilizando una estrategia similar a la planteada desde el mundo de los museos, los proyectos de investigación como éste buscan llegar a la sociedad en su más amplia diversidad y difundir información de calidad utilizando un medio de consumo masivo de noticias, para contribuir de esta manera a la equidad mediante la garantía del acceso a la información.
- 29 Este proyecto se concibe como una iniciativa para promover la reflexión y la inclusión. Esperamos que los resultados obtenidos sirvan para generar metodologías de investigación cada vez más completas e inclusivas, al tiempo que propicien muchas más propuestas que busquen la construcción de sociedades más equitativas.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. 2021. *I Estoria-ta: Guam, las Marianas y la Cultura Chamorra*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte y Acción Cultural Española.

Alarcón García, Eva. 2010. "Arqueología de las Actividades de Mantenimiento: un Nuevo Concepto en los Estudios de las Mujeres en el Pasado." *Arqueología y Territorio* 7: 195-210.

Amaral, Leonor. 2022. "La Función Social de los Museos en la era de la Tecnología. Un Estudio de Caso sobre la Influencia de los Medios Digitales en la Dimensión Social en los Museos Nacionales en Portugal." En *Libro de Actas. II Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales CIMED22*, eds. Ana Martí Testón y Beatriz Garrido Ramos, 27-40. València: Editorial Universitat Politècnica de València.

Beleza, Sandra et al. 2013. "Genetic Architecture of Skin and Eye Color in an African-European Admixed Population." *PLoS Genetics* 9: e1003372.

Biagini, Simone Andrea, Neus Solé-Morata, y Elizabeth Matisoo-Smith, Pierre Zalloua, David Comas, y Francesc Calafell. 2019. "People from Ibiza: an Unexpected Isolate in the Western Mediterranean." *European Journal of Human Genetics* 27 (6): 941-951.

Comino, Alba; Elena Sánchez Moral, y Lourdes Prados. *En prensa*. "Una Nueva Mirada con Perspectiva de Género a las salas de Arqueología Fenicia y Púnica del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)." *XCIEFP*. Ibiza.

Cruz Berrocal, M. 2009. "Feminismo, Teoría y Práctica de una Arqueología Científica." *Trabajos de Prehistoria* 66 (2): 25-43.

Delfino, Daniel y Pablo Gustavo Rodríguez. 1996. "Los Museos de Arqueología. Ausencia del Presente en las Representaciones del Pasado." *Naya* 1-9. <https://equiponaya.com.ar/articulos/museologia04.htm>

Delgado Hervás, Ana, y Marina Picazo Gurina, eds. 2016. *Los Trabajos de las Mujeres en el Mundo Antiguo. Cuidado y Mantenimiento de la Vida*, Serie Hic et Nunc, 8. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica.

- Delgado Hervás, Ana, y Meritxell Ferrer. 2007. "Alimentos para los Muertos: Mujeres, Rituales Funerarios e Identidades Coloniales." *Treballs d'Arqueologia* 13: 29-67.
- Delgado Hervás, Ana, y Meritxell Ferrer. 2012. "La Muerte Visita la Casa: Mujeres, Cuidados y Memorias Familiares." En *La Arqueología Funeraria desde una Perspectiva de Género*, ed. Lourdes Prados Torreira, 123-155. Madrid: Editorial UAM.
- Delgado, Ana, y Aurora Rivera. 2018. "Death in Birth: Pregnancy, Maternal Death and Funerary Practices in the Phoenician and Punic world." En *Motherhood and Infancies in the Mediterranean in Antiquity*, coord. Margarita Sánchez Romero y Rosa María Cid López, 54-70. Oxford-Philadelphia: Oxbow books.
- Díaz-Andreu, Margarita. 2005. "Género y Arqueología: una Nueva Síntesis." En *Arqueología y género*, ed. M. Sánchez Romero, 13-51. Granada: Universidad de Granada.
- Ferrer, Meritxell, y Mireia López Beltrán. 2020. "Desde el Nacer hasta el Morir: la Leche Materna en el Mundo Fenicio-púnico." En *La Alimentación en el Mundo Fenicio-púnico: Producciones, Procesos y Consumos*, eds. Carlos Gómez, Guillem Pérez y Alicia Vendrell, 363-384. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Fyfe, Gordon. 2011. "Sociology and the Social Aspects of Museums." En *Companion to Museum Studies*, ed. Sharon Macdonald, 33-49. Malden: Blackwell Publishing.
- García Canclini, Néstor. 1999. "Los Usos Sociales del Patrimonio Cultural." En *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio*, ed. Encarnación Aguilar Criado, 16-33. Sevilla: Junta de Andalucía.
- González Marcén, Paloma, María Cacheda Pérez, y Marina Picazo Gurina. 2023. "El test de Baeza. Una Propuesta Constructiva e Inclusiva para las Ilustraciones Arqueológicas e Históricas." En *Comunicando el Pasado en Imágenes. Herramientas para la Creación y Análisis con Perspectiva de Género*, coords. M. P. De Miguel et. al., 67-99. Gobierno de Navarra.
- Green, Richard E., et al. 2010. A Draft Sequence of the Neanderthal Genome. *Science* 328: 710-722.
- Gutiérrez Usillos, Andrés, ed. 2017a. *Trans. Diversidad de Identidades y Roles de Género, Catálogo de la Exposición del Museo de América*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Gutiérrez Usillos, Andrés. 2017b. "Transgresiones y Marginalidad. El Arte como Reflejo de la Visión del 'otro'." *Modelos Europeos para los Cuadros de Castas: Ter Brugghen y Wierix, Libros de la Corte*. Es. 5: 185-208. <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/7821>
- Hall, Stuart. 1997. "El Trabajo de la Representación." En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, ed. Stuart Hall London, 13-74. Sage Publications. Traducido por Elías Sevilla Casas.
- Hornos Mata, Francisca, y Carmen Rísquez Cuenca. 2000. "Paseando por un Museo y Buscando el Lugar de la Mujer." *Arqueología Espacial* 22: 175-186.
- Hornos Mata, Francisca, y Carmen Rísquez Cuenca. 2005. "Representación en la Actualidad: las Mujeres en los Museos." En *Arqueología y género*, ed. Margarita Sánchez Romero, 479-490. Universidad de Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- ICOM. 2022. "El ICOM Aprueba una Nueva Definición de Museo." <https://icom.museum/es/news/el-icom-aprueba-una-nueva-definicion-de-museo/> (consultado en agosto, 2022).
- Izquierdo Peraile, Isabel, Clara López Ruíz, y Lourdes Prados Torreira, coords. 2014. "Museos, Arqueología y Género. Relatos, Recursos y Experiencias." *Revista del Comité Español del ICOM*. 9: 6-11.

- Lumbreras, Luis. 1980. "Museo, Cultura e Ideología." En *Museología y Patrimonio Cultural; Críticas y Perspectivas*, 19-23. Escuela de Restauración, Conservación y Museología. Bogotá, Colombia: PNUD/UNESCO.
- Mateos Rusillo, Santos. 2012. *Manual de Comunicación para Museos y Atractivos Patrimoniales*. España: Ediciones TREA.
- Meyer, Mathias, et al. 2012. "A High-coverage Genome Sequence from an Archaic Denisovan Individual." *Science* 338: 222-226.
- Montón Subías, Sandra y Margarita Sánchez Romero, eds. 2008. *Engendering Social Dynamics: The Archaeology of Maintenance Activities*. Oxford: BAR Archaeopress.
- Montón Subías, Sandra. 2010. "Muerte e Identidad Femenina en el Mundo Argárico." *Trabajos de Prehistoria* 67 (1): 119-137.
- Montón-Subías, S., y E. Sánchez del Moral. 2018. "Gender, Feminist, and Queer Archaeologies: A Spanish Perspective." En *Encyclopedia of Global Archaeology*, 4471-4479. Springer International Publishing.
- Prados Torreira, Lourdes, Carmen Rísquez Cuenca, y Francisca Hornos Mata. *En prensa*. "Una Mirada Crítica a las Exposiciones Permanentes de los Museos de Arqueología." En *Comunicando el Pasado en Imágenes. Herramientas para la Creación y Análisis con Perspectiva de género*, coords. M. P. De Miguel et. al. Gobierno de Navarra.
- Prados Torreira, Lourdes, Clara López Ruiz. 2019. "Los Museos Arqueológicos como Herramientas de Igualdad. Una Reflexión desde la Arqueología Feminista." *Boletín de la Asociación de Amigos de la Arqueología*. Número monográfico dedicado a los museos: 115-132.
- Prados Torreira, Lourdes, y Clara López Ruiz, eds. 2017a. *Museos Arqueológicos y Género. Educando en Igualdad*. Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Prados Torreira, Lourdes, y Clara López Ruiz. 2017b. "The Image of Women in Spanish Archaeological Museums During the Last Decade. A Gender Perspective." En *Images of the Past. Gender and Its Representations*, eds. Jana Esther Fries, Doris Gutschmiedl-Schümann, Jo Zaela Matias y Ulrike Rambuscheck, 127-144. New York: Waxmann Münster.
- Prados Torreira, Lourdes. 2016. "Museums and Gender in Spanish Archaeological Museums: New Perspectives." En *The Future of Archaeology in Museums, the Future of Museums in Archaeology. Museums Worlds, 4, Advances in Research*, ed. James Flexner, 18-32. Australia National University.
- Prados Torreira, Lourdes. 2017. "¿Abogan los Museos Arqueológicos del siglo XXI por una Educación en Igualdad?" En *Museos Arqueológicos y Género. Educando en Igualdad*, eds. Lourdes Prados Torreira y Clara López Ruiz, 23-50. Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Prados Torreira, Lourdes. 2021. "La Perspectiva de Género en los Museos Comunitarios. Una Reflexión desde la Arqueología Feminista." En *Patrimonio Arqueológico: una Apuesta por el Cambio de Modelo Social. Homenaje a María Ángeles Querol*, eds. Alicia Castillo Mena y Nekbet Corpas Cívicos. *Complutum* 32 (2): 575-589.
- Querol Fernández, María Ángeles, y Francisca Hornos Mata. 2011. "La Representación de las Mujeres en los Modernos Museos Arqueológicos: Estudio de Cinco Casos." *Revista Atlántica-mediterránea* 13: 135-156.
- Querol Fernández, María Ángeles, y Francisca Hornos Mata. 2015. "La Representación de las Mujeres en el Nuevo Museo Arqueológico Nacional: Comenzando por la Prehistoria." *Complutum* 26 (2): 231-238.

Querol Fernández, María Ángeles. 2014. "Mujeres del Pasado, Mujeres del Presente: el Mensaje sobre los Roles en los Modernos Museos arqueológicos." *Revista del Comité Español del ICOM* 9: 44-55.

Sánchez Romero, Margarita, y Gonzalo Aranda Jiménez. 2005. "El Cambio en las Actividades de Mantenimiento durante la Edad del Bronce: Nuevas Formas de Preparación, Presentación y Consumo de Alimentos." *Treballs d'Arqueologia* 11: 73-90. <https://raco.cat/index.php/TreballsArqueologia/article/view/58262>

Sánchez Romero, Margarita. 2018. "La (Pre)historia de las Mujeres. Una Revisión Crítica de los Discursos sobre el Pasado." *Andalucía en la Historia* 61: 40-45.

NOTAS

1. Este artículo se ha realizado dentro del Proyecto PID2020-116732RB-I00, propuesto por la Universidad Autónoma de Madrid, y que cuenta con fondos estatales del Ministerio de Ciencia e Innovación de España, bajo la modalidad I+D+i Retos de Investigación.
2. Museo Arqueológico Nacional (Madrid), Museo de América, Museo Nacional de Altamira, Museo Nacional de Antropología (Madrid), Museo de Málaga, Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (Gáldar, Gran Canaria), Museo de Navarra, Museo Nacional de Antropología (Ciudad de México), Museos de los sitios arqueológicos Xochicalco y Xochitécatl (México), Museo Antropológico Martin Gusinde (Puerto Williams, Región de Magallanes y Antártica Chilena, Chile).
3. Mostrar la diversidad social de forma equitativa; evitar la representación estereotipada de sexo, género, edad y etnia; ilustrar las tareas femeninas y de diferentes grupos de edad; expresar la intención y el dinamismo de las acciones representadas; representar las actividades de mantenimiento y su ubicuidad y, documentar de forma rigurosa el contexto, la tecnología y la cultura material.

RESUMOS

La interpretación del pasado sufre de los sesgos eurocéntricos y androcéntricos que son propios de nuestra sociedad occidental actual. Esto queda claramente reflejado en los museos arqueológicos en los que solo una parte de la sociedad está representada y valorada por su aportación activa a la construcción de la vida del grupo. En este artículo presentamos el proyecto de investigación VEMOS (2021-2024) que, integrando de manera sistemática la investigación científica en arqueología y la socialización del conocimiento, se propone visibilizar los grupos tradicionalmente marginados de la Historia: mujeres, infancia, senectud, otros grupos étnicos, otras identidades de género. El objetivo es hacer de los museos espacios abiertos e inclusivos de reflexión en el que todos y todas puedan verse representados como individuos activos en la construcción cultural del pasado. Esto no solo es posible porque el registro arqueológico nos permite identificar esta realidad polisémica, sino que también es un deber para construir en el presente una sociedad más igualitaria y justa. El proyecto propone presentar soluciones de fácil realización para que los museos puedan implementar sus exposiciones permanentes integrando

la perspectiva inclusiva de género, así como integrar a otros grupos olvidados por la investigación tradicional.

The interpretation of the past is biased by the Eurocentric and androcentric misconceptions that are characteristic of our present-day Western society. This is clearly reflected in archaeological museums where only part of the society is represented and valued as active in the construction of past cultures and daily life activities. In this article we present the research project VEMOS (2021-2024) which, by systematically integrating scientific research in archaeology and the socialisation of knowledge, aims to make visible groups traditionally marginalised in history: women, children, the elderly, other ethnic groups, other gender identities. The objective is to make museums open and inclusive spaces for reflection in which everyone can see themselves represented as active individuals in the cultural construction of the past. This is only possible because the archaeological and scientific data allow us to identify this polysemic reality, but it is also a duty to build a more egalitarian and just society in the present. The project proposes feasible solutions so that museums can implement their permanent exhibitions integrating an inclusive gender perspective, as well as incorporating other groups forgotten by traditional research.

ÍNDICE

Keywords: museums – gender and identity, archaeological museums, exhibition, social inclusion, museums – representation aspects

Palabras claves: museos – género e identidad, museos arqueológicos, exposición, inclusión social, museos – cuestiones de representación

AUTORES

DIANA ZÁRATE-ZÚÑIGA

Antropóloga, máster en arqueología y especializada en gestión y divulgación del patrimonio cultural. Sus intereses de investigación se centran en las estrategias educativas y divulgativas para museos y sitios arqueológicos, las estrategias digitales en entornos culturales, y en la relación de los museos con sus públicos. Su carrera se ha desarrollado vinculada a la investigación arqueológica en yacimientos coloniales del Caribe, en los que, además, ha liderado proyectos de desarrollo comunitario enfocados a las comunidades vinculadas a espacios patrimoniales y programas educativos en museos de sitio. Actualmente desarrolla una investigación doctoral (Universidad Autónoma de Madrid, España) sobre la museología latinoamericana.

Universidad Autónoma de Madrid, Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049 Madrid, España, diana.zarate@estudiante.uam.es, <https://orcid.org/0000-0003-4496-0145>

LOURDES PRADOS TORREIRA

Catedrática de Arqueología en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus intereses en investigación se centran en la Protohistoria del Mediterráneo, y en la arqueología feminista centrandose su análisis en la arqueología del culto en época Ibera y en la perspectiva de género en los museos arqueológicos y en los museos comunitarios. Ha desarrollado su investigación en diversos países, como Italia, Estados Unidos y México. En los últimos años se ha incorporado al equipo del proyecto ABERIGUA que desarrolla su

investigación arqueológica en la isla de Guam (Islas Marianas). Es miembro de la red de investigadoras “Pastwomen” y del grupo europeo “Archaeology and Gender in Europe” (AGE). Ha sido Investigadora Principal de varios proyectos de investigación nacionales.

Universidad Autónoma de Madrid, Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049 Madrid, España, lourdes.prados@uam.es, <https://orcid.org/0000-0002-4115-8598>

FRANCESCA ROMAGNOLI

Arqueóloga y docente en el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid. Doctora en Prehistoria, Università di Firenze (Italia) y en Cuaternario y Prehistoria, Universitat Rovira i Virgili (España). Ha realizado numerosas estancias en instituciones internacionales. Se destaca Université Paris Ouest-Nanterre y Maison Archéologie & Ethnologie René-Ginouvès (2008-2009), CNRS (2011), Institut Català de Paleoecologia Humana i Evolució Social (2014-2017), y University College London (2016). IP de varios proyectos internacionales, colabora en diferentes proyectos centrados sobre el estudio de los cazadores-recolectores paleolíticos en las regiones mediterráneas de Europa y Asia. Es miembro del grupo de investigación propio de la Universidad Autónoma de Madrid Prehistoria del Interior Peninsular.

Universidad Autónoma de Madrid, Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049 Madrid, España, francesca.romagnoli@uam.es, <https://orcid.org/0000-0002-3171-6859>

Ensaaios

Escrito na areia: notas para um arquivo da participação

Written in the sand: notes towards a participation archive

Marta Branco Guerreiro

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 10.02.2023

Aprovado para publicação a 6.06.2023

In the appreciation of a work of art or an art form, consideration of the receiver never proves fruitful. Not only is any reference to a particular public or its representatives misleading, but even the concept of an “ideal” receiver is detrimental in the theoretical consideration of man as such. Art, in the same way, posits man’s physical and spiritual existence, but in none of its works is it concerned with his attentiveness. No poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the audience.
(Benjamin 2002 [1923], 253)

Fixar a transitoriedade dos processos em comum

- 1 O título deste ensaio é inspirado numa manhã na praia quando um grupo de jovens participantes no projeto “15-25 Imagina” da Fundação Calouste Gulbenkian escrevia na areia slogans para encontrar um novo tipo de toque. É a partir da ideia de transitoriedade dessa escrita permanentemente apagada – um momento que só existe para aqueles que nele participam – que convoco dois termos aparentemente antagónicos: o arquivo, que tendencialmente associamos a algo fechado e estanque, e a

participação que, por norma, se refere a algo em movimento. É precisamente esse espaço limiar e essa ambivalência que me interessa desenvolver e perscrutar como potencial criativo, mas também como metodologia, criando neste texto um arquivo dos processos a que assisti e que me parecem úteis para pensar de que forma a participação se pode estender, de forma rizomática, a outros processos do museu.

- 2 É certo que o arquivo, «com a sua temperatura gelada e repouso imóvel, pode assemelhar-se a um lugar improvável para começar a pensar» (Sholette 2019, 149) sobre os processos participativos que ocorreram e a que assisti nos dois museus da Fundação Calouste Gulbenkian. Quando utilizo o termo “arquivo” pretendo fixar determinados fatores da participação que nem sempre se inscrevem na apresentação final dos projetos participativos. Ou seja, as metodologias que proponho são também formas de arquivo destes processos na medida em que decorrem dos mesmos e nos incluem assim, no lugar do participante. Como investigadora reconheço que os processos transitórios podem ser determinantes no decorrer do projeto, podendo também influenciar a forma como me relaciono com eles, fazendo com que a minha pesquisa incorpore modelos mais flexíveis de relação e de pensamento.
- 3 O resgatar da voz dos envolvidos nos processos participativos, normalmente afastados das narrativas dos museus e da história da arte, é essencial para que possamos olhar de forma mais abrangente e justa para estes projetos. Se a experiência é mais importante nestes grupos, é incongruente não ter em conta as suas respostas e os métodos utilizados (Helguera 2011, 73).



Fig. 1 – “O mar também escolhe molhar-te” foi um dos *slogans* escritos pelo grupo de jovens do projeto “Imagina” numa sessão de trabalho na praia da Cova do Vapor. Transpareceu aqui a ideia, por vezes abordada no grupo, que tanto objetos como elementos da natureza podem ter agência própria.

Fotografia: Marta Branco Guerreiro

Três projetos participativos na Fundação Calouste Gulbenkian

- 4 Em 2021 e 2022, no âmbito da minha pesquisa de doutoramento, “Pensar Além da Participação: O Museu como Espaço em Comum”, comecei a acompanhar três projetos (“Entre Vizinhos”, “O Poder da Palavra” e “15/25 Imagina”) na Fundação Calouste Gulbenkian¹ que me permitem coletar dados para que os possa analisar do ponto de vista dos processos que utilizam e da forma como podem influenciar transformações internas no Museu Calouste Gulbenkian (MCG) e no Centro de Arte Moderna (CAM).
- 5 O projeto “Entre Vizinhos”, decorre desde 2017 e dirige-se à população sénior da freguesia das Avenidas Novas (Lisboa).² Anualmente é proposto um programa cultural desenhado a partir dos interesses e das necessidades dos participantes e das instituições que com eles trabalham. A abordagem é continuamente adaptada à realidade de todos os intervenientes e destacam-se os anos em que houve colaborações com artistas. Em 2018, a cocriação do livro de artista e a exposição *site specific*, *24 Estórias Entre Vizinhos*, decorreu do trabalho com Ana João Romana (2018) e em 2019, o espetáculo “Canções para o Coração, Entre o Céu e a Terra”, foi cocriado pela atriz e encenadora Tânia Cardoso e pelo grupo Teatro-Música A Monda. Em 2022, as sessões do projeto “Entre Vizinhos” decorreram no Museu Calouste Gulbenkian em parceria com cinco instituições de proximidade (fig. 2).



Fig. 2 – Sessão do projeto “Entre Vizinhos” no Museu Calouste Gulbenkian, 08/06/2022
Fotografia: Pedro Machado © Fundação Calouste Gulbenkian

- 6 O “Poder da Palavra” é um projeto de curadoria participativa que pesquisa objetos da coleção do Oriente Islâmico, iniciativa da curadora Jessica Hallett que convida curadores externos a olhar a coleção de um prisma menos convencional. Inicialmente foram convidados falantes de árabe, persa ou turco (quer fossem membros de comunidades islâmicas portuguesas ou pessoas de países do Médio Oriente) para colaborarem na interpretação desta coleção e, nomeadamente, na tradução das inscrições presentes nos objetos. Até à data decorreram já quatro edições dedicadas a

diferentes temas e com diferentes curadores convidados que trabalham em conjunto com a curadora e com a mediadora Diana Lopes Pereira. Do trabalho de partilha e reflexão feito pelos participantes resultou uma exposição temporária.

- 7 A primeira edição aconteceu em 2020, quando o curador Hassane Ait Faraji e oito participantes trabalharam o tema “Peregrinação/Hajj” (Fundação Calouste Gulbenkian 2020). Já a segunda exposição, *Da Índia à Europa, a Viagem das Fábulas de Bidpay* (Fundação Calouste Gulbenkian 2020) contou com Farhad Kazemi como curador convidado e 13 participantes, tendo sido apresentada uma conferência online sobre o processo. Em 2021, Shahd Wadi comissariou a exposição *Mulheres. Navegando entre a Presença e a Ausência* com a participação de treze mulheres (fig. 3), e com uma mostra online onde se pode ouvir um podcast com algumas das participantes e ler os textos em que cada objeto desencadeia várias formas de narrativa (Fundação Calouste Gulbenkian s/d)
- 8 Em 2022, *Sabedoria Divina: O Caminho dos Sufis* foi co-comissariada por Fabrizio Boscaçlia e contou com 11 participantes, sendo que a exposição esteve patente entre julho de 2022 a outubro de 2023. Uma parte do processo é descrito da seguinte forma: «Nas oficinas presenciais, houve momentos de reflexão e criatividade, leram-se poemas, saboreou-se a meditação sufi (dhikr) ao som do tambor douf, e partilharam-se sugestões para reforçar o conceito de curadoria como caminho» (Fundação Calouste Gulbenkian 2022, s/p).



Fig. 3 – Sessão de trabalho para a exposição “O Poder da Palavra III. Mulheres navegando entre a presença e a ausência”, 20/11/2022

Fotografia: Gonçalo Barriga © Fundação Calouste Gulbenkian

- 9 O projeto “15-25 Imagina”, já enunciado no início do texto, começou em 2019 e dirige-se a jovens entre os 18 e os 25 anos. Inicialmente entendido como um projeto transversal à Fundação e enquadrado no âmbito do projeto internacional Adeste +³, as duas primeiras etapas tiveram como resultado a apresentação de uma programação para a o Dia Internacional dos Museus e, em 2022, a curadoria de um ciclo de vídeos para um contentor do “CAM em Movimento” (Fundação Calouste Gulbenkian 2022). O último grupo de jovens do “Imagina” participou num laboratório com Rita Natálio e Alina Ruiz

que partiu de problemáticas levantadas pelas duas edições anteriores: ecologia, género e corpo.



Fig. 4 – Sessão de grupo da primeira edição do “15/25 Imagina”, no Centro de Arte Moderna. Projeto Adeste +, Gulbenkian 15-25 Imagina, 15/02/2020

Fotografia: Márcia Lessa © Fundação Calouste Gulbenkian

- 10 O facto de ter passado o último ano a assistir a sessões destes três projetos para a minha pesquisa de doutoramento sobre museus, participação e a ideia de “comuns”⁴ fez com que presenciasse a construção de momentos em que os vários participantes experimentam modos flexíveis de aproximação aos museus ou à sua programação. Importava-me perceber como é que esses espaços de reflexão que se constituem como pequenas ilhas em torno do museu se regulam (ou não) e como é que estes modos de funcionamento podem influenciar a forma como o próprio museu opera. Ou seja, como é que num terreno institucional, com modos operativos altamente regulados⁵, pode haver lugar para formas de pensamento divergentes.
- 11 As diversas metodologias adotadas estão muitas vezes ainda em construção, uma vez que a participação implica sempre uma constante escuta que, idealmente, contribui para a transformação contínua dos processos participativos. Interessa-me trazer para a pesquisa uma determinada imaterialidade da participação como processo contínuo – com avanços, paragens, recuos. Trata-se, como diria Nora Sternfeld, de trazer para jogo as regras do jogo:
- This goes beyond the idea that something unexpected will happen; instead, it is about the fact that what is happening has the potential to bring about change. (...) After all, when participation is at stake, and it is impossible to clearly determine the focus in advance, then we have no answers, we run into problems and setbacks, difficulties, confrontations, questions. However, it is precisely within these challenges that the power of participation that this text has sought to advocate. (Sternfeld 2013, 6)
- 12 Quando parti para o trabalho de campo trazia comigo uma abordagem metodológica já delineada – entrevistas, inquéritos, *focus groups* e observação participativa – mas não a análise dos silêncios e dos impasses de um projeto participativo que se constitui a partir

das diversas singularidades e subjetividades que o compõem. Não é importante o fim, nem propriamente onde desagua esse rio, mas sim o caminho que vai encontrando. Ou seja, as metodologias que esse processo envolve e como incluem não só a relação entre os participantes, mas entre eles, o museu e os profissionais que estão envolvidos. Tal como apontado por Claire Bishop (2012) em *Artificial Hells*, a pesquisa sobre projetos participativos requer mais tempo e presença, não se podendo resumir a um “toca e foge” (no original *hit-and-miss*).

The complexity of each context and the characters involved is one reason why the dominant narratives around participatory art have frequently come to lie in the hands of those curators responsible for each project and who are often the only ones to witness its full unfolding – at times present even more so than the artist. (Bishop 2012, 6)

- 13 O que defendo é que a participação não deve resumir-se a um momento ou um projeto, ficando confinada em si mesma e aos que nela diretamente “participam”. A participação deve infiltrar-se nos museus, nas reservas, nos objetos como um sussurro permanente a que já não é possível fugir. Deve, por assim dizer, tornar-se um *modus operandi*.

Reescrever metodologias a partir da participação

- 14 A constituição de uma narrativa acerca de si, das suas coleções ou exposições é um dos modos constituintes do próprio museu como instituição, mas nas várias sessões a que assisti, com os mais variados tipos de pessoas, havia algo que constantemente escapava da linguagem mais normativa dos museus. Cruzavam-se várias questões – como toque, género, pós-humano, ecologia – que sugeriam novas formas de abordagem não só aos museus mas nas inter-relações entre humanos, objetos, locais e tempos. Algumas das metodologias usadas espoletavam esse tipo de pensamento divergente e teias de processos interdependentes que nos permitiam construir novas histórias: ficcionais, futuristas, poéticas, sonoras, tácteis ou silenciosas.
- 15 Aprendemos a habitar o espaço do museu de múltiplas e variadas formas e, assim, a possibilidade de habitar o mundo de outra forma. É por isso que um arquivo da metodologia se tornou urgente para a minha pesquisa, sem ele, todo o processo ficaria por tratar. A questão que me colocava era: como trazer a metodologia usada nos processos participativos para a minha própria investigação? Como deixar que nas páginas que escrevo ou que escreverei, a voz dos que ouvi encontro eco e os silêncios que encontrei encontrem permanências? Como construir esse arquivo habitado da participação de modo que ele próprio se torne um importante instrumento de encontros?
- 16 Utilizo como metáfora metodológica essa inconstância da escrita permanente apagada na areia pela água do mar, para que possa ser reescrita, que nos devolve o pensamento sobre a prática, e, depois, a prática novamente. Nos projetos participativos o processo é válido por si próprio, deixando por vezes lugares em suspenso a partir do quais nos parece interessante trabalhar. A experiência pode vir antes da ideia, mas se acaso vem depois pode manifestar-se como um aturdimento inesperado e isso desestabiliza a típica a construção do pensamento no museu que tem um carácter cumulativo. O arquivo desses processos voláteis e efémeros parece-me ser um dos modos de

aproximação à análise da participação e ao modo de a estender a processos internos do museu que lhe permitam também formas de análise institucional e epistémica.

- 17 É precisamente a deslocação – de um grupo que, para pensar o museu, se deslocou a uma praia – que se pode dar uma nova forma de pensamento e de participação, “ainda por inventar”:

What is it that we do when we look away from art? When we avert our gaze in the very spaces and contexts in which we are meant to focus our attention? When we exploit the cultural attention and the spatial focus provided by, and insisted on, by museums, galleries, exhibition sites, and studios to cajole some other presence, some other dynamic in the space, into being? Are we producing the “affirmation through negation” (...), or are we opening up a space of participation whose terms we are to invent? (Rogoff 2005, 126)

- 18 Este deslocamento entre um espaço e outro não é apenas físico, é também um deslocamento de formas de perceção onde incluo não só a relação de uns humanos (os que estão fora do museu) com outros humanos (os que estão dentro do museu), mas também a relação de uns e outros com os objetos. Não de uma forma unidirecional, ou mesmo bidirecional, mas sim operando com o conceito que Bruno Latour (2007) nos trouxe de ator-rede, em que cada ator (pessoa ou objeto) ou cada rede de interações pode ter agência.
- 19 É por isso que proponho neste ensaio uma abordagem que parte desse arquivo que fui construindo à medida que observava os processos participativos e neles iam surgindo conceitos (nem sempre explícitos) que me parecem poderem transformar-se em programas de trabalho num museu ainda por vir. “Fronteira”, “ficção”, “biografia”, “poesia” são metodologias ainda em potência, mas uma potência que se espera servir para expandir o museu em novas direções de pensamento e ação.

Fronteira

- 20 O lugar de fronteira começa na posição em que me encontro: como investigadora não estou propriamente dentro dos projetos mas também não estou fora. No entanto, quando assisto, acabo de alguma forma por participar – o que efetivamente aconteceu – e a minha proximidade acaba por fazer com que estas metodologias entrem na minha pesquisa. Estou, assim, parcialmente dentro e fora, assumindo essa situação e perspectiva: estou presente nos projetos mas não participo, ou participo – e portanto modifico – ao mesmo tempo que me cabe analisá-los. Essa posição dúbia e parcial é o que Donna Haraway apresenta como “conhecimentos situados”: uma prática que «privilegia a contestação, a desconstrução e a construção apaixonada, conexões em rede e esperança para transformar sistemas de conhecimento e maneiras de ver» (1988, 585).
- 21 A própria existência de museu como espaço fechado, implica uma fronteira que não é apenas física – uma vez que “passar a fronteira” não significa sempre “aceder a algo”, entrar no museu não supõe imediatamente um acesso a tudo o que aí se passa, ao modo como a estrutura se organiza e como o conhecimento é produzido. Os projetos participativos podem contribuir para um esbater de fronteira ou, pelo menos, uma permeabilidade maior da mesma, no sentido em que através de uma maior permanência no espaço – diríamos uma ocupação autorizada – o grupo de pessoas que

entra e sai permanentemente cria também um processo de circulação que influencia o modo de trabalho do grupo.

- 22 Interessa pensar a fronteira como esse lugar onde simultaneamente se operam exclusões e inclusões, tal como proposto por Sandro Mezzadra e Brett Neilson:

By showing how borders establish multiple points of control along key lines and geographies of wealth and power, we see inclusion existing in a continuum with exclusion, rather than in opposition to it. In other words, we focus on the hierarchizing and stratifying capacity of borders, examining their articulation to capital and political power whether they coincide with the territorial limits of states or exist within or beyond them. (...) Border as method is an attempt to make this friction productive both from a theoretical point of view and for the understanding of diverse empirical borderscapes. (Mezzadra e Neilson 2013, 7-9)

- 23 Esse lugar de fronteira não é, no entanto, um lugar estável, tal como nos diz Stavros Stavrides:

Os limiares podem parecer meras fronteiras que separam um interior de um exterior, como no limiar de uma porta, mas este ato de separação é sempre e simultaneamente um ato de ligação. Os limiares criam as condições de entrada e saída; os limiares prolongam, manipulam e dão sentido a um ato de passagem. (Stavrides 2017, 27)

- 24 Esse lugar de permeabilidade é o da participação que permite estender a fronteira do museu de modo a incorporar outros modos de conhecimento e outras modalidades de fala. Quando nessa tarde se inventaram *slogans* para um novo tipo de toque, poder-se-iam ter também inventado *slogans* para um novo tipo de museu.

Ficção

- 25 No último laboratório “Gulbenkian Imagina”, orientado por Rita Natálio e Alina Ruiz a proposta foi criar uma “plataforma de pensamento-ação” para “explorar as relações entre o corpo, o desejo e a ecologia” que teve um carácter mais artístico e prospetivo.⁶

- 26 A abordagem à ficção foi proposta a partir da leitura do texto *The Carrier Bag Theory of Fiction* de Ursula Le Guin com o objetivo de também ali se criarem bolsas de ficções a partir de objetos/amuletos trazidos por cada um dos participantes. Para Le Guin, os museus também são essas bolsas de ficção uma vez que a acumulação de objetos é útil à construção de ficções. Esta construção ficcional como metodologia faz-nos relacionar com o passado (que histórias contam os objetos que foram acumulados?) e, ao mesmo tempo com o futuro, porque a ficção é também-essencial para reinventar o mundo:

If it is a human thing to put something you want, because its useful, edible or beautiful, into a bag, or a basket, or a bit of rolled bark or leaf, or a net woven of your own hair, or what have you, and then take it home with you, home being another, larger kind of pouch or bag, a container for people, and then latter on you take it out and eat it or share it or store it up for winter in a solider container or put it in the medicine bundle or the shrine or the museum, the holy place, the area that contains what is sacred, and then next day you probably do the same again - if to do that is human, if that's what it takes, then I am a human being after all. (Le Guin 2019, 32-33)

- 27 Uma das metodologias utilizadas foi a “escrita coletiva de ficção visionária” que tem «a intenção explícita de visionar para além do mundo atual, desafiando dinâmicas de poder e ideias *mainstream* e sonhando novos mundos, como uma lente para construir um mundo»⁷. Essa forma de visionamento coletivo, que facilmente abraça o

desconhecido e convoca o futuro abre um espaço de desafio, é um campo de permeabilidade e transformação grande. A ficção leva assim à criação de fabulações que nos permitem incorporar objetos longínquos nas nossas vidas, como se uma coisa e outra não fossem separadas e se alimentassem mutuamente, tornando-se uma forma de desafiar a produção canónica de conhecimento.

- 28 A sessão de apresentação do trabalho, um vídeo realizado durante as sessões com os dezasseis jovens participantes, foi feita na conversa “Leitura e Fabulação Coletiva: Que Toque Queremos Cultivar no Futuro?”, e consistiu num momento de abertura ao público, não propriamente de um resultado final, mas de uma forma de mostrar os processos que foram tendo lugar ao longo das sessões deste laboratório de imaginação (Fundação Calouste Gulbenkian 2022), assumindo-se desta forma a relevância do tempo passado em comum.

Biografia

- 29 A ficção como um exercício de aproximação às peças do museu foi também um dos exercícios feitos pela curadora Shahd Wadi no workshop da exposição *Mulheres, Navegando entre a Presença e a Ausência*, parte da terceira edição do projeto “O Poder da Palavra”. Uma das metodologias utilizadas teve por base o trabalho de Trinh T. Minh-ha, que propõe um “falar de proximidade com os objetos”, numa «linguagem, ou uma fala que não objetifica, que não aponta para um objeto como se estivesse distante do sujeito que fala ou ausente do lugar de fala», não «falar sobre, mas falar junto a»:

The link is nicely done; especially between “speaking nearby” and indirect language. In other words, a speaking that does not objectify, does not point to an object as if it is a distant from the speaking subject or absent from the speaking place. A speaking that reflects on itself and can come very close to a subject without, however, seizing or claiming it. A speaking in brief, whose closures are only moments of transition opening up to other possible moments of transition - these are forms of indirectness well understood by anyone in tune with poetic language. (Chen 1992, 87)

- 30 Neste contexto, os objetos funcionam como espelhos das biografias de quem sobre eles fala, ao mesmo tempo que a biografia potencia as leituras sobre os mesmos. Este exercício recontextualiza as peças da coleção, no sentido que, não lhes subtraindo a biografia de “objetos de museu”, as reconfigura na relação com o outro (que neste caso somos nós), acrescentando-lhes assim novas significações.
- 31 Nesse trabalho, a leitura dos objetos partiu:
- [de um] processo de “recuperação e (re)imaginação” de oito obras da coleção. Existem três vozes para cada objeto: em primeiro lugar, o ponto de vista das mulheres que participaram no projeto; em segundo, a perspectiva dos conservadores; e, finalmente, cada obra assume uma voz imaginária, experimentando alternativas ao texto convencional e académico de museu (Fundação Calouste Gulbenkian, *O Poder da Palavra III*, s/d., s/p).
- 32 Também no projeto “Entre Vizinhos” houve essa proximidade com a biografia. A vizinhança é precisamente esse sítio onde se convive, cruza e partilha espaços, tempos de vida, quotidianos, cheiros e sons. O processo de trabalho teve um lado biográfico, o que foi desde logo referido por Diana Lopes Pereira, coordenadora do projeto, no sentido em que frequentemente, no trabalho com seniores, as histórias de vida, acabam por vir ao de cima:

Quando se trabalha de forma continuada com seniores, estes partilham frequentemente histórias pessoais que nos comovem. Mesmo que a proposta do mediador não integre questões do foro pessoal, as memórias evocadas a partir de determinado objeto ou conceito, estão muitas vezes associadas a vivências e histórias de carácter emocional. Idealmente, há conceitos e ferramentas da área da psicologia que podem ser úteis ao mediador, tais como a noção de empatia, o potencial terapêutico do recurso às reminiscências, a par de estratégias para melhorar a comunicação e gerir emoções. Em qualquer circunstância, tratar as pessoas com respeito, naturalidade e bom-senso é a chave para o mediador fazer uma gestão emocional do grupo e garantir que os objetivos iniciais não são postos em causa. (Pereira 2022, s/p)

- 33 O trabalho de proximidade e continuidade com as pessoas e com as instituições foi uma das premissas iniciais do projeto. Em 2017 as sessões tanto se realizavam nas instalações dos parceiros, como na Gulbenkian, a partir de um processo de pergunta-resposta que se tornou numa forma de colaboração contínua em que o processo de escuta foi essencial para encontrar novos modos de parceria e encontro.
- 34 O trabalho com Ana João Romana em 2018 culminou com a cocriação do livro *24 Estórias Entre Vizinhos* (fig. 5a e 5b) que consistia também numa exposição no átrio do CAM e em várias lojas e cafés do bairro escolhidos pelos participantes. O livro de artista foi feito à mão por todos os participantes, resultando dessa confluência entre a biografia de cada um, a Fundação e as obras de arte com as quais tinham trabalhado ao longo das sessões. A biografia foi assim, não só o método de trabalho, mas também uma das formas como a relação com o objeto artístico se materializou. Como referiu Rui Telmo Gomes (2023), para quem não tem prática artística, «a expressão da sua trajetória de vida funciona como um lugar de fala».



Fig. 5a – Interior do livro *24 Estórias entre Vizinhos*, com trabalhos de alguns participantes. Cada vizinho criou um trabalho numa folha A4 dividida ao meio, a face tem o retrato de cada um e o meio o trabalho que fizeram (desenho, texto, colagem). O livro teve uma edição de 50 exemplares que foram distribuídos por alguns museus do mundo (Romana 2018).

Fotografia: Marta Branco Guerreiro

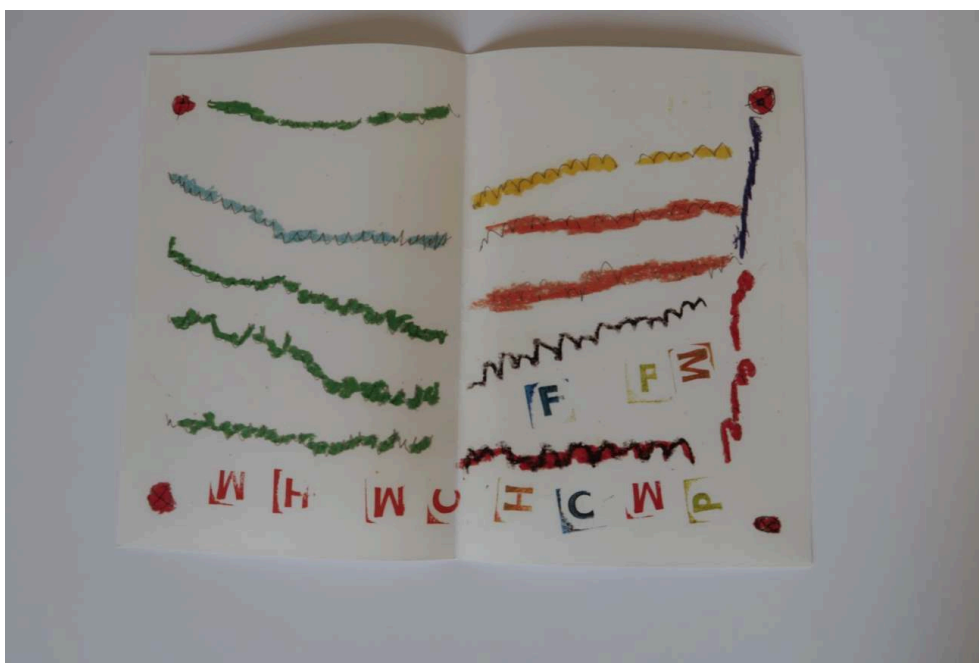


Fig. 5b – Interior do livro *24 Estórias entre Vizinhos*, com trabalhos de alguns participantes.

Fotografia: Marta Branco Guerreiro

- 35 A biografia constitui assim um modo de representação e de visibilidade daqueles que muitas vezes se viram afastados do espaço físico e das narrativas dos museus, tal como nos mostram Rose e Daniel Cull:

Representation in the present suggests being valued in the future, and in this way the museum must continue to allow people of all backgrounds the possibility of imagining worlds beyond those we find ourselves in today. The inevitability of conflict makes this a complex but rewarding task. (Cull e Cull 2023, 20)

Poesia

- 36 Na última edição do projeto “O Poder da Palavra”, o processo que deu origem à exposição *Sabedoria Divina, o Caminho dos Sufis* incluiu seis sessões de trabalho que decorreram semanalmente à sexta-feira na galeria do Médio Oriente, com os curadores Jessica Hallett e Fabrizio Boscaglia, e com a mediadora Diana Lopes Pereira. Os primeiros encontros foram dedicados a introduzir conceitos e poemas sufis, e a pensar de que forma se podiam relacionar com objetos, mas também com o espaço da galeria. A permanência física nesse lugar durante as sessões e, inclusive, nos dois momentos de meditação sufi (*dhikr*), levaram a uma transformação no relacionamento com a galeria, tornando-o um lugar com um significado especial para os participantes: mais que um museu, era um lugar de partilha, de pensamento e de aprendizagem. Houve uma preocupação com a literacia religiosa, de modo que todos os participantes compreendessem a espiritualidade sufi e a sua relação com o Islão e pudessem transpor esses conceitos para a leitura com os objetos.
- 37 A relação entre objeto, texto e espiritualidade foi um dos modelos de trabalho, tendo sido feitos vários exercícios como relacionar uma frase ou poema sufi com um objeto, ou a criação de um conteúdo original que inspirasse um sentido de espiritualidade. A partilha era depois feita em grupo e comentada, daí se desenvolvendo um conjunto de relações e ideias que levantavam várias hipóteses de abordagem. Esta partilha contínua levou a que alguns conceitos surgissem frequentemente e que acabaram depois por estar também presentes na exposição.
- 38 Tanto nesta edição de “O Poder da Palavra”, como nas anteriores, o que se pretendeu foi encontrar uma linguagem comum com os objetos – trata-se, outra vez, não de falar sobre eles, mas de falar com e através deles. Olhar para eles da perspetiva proposta retomava – embora apenas parcialmente – o contexto em que foram produzidos: um mundo falante de árabe ou persa. Esse enquadramento relembra a forma como também os objetos podem ser vistos enquanto “refugiados acidentais”, «*narratives in search of a plot, players in a story without a resolution*» (Appadurai appud Modest, Ndikung e Oswald 2017, 11-12). Tratava-se, portanto de reconhecer esse deslocamento e trabalhar a partir daí: «*The objects sit in a space of contested, entangled relationality. “Working through” implies that one has to question, debate, to feel uncomfortable; to box and fight about the objects and their meanings in the present*» (Modest, Ndikung e Oswald 2017, s/p).
- 39 Também a importância da poesia dita em língua original e do som deu origem à criação de peças sonoras que estão disponíveis tanto no espaço da galeria, como no site da exposição ou no jardim onde, através de tabelas com códigos QR, se pode ouvir «a voz de obras de arte» (Fundação Calouste Gulbenkian, *O Poder da Palavra IV, Peças Sonoras*, s/d.).

- 40 Logo na primeira sessão foi referida a questão da tradução, mas também do ritmo da poesia, o que acabou por estar sempre presente. Da primeira partilha que foi feita pelo grupo, uma das participantes referiu o texto de Walter Benjamim sobre a tarefa do tradutor que sublinha a familiaridade entre as diversas línguas:

Translation thus ultimately serves the purpose of expressing the innermost relationship of languages to our answer. It cannot possibly reveal or establish this hidden relationship itself; but it can represent it by realizing it in embryonic or intensive form. (...) This special kinship holds because languages are not strangers to one another, but are, a priori and apart from all historical relationships, interrelated in what they want to express. With this attempt at an explication, our study appears to rejoin, after futile detours, the traditional theory of translation. If the kinship of languages is to be demonstrated by translations, how else can this be done but by conveying the form and meaning of the original as accurately as possible? (Benjamim 2002, 255)

- 41 Ligo precisamente esta tarefa de tradução e da familiaridade entre as línguas à capacidade que cada um de nós (participantes e visitantes) tem de compreender a poesia e também, como ficou claro para mim ao longo deste processo, de falar essa língua com que os objetos querem ser ouvidos. Como nos ensina Jacques Rancière, é essa a “lição dos poetas”: «É preciso aprender. Todos os homens têm em comum essa capacidade de experimentar o prazer e a tristeza» (Rancière 2010 [1987], 75).

Notas finais

- 42 Neste ensaio procurei analisar como as formas de trabalho criativo utilizadas nestes projetos participativos operaram como metodologias e como é que a construção deste “arquivo da participação” permite criar memória e fixar essas imaterialidades e processos – as contradições, os silêncios, os espaços vazios, as desistências – e acolhê-las como formas de aprendizagem e de aproximação. Estas metodologias não foram sempre explícitas como tal mas proporcionaram abordagens inovadoras e suficientemente flexíveis para que os participantes não se sentissem espartilhados em modos de conhecimento estanques. Assim, sistematizando, as mais valias que trouxeram poderão replicar-se em outros projetos:

- A “fronteira como método” (Mezzadra e Neilson 2013), que implica o reconhecimento da necessidade de um movimento entre fora e dentro e vice-versa, um lugar de encontro e de permeabilidade. Estas deslocações aconteceram tanto no projeto “Imagina” (com a deslocação à praia), como no projeto “Entre Vizinhos” (exposição por vários locais do bairro) ou no projeto “O Poder da Palavra” (quando a poesia se estende para o jardim em forma de som);
- A “ficção como método” desafia a forma de tempo linear, trazendo para o museu a possibilidade de pensar (e talvez definir) o futuro a partir desse local onde o tempo se acumula;
- A “biografia como método” implica o reconhecimento do objeto do museu como portador da sua própria biografia e, a partir daí, a hipótese – por comparação ou analogia – do encontro entre a minha história (a da pessoa que participa) e a dele. Mesmo quando essa biografia parece estar ausente, ela acaba por estar lá, como se provou na exposição do projeto “Poder da Palavra III. Mulheres: Navegando entre a Presença e a Ausência”;
- A “Poesia como método”, permitiu uma forma de tradutibilidade entre o espiritual e a coleção, tornando possível o surgimento de metáforas, ritmos, linguagens.

- 43 Todas estas formas criam espaços em comum, que permitem pensar a constituição de novas configurações de museus, de museus dentro de museus já existentes, de pequenos núcleos que avançam e que fazem dessa fronteira entre a vida e o museu uma zona de utopia em construção.

BIBLIOGRAFIA

- Adeste+. 2018. "Who We Are." Consultado em junho 24, 2023. <https://www.adeplus.eu/who-we-are/>
- Benjamin, Walter. 2002 [1923]. "The Task of the Translator." In *Walter Benjamin. Selected Writings*, ed. Marcus Bullock, Michael W. Jennings, 253-263. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bishop, Claire. 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso books.
- Chen, Nancy N. 1992. "'Speaking Nearby': A Conversation with Trinh T. Minh-ha." *Visual Anthropology Review* 8 (1): 82-91.
- Cull, Rose, e Daniel Cull. 2023. *Museums and Well-Being*. London: Routledge.
- Fundação Calouste Gulbenkian. 2020. "O Poder da Palavra I. Perigração/Hajj", <https://gulbenkian.pt/museu/o-poder-das-palavras/o-poder-da-palavra-peregrinacao-hajj/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. 2020. "O Poder da Palavra II. Da Índia à Europa. A Viagem das Fábulas de Bidpay." <https://gulbenkian.pt/museu/artigos/da-india-a-europa-a-viagem-das-fabulas-de-bidpay/>
- Fundação Calouste Gulbenkian s/d. "O Poder da Palavra IV. Sabedoria Divina: O caminho dos Sufis. Peças Sonoras." Consultado em junho, 2023. <https://gulbenkian.pt/museu/poder-da-palavra-iv-pecas-sonoras/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. 2017. "O nosso KM2." <https://gulbenkian.pt/projects/o-nosso-km2/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. 2021. "Gulbenkian 15-25 Imagina." <https://gulbenkian.pt/projects/gulbenkian-15-25-imagina/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. 2022. "Dia Internacional dos Museus". <https://gulbenkian.pt/cam/projetos/imagina/dia-internacional-dos-museus/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. 2022. "Ciclo de Filmes: Ecos Latentes." <https://gulbenkian.pt/cam/projetos/imagina/ciclo-de-filmes-ecos-latentes/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. 2022. "O Poder da Palavra IV. Sabedoria Divina: O Caminho dos Sufis." <https://gulbenkian.pt/museu/agenda/o-poder-da-palavra-iv/>
- Fundação Calouste Gulbenkian. s/d. "O Poder da Palavra III. Mulheres: Navegando entre a Presença e a Ausência." Consultado em junho 23, 2023. <https://gulbenkian.pt/museu/o-poder-da-palavra-iii/>

Fundação Calouste Gulbenkian. s/d. “Gulbenkian Imagina.” Consultado em junho 22, 2022. <https://gulbenkian.pt/cam/projetos/imagina>

Gariboldi, Alessandra. 2020. “Summer School Online – Audience Development (According to Adeste+). Wellcome Session.” <https://www.adeplus.eu/resource/audience-development-according-to-adeplus-wellcome-session-summer-school-online/>

Gomes, Rui Telmo. 2023. “Singularidade e Partilha na Prática Artística Participativa.” Comunicação apresentada no *Fórum Dentes de Leão: Ativar a Participação nas Artes*, Culturgest, Lisboa, 21-22 de janeiro, 2023. <https://dentesdeleao.pt/forum-de-encerramento/>

Haraway, Donna. 1988. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies* 14 (3): 575-599.

Hardt, Michael, e Antonio Negri. 2016. *Bem Estar Comum*. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record.

Helguera, Pablo. 2011. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. Nova Iorque: Jorge Pinto.

Hess, Charlotte, e Elinor Ostrom. 2007. *Understanding Knowledge as a Commons: From Theory to Practice*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.

Imarisha, Walidah. s/d. *Collective Visionary Fiction Writing Worksheet*. Consultado em junho 19, 2022. <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/dbea8b96-ebb2-4a20-a175-e4cc7feb3ea9/content>

Latour, Bruno. 2007. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Le Guin, Ursula K. 2019 [1986]. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. [S.l.]: Ignota.

Mezzadra, Sandro, e Brett Neilson. 2013. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Duke University Press.

Modest, Wayne, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, e Margareta von Oswald. 2017. “Objects/Subjects in Exile: A Conversation between Wayne Modest, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, and Margareta von Oswald.” *L’Internationale*. https://www.internationaleonline.org/research/decolonising_practices/89_objects_subjects_in_exile_a_conversation_between_wayne_modest_bonaventure_soh_bejeng_ndikung_and_margareta_von_oswald/

Museu Calouste Gulbenkian. 2020. “Vizinhos na Arte de Reinventar.” <https://gulbenkian.pt/descobrir/wp-content/uploads/sites/16/2021/01/Vizinhos-na-Arte-Reinventar.pdf>

Papastergiadis, Nikos. 2020. *Museum of the Commons. L’Internationale and the Crisis of Europe*. London: Routledge.

Pereira, Diana. 2022. “Museu e Público Sénior: Lugares de Encontro e Bem-Estar.” *Património.pt*. <https://www.patrimonio.pt/post/museu-e-publico-senior-lugares-de-encontro-e-bem-estar>

Rancière, Jacques. 2010 [1987]. *O Mestre Ignorante. Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Mangualde: Edições Pedago.

Rogoff, Irit. 2005. “Looking Away: Participations in Visual Culture.” In *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, ed. Gavin Butt, 117-134. Massachusetts: Wiley-Blackwell.

Romana, Ana João, ed. 2018. *24 Estórias entre Vizinhos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Scholette, Gregory. 2019. “Ocupologia, Enxamelogia, Seja-Qual-for-Logia: A Cidade da (Des)ordem versus o Arquivo do Povo.” In *Textos para uma História da Arte Socialmente Comprometida*, org. Carlos Garrido Castellano e Paulo Raposo, 149-158. Lisboa: Documenta.

Stavrides, Stavros. 2017. “O Espaço Comum como Espaço Limiar: Comunização Urbana em Lutas para uma Reapropriação do Espaço Público.” In *Utopias: Arquipélago Comum*, 22. Lisboa: EGEAC/ Teatro Maria Matos.

Sternfeld, Nora. 2013. “Playing by the Rules of the Game: Participation in the Post-Representative Museum.” *CuMMA - Curating, Managing, and Mediating Art Papers*, 1 (1) 1-7. https://cummastudies.files.wordpress.com/2013/08/cummapapers1_sternfeld.pdf

NOTAS

1. É de referir que o início deste processo coincidiu com uma altura de mudança para a própria instituição. Depois de dois longos períodos encerrado, devido à pandemia, a direção do museu, até então a cargo de Penelope Curtis, tinha acabado de ser alterada, e a coleção do fundador tinha de novo voltado a ser separada do Centro de Arte Moderna, cujo edifício entretanto entrara para obras.

2. Decorrente do anterior projeto da Fundação, “O Nosso km²”, o projeto “Entre Vizinhos” nasceu da convicção de que a construção de redes de vizinhança sólidas, não só entre cidadãos mas também entre empresas e instituições locais, é fundamental para responder de forma mais eficaz, inovadora e oportuna aos problemas sentidos pelas comunidades. “O Nosso km²” está, por isso, a ser implementado na zona onde está inserida fisicamente a Fundação Gulbenkian: na freguesia das Avenidas Novas, em Lisboa» (Fundação Calouste Gulbenkian 2017, s/p).

3. Adeste+ é um projeto de cooperação europeia comprometido em aumentar a participação cultural. Trabalhando com várias instituições, de teatros a museus, tem como objetivo criar modelos que ajudem a colocar as audiências no centro da filosofia e prática das organizações culturais (Adeste+ 2018). O protótipo desenhado inclui trabalhar não só com a audiência mas também internamente na organização, começando por “descongelar”, “empatizar”, “definir”, “idear” (tradução livre do inglês “ideate”) e “prototipar”, sendo esta fase seguida por “entregar e reiterar” para as audiências e “incorporar” na organização (Gariboldi 2020).

4. Pretendo estudar se, a partir da participação, o museu se pode tornar um “em comum”, tal como é entendido por Elinor Ostrom, que pensa o comum como um recurso partilhado por todos, mas em que nada é subtraído, fazendo por exemplo referência ao conhecimento intelectual (Hesse e Ostrom 2007). Para Michael Hardt e Antonio Negri, o conceito de comum centra-se «nas práticas de interação, cuidado e coabitação num mundo comum, promovendo as formas benéficas de comum e limitando as prejudiciais» (Hardt e Negri 2016, 8). Por sua vez, Nikos Papastergiadis estende o seu pensamento sobre os “comuns” aos museus: «The ideas of the commons are neither moral abstractions nor empty political gestures. Museum directors and curators cannot stand outside the communities that they are supposed to be part of and care for. The commons must be part of the fabric of museum organization and intelligence» (Papastergiadis 2020, 10).

5. Refiro-me especificamente aos modos que se referem à salvaguarda e à conservação das coleções, que requerem regulamentações de acesso, nomeadamente a espaços de reservas, mas também condições ambientais e de manuseamento.

6. Em relação ao que tinham sido as duas edições anteriores do “Imagina”, em que o grupo propôs programação específica, tanto para o dia dos museus como para um dos ciclos de vídeo da programação do “CAM em Movimento”. A esse respeito veja-se a programação online do “Ciclo Imagina - Pensar o Futuro Agora” (2021): <https://gulbenkian.pt/projects/gulbenkian-15-25->

imagina/ e do Dia Internacional dos Museus de 2022: <https://gulbenkian.pt/cam/projetos/imagina/dia-internacional-dos-museus/> (consultado junho 24, 2023).

7. Em *Collective Visionary Fiction Writing Worksheet*, “Visionary Fiction” define-se como: «Fantastical fiction that has an explicit intention for visioning beyond the current world, challenging mainstream power dynamics and ideals, and dreaming new just worlds» (Imarisha s/d, s/p).

RESUMOS

O presente ensaio reflete sobre três projetos participativos: “Entre Vizinhos”, “O Poder da Palavra” e “15/25 Imagina” da Fundação Calouste Gulbenkian. Dirigindo-se a grupos diversos e usando metodologias de trabalho diferentes, o meu acompanhamento desde 2021, enquanto investigadora, criou a necessidade de constituir um arquivo que me permitisse posteriormente analisar os processos dessa participação. Embora o resultado final – apresentado em exposições, propostas de programação ou sessões públicas – seja o lado visível destes longos caminhos, muitas vezes as etapas que os constituem e lhes dão forma acabam por ficar apenas em relatórios internos ou na memória dos participantes. O que proponho é analisar as metodologias utilizadas, dando-lhes visibilidade, mas adotá-las também como as minhas próprias metodologias de investigação, criando uma continuidade entre a observação participante e a escrita sobre a mesma, entre o processo e o pensamento. O pressuposto teórico dos “conhecimentos situados”, tal como defendido pela filósofa Donna Haraway, permite que o lugar que ocupei como participante, estando ao mesmo tempo dentro e fora dos projetos, se reflita no meu posicionamento como investigadora, assumindo que a experiência vivida terá eco e influência na minha investigação, assim como a minha presença pode ter tido nos projetos. É ao longo do processo participativo que a metodologia – se pré-existente – se vai modificando na relação entre os diversos atores envolvidos (artistas, mediadores, participantes externos ao museu). Essa construção contínua é essencial para compreender o percurso da participação enquanto processo, daí vindo a necessidade de criar uma metodologia para a construção de um arquivo do intangível, do “inarquivável”: movimentos, sensações, silêncios, antagonismos, futuros. É um arquivo para uma nova forma de pensar.

This essay is about three participatory projects of the *Fundação Calouste Gulbenkian*: “*Entre Vizinhos*”, “*O Poder da Palavra*”, and “*15/25 Imagina*”. I have been following them since 2021 as a researcher, and I felt the need to create an archive that would allow me to analyse the processes of this participation. Although the final result of the participatory process (e.g., exhibitions, programming, public sessions) is the visible side of these long paths, often the middle steps that shape them end up being only in internal reports or in the memory of the participants. I propose to analyse the methodologies used, giving them visibility, but also adopting them in my own research, creating continuity between participant observation and academic writing, between process and thought. Following the idea of “situated knowledges” of the philosopher Donna Haraway, the place I occupied as a participant, being both inside and outside the projects, will be reflected in my position as a researcher, assuming that the lived experience will have an echo and influence in my investigation, just as my presence may have had in the projects. The methodology used throughout the participatory process changes the relationship between the various actors involved (artists, mediators, and participants outside the museum). This

continuous construction is essential to understand the path of participation as a process, hence the need to create a methodology for building an archive of the intangible, the unarchivable: movements, sensations, silences, antagonisms, futures. It is an archive for a new way of thinking.

ÍNDICE

Keywords: participation, co-curation, participatory curation, Museu Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian

Palavras-chave: participação, cocuradoria, curadoria participativa, Museu Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian

AUTOR

MARTA BRANCO GUERREIRO

Doutoranda em História da Arte, mestre em Museologia e licenciada em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Investigadora do Instituto de História da Arte na mesma Universidade. Pós-graduada em Gestão Cultural nas Cidades pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa. Trabalhou no Centro Cultural Emmerico Nunes (Sines), Palácio Nacional da Ajuda e Museu da Marioneta (Lisboa). Atualmente é técnica superior de museologia e património no Banco de Arte Contemporânea Maria da Graça Carmona e Costa (Lisboa). Na sua tese de doutoramento pretende pensar como é que as práticas participativas em museus podem torná-los um território que possa ser vivido em comum.

Instituto de História da Arte (IHA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Lisboa, Colégio Almada Negreiros, Campus de Campolide, sala 347, 1070-312 Lisboa, Portugal, martaguerreiro@fcsh.unl.pt

Recensões críticas

Dóris Santos – *Arte, Museus e Memória: A Imagem Marítima da Nazaré*

Graça Filipe

REFERÊNCIA

Santos, Dóris. 2021. *Arte, Museus e Memória: A Imagem Marítima da Nazaré*. Coleção Estudos de Museus. Vol. 23. Lisboa: Caleidoscópico e Direção-Geral do Património Cultural. 433 páginas, ISBN: 978-989-658-726-0.

- 1 Este livro de Dóris Santos foi originado por uma investigação académica de doutoramento no âmbito da história da arte, com especialização em museologia e património artístico.
- 2 A autora salienta o intuito associado à sua génese, de contribuir para um maior conhecimento sobre os pintores e fotógrafos da Nazaré e do mar português. Contudo, o livro é potenciador de muitos outros interesses de leitores ligados ou não aos meios académico, artístico e patrimonial.¹
- 3 Dóris Santos analisa como, entre finais do século XIX e os anos 1970, as artes visuais representam a Nazaré, enquanto comunidade marítima escolhida como caso de estudo. A esse foco associa a problemática da apresentação da correspondente produção artística em contexto de museu, «à luz de práticas de activação patrimonial e conservação memorial sobre o mar» (p. 9). Para compreendermos melhor este complexo desígnio de investigação, há que associar a formação académica e a produção científica de Dóris Santos ao seu percurso profissional, com duas décadas de trabalho em museus, quer no estudo de colecções, quer na programação museológica, com destaque para o seu papel no Museu Dr. Joaquim Manso, o Museu da Nazaré.
- 4 Por caminhos conceptuais e metodológicos traçados à medida dos objectivos de investigação, a autora convocou a história da arte e a museologia, explorando estas

como campo de estudo de uma relação específica entre o homem (a sociedade) e a realidade, caracterizada pela selecção de testemunhos da sua apreensão sensível directa.

- 5 Em termos de enquadramento teórico do trabalho apresentado neste livro, evidenciam-se os conceitos de nação, memória, identidade, cultura e património.
- 6 Visando a compreensão do que a autora designa por “fenómeno Nazaré”, o estudo apresentado propõe «enfoques e um discurso contemporâneo sobre o passado, que privilegiou pontos de vista da história da arte e da museologia (...), reconhecendo, todavia, que a análise filiada noutros domínios, como os da antropologia, da história económico-social ou da literatura, é igualmente válida e urgente» (p. 328).
- 7 Em relação à planificação metodológica subjacente à investigação, tendo por eixos a análise das obras de arte sobre o mar, em particular da Nazaré e o estudo da presença dessas representações artísticas em contexto museológico, é salientada a produção fotográfica pelo «seu peso na democratização da imagem da Nazaré, em comparação com os circuitos das artes plásticas tradicionais» (pp. 22-23).
- 8 O livro está estruturado em três partes, antecedidas da introdução e seguidas pela conclusão. Um vasto conjunto de notas (1124) remete para as referências bibliográficas e outra informação complementar ao texto principal.
- 9 A primeira parte do livro, intitulada «A Cultura “Visual” do Mar Português nos Séculos XIX e XX», é composta por dois capítulos, contendo algumas páginas de ilustrações. Tal como o título indica, aborda o carácter inspirador do mar no panorama de criação artística em Portugal e, sinteticamente, numa perspectiva universal.
- 10 A análise de repertórios artísticos que representaram o litoral português e as relações de comunidades associadas ao mar apresenta-se com o objectivo de dar enquadramento aos capítulos seguintes, para além de suscitar a comparação da Nazaré com outros contextos de representações visuais conotáveis com discursos identitários, tais como a Póvoa de Varzim e Ílhavo, em Portugal, ou, em França, a Bretanha e, em Espanha, a Galiza.
- 11 A segunda parte do livro intitula-se «A “Nazaré dos Pescadores” e dos Artistas: Construção de uma Identidade». Aqui é abordada em profundidade a representação artística da Nazaré, como caso paradigmático de investigação. Cinco capítulos constituem esta segunda parte, intercalando sequências de texto com grupos de páginas de ilustrações, parte das quais abrangem conteúdos respeitantes aos capítulos seguintes, que integram a terceira parte do livro.
- 12 Nesta segunda parte, a autora começa por reflectir sobre o processo de criação do “paradigma identitário” assente na maritimidade da Nazaré. Salienta o seu impacto na obra artística de Guilherme Filipe e Lino António. Examina enredos e confrontações entre representações visuais, a propaganda e o controlo ideológico salazarista. Mas, através da identificação dos primeiros artistas que representaram a Nazaré, ainda no século XIX, e da demonstração de que românticos e naturalistas se aproximaram ao litoral, Dóris Santos reformula a ideia vulgarizada de que a Nazaré como tema na arte e na literatura é um produto do Estado Novo.
- 13 A autora aborda também a visão de artistas estrangeiros, nomeadamente os que se fixaram por temporadas na Nazaré.

- 14 No quinto capítulo da segunda parte do livro, a autora reflecte sobre a natureza da fotografia, tanto objecto artístico como prova documental, e destaca o seu papel na produção e na divulgação da “memória marítima” da Nazaré.
- 15 A terceira e última parte do livro tem por título «O Discurso das Artes Plásticas na Pluralização dos Museus Marítimos: o Museu da Nazaré». Está dividida em dois capítulos, no primeiro dos quais são analisados os conceitos de património marítimo e de museu marítimo ou de temática marítima (sendo os dois termos utilizados em modo de equivalência), e em que são relacionados os processos de patrimonialização do mar e as práticas artísticas em museus marítimos, com a conservação e a revisão da “memória do mar”.
- 16 À reflexão conceptual e à contextualização de estratégias de representação de património marítimo, em que se inserem ou a que se associam a investigação, a exposição e a valorização artística, segue-se, no capítulo final, intitulado «Um “Museu de Artistas” na Programação de um “Museu de Cultura do Mar” na Nazaré», a abordagem reflexiva e propositiva da autora sobre o Museu da Nazaré.
- 17 Dóris Santos valoriza o papel das artes plásticas e o de artistas como Abílio de Mattos e Silva e Guilherme Filipe na programação do Museu da Nazaré, explorando os significados da evolução, num âmbito museológico, desde uma concepção de “museu de artistas”, passando por um museu de perfil disciplinar etnográfico-arqueológico, até à concepção contemporânea de “museu da cultura do mar”. Na fundamentação de que a arte pode ser usada com dupla função, ora de conservação memorial (através do uso do objecto artístico com intuítos iconográficos e documentais), ora de interpelação da realidade (estabelecendo uma articulação com actores e problemáticas actuais), a autora dá como exemplo a programação expositiva do Museu Marítimo de Ílhavo.
- 18 Entre as pistas de novas abordagens e de futuros estudos que possam surgir associados à Nazaré, as quais a autora do livro também coloca em nota final (p. 345), destaco a pertinência de um estudo monográfico sobre o Museu da Nazaré, que considero tão relevante quanto um imprescindível exercício multidisciplinar de programação museológica, na perspectiva de fruição das suas colecções pela(s) comunidade(s) e de interpretação e visitação dos públicos.

NOTAS

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

AUTORES

GRAÇA FILIPE

História, Territórios e Comunidades – CFE (Pólo na Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa do Centro de Ecologia Funcional – Ciência para as Pessoas e o Planeta – da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra), Portugal,
gracafilipe@mail.telepac.pt, <https://orcid.org/0000-0003-1317-0159>

Luís Miguel Pires Ceríaco – *Zoologia e Museus de História Natural em Portugal (Séculos XVIII-XX)*

Sara Albuquerque

REFERÊNCIA

Ceríaco, Luís Miguel Pires. 2021. *Zoologia e Museus de História Natural em Portugal (Séculos XVIII-XX)*. São Paulo, Brasil: Edusp – Editora da Universidade de São Paulo. 720 páginas, ISBN: 978-65-5785-001-5.

- 1 O livro *Zoologia e Museus de História Natural em Portugal (Séculos XVIII-XX)* é o resultado da tese de doutoramento de Luís Ceríaco em História e Filosofia da Ciência – especialidade em Museologia, apresentada em 2014 na Universidade de Évora. O livro reflete um projeto de doutoramento ambicioso que abrange o estudo da vida e obra de naturalistas e das suas coleções, com foco em coleções zoológicas, desde o século XVIII até ao XX.
- 2 O autor dividiu a obra em três partes: «Parte I – A História Natural no Iluminismo Português (1768-1810)», «Parte II – Os *Anni Horribili* da Zoologia Portuguesa (1810-1861)» e a «Parte III – Sob a Batuta de José Vicente Barbosa du Bocage: Os Anos de Ouro da Zoologia Portuguesa (1861-1910)».
- 3 Percebe-se a razão da escolha deste intervalo temporal tão extenso, pois como referido pelo próprio autor, esta publicação vem preencher uma lacuna na história da ciência em Portugal no período compreendido entre o reinado de D. José I (1714-1777) e o fim da monarquia. Embora seja um trabalho muito descritivo, «com uma forte índole narrativa construída segundo uma lógica cronológica» (p. 31), trata-se de uma obra incontornável e de referência na história da ciência em Portugal.
- 4 Para além de ser feito um retrato das “viagens philosophicas”, nomeadamente as viagens de naturalistas como Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), Manuel Galvão da Silva (1750-?), Joaquim José da Silva (1783-1810) e João da Silva Feijó (1783-1792),

esta obra demonstra como, quer os estudos em zoologia, quer as próprias coleções de história natural, foram influenciadas positiva e negativamente por várias circunstâncias políticas, económicas e sociais. O livro permite, assim, uma contextualização histórica sob várias vertentes, nomeadamente, a fundação do Real Gabinete de História Natural da Ajuda, em 1768, por Domingos Vandelli (1735-1816), a adoção do sistema de Lineu, nas práticas científicas adotadas e na aclimação de espécies (Lineu foi um dos principais impulsionadores da aclimação de novas culturas em diversos locais), o impacto das invasões napoleónicas e da missão do naturalista francês Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1772-1844), durante as quais se procedeu a uma escolha de objetos de história natural que mais tarde seriam transferidos para Paris. Subsequentemente, Vandelli seria acusado de compactuar com os franceses e com o saque das coleções de história natural do Real Museu de História Natural e Jardim Botânico da Ajuda e acabou por se exilar na Ilha Terceira, Açores, e depois em Londres. Posteriormente, Félix de Avelar Brotero (1744-1828) acabaria por tomar o lugar de Vandelli.

- 5 É um livro denso e rico em informação, mas que consegue ser muito apelativo visualmente. Isto confirma-se pelo segundo lugar conquistado na categoria de “Projeto Gráfico” na 8.ª edição do Prémio ABEU (Associação Brasileira das Editoras Universitárias), dado o trabalho desenvolvido pela artista gráfica Carolina Sucheuski.
- 6 A obra tem uma escrita acessível, no entanto, denota-se que esta, por vezes, tem um tom a aflorar o imperialista (como o exemplo demonstra: «Além do papel que as descobertas marítimas tiveram na modificação geral da conceção do mundo por parte dos sábios europeus» (p. 170). Compreende-se que os manuscritos e as publicações de época tenham este tom e que, por vezes, seja difícil ao investigador distanciar-se dessa voz imperial, embora seja tarefa urgente e necessária quebrar esta tendência nos estudos atuais.
- 7 Esta obra transporta-nos para o mundo das coleções de história natural, uma viagem no tempo que faz lembrar os «gabinetes de curiosidades e maravilhas tardo-renascentistas e barrocos» (p. 129). Hoje, os gabinetes de curiosidades estão cada vez mais em voga, e o exemplo disso é a recriação feita no *Gabinete de Curiosidades - Uma Interpretação*, exposição inaugurada a 18 de maio de 2022 no Museu da Ciência da Universidade de Coimbra, no Colégio de Jesus, na Sala Carlos Ribeiro. Embora seja uma exposição mediática e controversa, que levanta várias questões, entre as quais, o modo e as condições como os espécimes estão expostos, assim como questões éticas, revela também que os museus e as coleções entram cada vez mais nas discussões da esfera pública. Quando estes temas vêm à superfície, o trabalho desenvolvido por Ceríaco é fulcral, pois, não só nesta obra, mas como em outros artigos de opinião que tem publicado, aceita como missão esclarecer o público sobre a importância das coleções de história natural ou mesmo discutir a diferença entre gabinetes de curiosidades (onde os objetos exóticos eram valorizados pela sua raridade ou peculiaridade) e gabinetes de história natural (em que existia uma organização e sistematização das coleções), por exemplo.
- 8 O livro de Ceríaco tem a versatilidade de abranger vários tipos de público e de diferentes áreas, desde o investigador ao amador, da história, da museologia e da ciência. De certo modo, em alguns detalhes faz lembrar o trabalho de Christopher Kemp (2017) em *The Lost Species: Great Expeditions in the Collections of Natural History Museums*,

em que cruza o trabalho de detetive nos arquivos com as coleções de história natural, evidenciando a importância destas mesmas coleções.

- 9 *Zoologia e Museus de História Natural em Portugal (Séculos XVIII-XX)* é, assim, uma obra incontornável da história da ciência e um contributo para a história dos museus e das coleções de história natural em Portugal, em que nomes como Domingos Vandelli (1735-1816), Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815), José Vicente Barbosa du Bocage (1823-1907), entre outros, assumem particular destaque. É também de referir que estas coleções de história natural fazem parte de um património histórico-científico que necessita de ser preservado e continuamente estudado, e a obra de Ceríaco é, assim, uma forte base para futuras investigações.

BIBLIOGRAFIA

Kemp, Christopher. 2017. *The Lost Species: Great Expeditions in the Collections of Natural History Museums*. Chicago: University of Chicago Press.

AUTORES

SARA ALBUQUERQUE

Instituto de História Contemporânea (IHC) – Polo de Évora/IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território, Portugal, sma@uevora.pt, <https://orcid.org/0000-0003-2619-8556>

Tatja Scholte – *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art*

Rita Salgueiro

REFERÊNCIA

Scholte, Tatja. 2021. *The Perpetuation of Site-Specific Installation Artworks in Museums: Staging Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press. 268 páginas, ISBN: 978-904-855-454-6, <https://doi.org/10.1515/9789048554546>

- 1 Referência incontornável no campo da preservação de arte contemporânea internacional, a autora neerlandesa Tatja Scholte é ainda um nome pouco conhecido em Portugal, razão que justifica algumas notas iniciais.¹ Docente de História da Arte e Conservação, membro fundador da International Network for the Conservation of Contemporary Art (INCCA), destaco o seu contributo enquanto investigadora no âmbito do projecto “*Inside Installations: Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*”, do qual decorre a publicação homónima que co-editou com o conservador americano Glenn Wharton², para a Amsterdam University Press, em 2011. É pela mesma chancela académica que Scholte lança agora o resultado da sua tese de doutoramento, um trabalho dedicado aos problemas que obras categorizadas como instalação *site-specific* colocam no contexto da preservação museológica.
- 2 Começo pelo título, onde sublinho a utilização da palavra “perpetuação”. A escolha terminológica estabelece desde o início uma distância face à imagem mais tradicional do conservador como profissional laboratorial de bata branca que retarda danos ou realiza intervenções de restauro. Alinhada com a crescente expansão no terreno da conservação, Scholte reconhece a necessária reconfiguração das competências do conservador, fortemente aguçada pela produção artística do século XX, que esplotou novos desafios para instituições dedicadas à salvaguarda e exposição de obras materialmente complexas, tantas vezes efémeras ou “desmaterializadas”, como a

instalação, a performance ou outras formas de *time-based media*. Sistematizando este contexto, Scholte convoca dois termos propostos pelo sociólogo Domínguez Rubio, que distinguem o comportamento de obras “doceis”, como por exemplo pintura ou escultura, de obras “indisciplinadas” (“*unruly*”), como é o caso de obras *site-specific*, isto é, obras que detêm a capacidade de incitar novas práticas, produzindo diferentes graus de continuidade e mudança.

- 3 Ainda no campo da terminologia, a autora aprofunda o conceito de *site-specific*, traçando criticamente a sua cronologia desde Yard (1961), o icónico *happening* de Allan Kaprow, até ao presente, para distinguir duas concepções. A “histórica”, localizada cronologicamente nos anos de 1960 e 1970, representativa de obras pensadas para um tempo e um lugar, tendencialmente marginais ao contexto museológico e conotadas com a crítica institucional. E outra, emergente nos anos de 1990, que se prende com encomendas institucionais, tantas vezes seguidas pela aquisição, veja-se o caso de *Notion Motion* (2005), de Olafur Eliasson. Sobre esta base, em que se identifica a incorporação museológica de instalações *site-specific* históricas e recentes, Tatja Scholte assinala a contradição que o acto de deslocar e estender a vida de obras pensadas para existir num lugar e tempo concreto, aparentemente conforma. Não obstante, como explica, reinstalações, reapresentações ou reinterpretações de obras *site-specific* são um facto consumado quer pela mão dos próprios artistas, quer por curadores ou convidados numa prática recorrente (a autora regressa justamente ao exemplo de Yard, que conta com inúmeras ativações aprovadas por Kaprow e revisitações póstumas). Aprofundando este paradoxo, Tatja Scholte pergunta o que acontece à identidade destes objectos quando são reinstalados sucessivamente. Especificamente, como é que a deslocação e a realocação de uma obra afecta a sua forma e significados. Emergem aqui as questões centrais: de que forma sobrevivem as obras *site-specific* no museu? Que estratégias têm artistas e cuidadores ao seu dispor?
- 4 Para responder a estas interrogações, metodologicamente a autora propõe um cruzamento disciplinar maioritariamente alicerçado na história da arte, na conservação e na sociogeografia. Combinando ferramentas já largamente testadas no campo da conservação, Scholte desenvolve a abordagem biográfica que em 2011, juntamente com Renée van de Vall, Hanna Hölling e Sanneke Stigte, resgatou do campo da antropologia para o da conservação. A esse olhar sobre a “vida” dos objectos, atento à materialidade, significação, história e trajectória, acresce a noção de que as instalações *site-specific* resultam de um processo dinâmico, relacional e transformativo, no qual agem diversos agentes e do qual se destaca em primeiro lugar a especificidade do espaço.
- 5 Sobre este esteio, Scholte apresenta um modelo conceptual baseado na obra *A Produção de Espaço* (1974), do filósofo e sociólogo marxista francês Henri Lefebvre, conhecido pela ideia de que o espaço não é um campo vazio e neutro, mas antes, uma construção social. É exactamente a tríade de análise espacial do autor – física, social e simbólica – que Scholte incorpora no seu modelo, esquematizado numa triangulação entre: desenho espacial da obra e envolvente (representação do espaço, espaço concebido); espaço social de produção (espaço percebido); e espaço representacional e contexto expositivo (espaço vivido). Relevante, esta discussão beneficiaria de um confronto mais aprofundado com outros autores que igualmente se debruçaram sobre o tema, estranhando-se aqui a ausência de referência a Michel de Certeau, historiador contemporâneo de Lefebvre que define espaço como «lugar praticado» (Certeau 1988, 91-110).

- 6 Retomando o modelo conceptual de Scholte, ao elemento espacial a autora acresce a importância temporal. Para lidar com essa componente é introduzida a noção de performatividade, partindo da analogia lançada em 2006 por Pip Laurenson, então responsável pelo departamento de conservação da Tate Modern, que aproximou instalações *time-based media* a obras que ocorrem “ao vivo”. Na mesma linha de reflexão, Scholte sublinha que a instalação partilha com a performance teatral e musical a noção de regime alográfico, como definido por Nelson Goodman – ou seja, tem a possibilidade de existir em duas fases, por exemplo, em partitura/instruções e encenada/montada, e pode também dar lugar a repetição.
- 7 É sobre esse chão comum que a autora pede emprestados os termos actores e *score/script* enquanto “ferramentas” de trabalho. O primeiro termo relaciona-se com a *Actor-Network-Theory* de Bruno Latour e pressupõe a visão de que agentes humanos e não humanos detêm agência e participam na rede de relações que compõe a obra – o artista, o curador, a instituição, os espectadores, os materiais. Esta concepção está na base da proposta da investigadora Vivian Van Saaze, também subscrita por Scholte, de que a conservação de obras complexas é feita na prática, acompanhando estes agentes. *Script* diz então respeito, tanto ao comportamento expectável dos objectos, como à identificação e análise da inter-relação entre o espaço (na sua tripla concepção), os materiais e todos os outros agentes envolvidos. Como reconhece a autora, o acto de descrever nunca é neutro. Não obstante, permite com alguma objectividade distinguir que actores e instruções são decisivas no processo de encenar uma obra, num determinado contexto.
- 8 Extravasando a dimensão conceptual, em que me foquei, o livro assenta complementarmente numa abordagem teórico-prática, correspondente a três casos de estudo em que a autora analisa a possível materialização de obras em “acção”, ou seja, seguindo os processos de tomada de decisão e testando na prática o referido modelo conceptual. São também cruzados casos históricos e recentes, para ilustrar como as respostas e decisões usadas num podem servir outro. Colocando problemas de natureza diversa, Scholte acompanha: *Célula Nave* (2004) de Ernesto Neto; *SLOTO* (2003) de Janson Rhoades e *Drifting Producers* (2004) criado pelo grupo *Flying City*. Estes casos tornam notória a complexidade que decorre da preservação de obras, muitas vezes criadas sem preocupação de perpetuação. Entre outras, são aprofundadas questões associadas à iteração das obras; ao desinteresse ou ausência dos artistas; à degradação de materiais; à deslocação ou impossibilidade de recurso a um espaço ou contexto de enunciação; mas também à musealização e à estabilização de obras que nunca tiveram uma configuração estanque. Emerge aqui a importância da rede de conhecimento que deve ser transferido do artista para a instituição e que, na sua ausência, pode levar a situações de impasse. Essa visão colaborativa é reforçada pela valorização de diálogo entre artistas e guardadores, assegurando uma rede para a tomada de decisão.
- 9 Scholte conclui argumentando que a preservação de instalação *site-specific* beneficia da introdução da noção de cenografia, por analogia com o teatro, onde cada performance tem o seu próprio “cenário”. Scholte aproxima o papel do dramaturgo ao do cuidador, na medida em que ambos devem ter a capacidade de compreender e assegurar que, na alteração de espaço e tempo, são asseguradas decisões que não prejudicam a obra. *Staging*, ou seja encenar, palavra que surge logo no subtítulo do livro, é o que permite perpetuar a obra, isto é, preservá-la activamente em transformação. Reconhecendo o grau de subjectividade que a mudança, adaptação e repetição autorizada transportam,

seja ela concretizada pelos artistas ou por terceiros, a autora sublinha a fundamental reflexão crítica associada a cada remontagem.

- 10 Recente, a área da conservação de arte contemporânea não tem ainda uma especialização em Portugal. Serve esta nota final, que se cruza com a inicial, para lembrar que outros meios académicos, nomeadamente o neerlandês, enquadram a relação entre prática e teoria como complementar. Um exemplo evidente será a convivência departamental de disciplinas, como a conservação e a história da arte, que em Portugal permanecem apartadas entre as ciências ditas exatas e as sociais. Ora, a grande abertura hoje diagnosticada na área da conservação de arte contemporânea internacional, em que o trabalho de Scholte se enquadra, é claramente devedora desse cruzamento interdisciplinar que levou profissionais de campos diferentes a encontrar no museu um terreno.
-

BIBLIOGRAFIA

Certeau, Michel de. 1988. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

NOTAS

1. A autora escreve de acordo com a antiga ortografia.
 2. Professor de História da Arte e de Conservação de Cultura Material, na Universidade UCLA (University of California, Los Angeles, EUA).
-

AUTORES

RITA SALGUEIRO

Programa Doutoral Cores, Departamento de Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, salgueiro.anarita@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-1542-5189>

Visionárias [Exposição]

Helena Barranha

REFERÊNCIA

Visionárias. 2022. Exposição patente na Culturgest, Lisboa, Portugal, entre 1 de Outubro e 4 de Dezembro de 2022. Exposição integrada na Trienal de Arquitectura de Lisboa. Curadoria de Anastassia Smirnova com o atelier SVESMI.

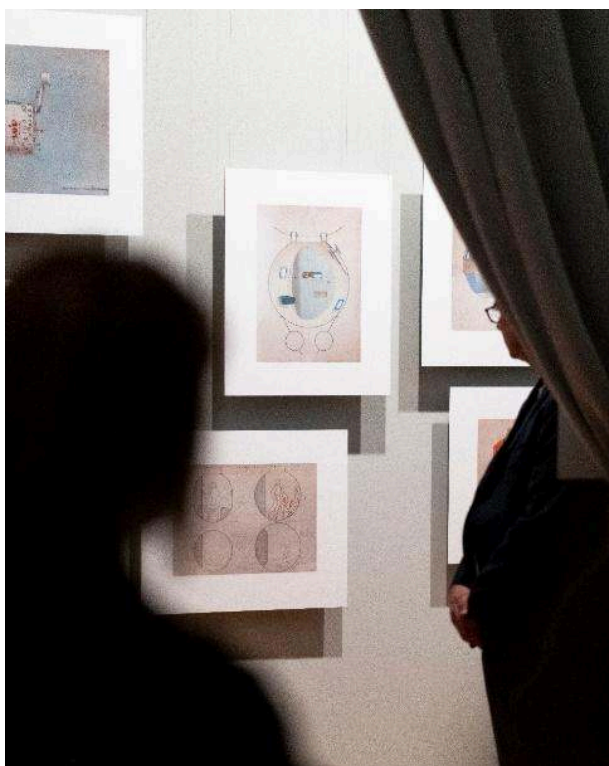


Fig. 1 – Desenhos de Galina Balashova na exposição *Visionárias*, na Culturgest
© Hugo David 2022. Cortesia da Trienal de Arquitectura de Lisboa

- 1 Entre 1963 e 1986, a arquitecta Galina Balashova desenhou os interiores das principais naves e estações espaciais russas.¹ À primeira vista, os seus esboços aguarelados podem confundir-se com representações de espaços domésticos comuns. No entanto, num olhar mais atento percebe-se que nada há de banal nestes projectos para ambientes de gravidade zero que, durante várias décadas, permaneceram longe do olhar do público devido ao carácter sigiloso do programa espacial soviético. Coerentemente integrados no núcleo temático “Futurologia do Íntimo” da exposição *Visionárias*, os desenhos de Galina Balashova seriam, em si mesmos, um motivo mais do que suficiente para visitar a Trienal de Arquitectura de Lisboa, em 2022. Mas certamente não o único, dado que esta foi apenas uma das interessantes revelações da exposição comissariada por Anastassia Smirnova com o atelier SVESMI.
- 2 A dimensão visionária da arquitectura está intrinsecamente associada ao tema escolhido para a sexta edição da Trienal de Arquitectura de Lisboa, com curadoria geral de Cristina Veríssimo e Diogo Burnay, sócios e fundadores do atelier CVDB. Sob o título *Terra*, a Trienal de 2022 apresentou quatro exposições distintas e complementares: *Visionárias* (na Culturgest), *Retroactivar* (no Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia), *Ciclos* (na Garagem Sul do Centro Cultural de Belém) e *Multiplicidade* (no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado).
- 3 No seu conjunto, e em articulação com a restante programação da Trienal, estas quatro exposições deram visibilidade aos principais desafios que se colocam a arquitectos, designers e urbanistas, num tempo de emergência climática e de graves tensões políticas e socioculturais. Através do tema *Terra*, os curadores convidaram todos os intervenientes, incluindo os próprios públicos, a repensar o futuro com base em experiências e projectos que, em diversos momentos e geografias, têm aberto caminho para alternativas mais democráticas e sustentáveis.
- 4 Neste contexto, a exposição *Visionárias* propõe uma reflexão sistémica que oscila entre a objectividade pragmática do real e a utopia, conjugando a análise de experiências de um passado recente, o mapeamento de situações presentes e a antecipação de cenários futuros. Estruturado em torno de três núcleos – “Monovisões”, “Pensamento Catedral” e “Futurologia no Íntimo” – o projecto curatorial apresenta-se como um díptico composto pela exposição e por um pequeno livro que, recusando o formato de catálogo, pretende funcionar como um bloco de notas com testemunhos e reflexões de vários investigadores e arquitectos (Smirnova e SVESMI 2022).
- 5 Da escala da cidade à escala dos objectos quotidianos, a exposição explora projectos inovadores, ou mesmo radicais, desenvolvidos em diferentes territórios e contextos socioculturais, entre os séculos XX e XXI. Embora o foco central incida sobre a produção arquitectónica, o carácter visionário dos projectos apresentados cruza diferentes áreas disciplinares e é analisado sob múltiplas perspectivas, desde o desenvolvimento conceptual até à materialização e posterior ocupação. Os autores e arquitectos representados na exposição e no livro homónimo propõem uma ordem alternativa, através de projectos que,

Mais do que meras estruturas físicas e espaciais, são prescrições ambiciosas e controversas para estratégias planetárias. Sob muitas formas diferentes, [...] estes protótipos radicais estão abertos a serem interpretados de forma produtiva, e não apenas replicados, pelas gerações futuras. (Trienal 2022b, s/p)
- 6 Antecedendo um conjunto multifacetado de projectos realizados entre 1960 e a actualidade, na entrada da exposição encontra-se uma selecção de trabalhos

especificamente produzidos para a Trienal, no âmbito do Concurso Universidades. Com um sentido transdisciplinar, estes contributos de estudantes, investigadores e docentes de escolas de referência sugerem novas abordagens ao ensino e à prática da arquitectura, a partir de uma leitura crítica do território, dos actuais processos construtivos e da gestão de recursos fundamentais, como a água. Apesar da sua relativa autonomia relativamente ao resto da exposição, este momento inicial introduz de forma eficaz a proposta curatorial de Anastassia Smirnova. Concebida como um sistema de referências em que não é reconhecível uma narrativa pré-estabelecida, *Visionárias* aponta várias vias alternativas para interpretar e solucionar problemas actuais relacionados com os modos de habitar e construir.



Fig. 2 – Os projectos de Roger Anger para Auroville, em Tamil Nadu, Índia, na exposição *Visionárias*, Culturgest

© Sara Constança 2022. Cortesia da Trienal de Arquitectura de Lisboa

- 7 A secção “Monovisões” convida a uma reflexão sobre o papel das pesquisas individuais na arquitectura do século XX, questionando se a dimensão autoral continua a ser relevante numa sociedade em rede confrontada com uma crise climática global. Para responder a esta interrogação, a curadora revisita o trabalho de dois arquitectos relativamente pouco conhecidos: Roger Anger e Hans van der Laan. O arquitecto francês dedicou uma parte substancial da sua vida e da sua carreira a desenhar Auroville, uma cidade construída de raiz na região de Tamil Nadu, na Índia. Fundada em 1968 por Mirra Alfassa, a cidade preconizou um novo modelo de organização urbanística, política e cultural capaz de promover uma sociedade mais justa e inclusiva, funcionando como um protótipo universal adaptável a diferentes pontos do planeta.
- 8 Num registo distinto e, de certo modo, intrigante, segue-se a sala dedicada ao arquitecto e monge beneditino holandês Hans van der Laan que, tal como Le Corbusier, criou o seu próprio sistema de proporções. No entanto, o *Número Plástico* de Van der Laan tinha um objectivo menos pragmático do que o *Modulor*, de Le Corbusier, visando essencialmente estabelecer uma relação harmoniosa entre o ser humano e os espaços que, de forma interdependente, constituem a obra arquitectónica (Voet 2022, 55-56).

Neste caso, a proporção é também indissociável de uma dimensão temporal marcadamente contemplativa, como bem evidencia o magnífico vídeo de Nuno Cera filmado na Abadia de Roosenberg, na Bélgica, uma das principais obras construídas por Van der Laan, na década de 1970.

- 9 O núcleo intitulado “Pensamento Catedral” organiza-se em torno da ideia de que os problemas do mundo globalizado requerem uma visão colaborativa da arquitectura. Assim, num paralelismo com a construção das catedrais medievais, argumenta-se que a arquitectura contemporânea deve ser impulsionada por grandes objectivos comuns e, ao mesmo tempo, assumir com humildade que o contributo individual é apenas uma parte transitória desses desígnios colectivos, em permanente (re)construção.
- 10 Nesta secção da exposição, e no correspondente capítulo do livro, é discutida a questão da durabilidade da edificação e o seu papel crucial para a sustentabilidade do planeta. Considerando que a indústria da construção é uma das mais poluentes a nível mundial, sublinha-se a urgência de parar de demolir, optando por reutilizar tanto quanto possível os edifícios existentes. Não se trata apenas de conservar e reabilitar património arquitectónico, mas também de usar de forma criteriosa e criativa muitos outros edifícios disponíveis. Entre os exemplos incluídos em *Visionárias*, destaca-se o projecto San Gimignano Lichtenberg do colectivo bplus.xyz (b+) (2012), que permitiu recuperar duas torres devolutas no antigo complexo industrial VEB Elektrokohle Lichtenberg, em Berlim. Uma vez mais, o discurso expositivo é aqui poeticamente amplificado por um dos vídeos produzidos por Nuno Cera para esta edição da Trienal.
- 11 No núcleo “Futurologia do Íntimo” encontram-se também alguns exemplos de intervenções arquitectónicas que promovem a reutilização de estruturas existentes, como o impressionante projecto Ca’n Terra do Ensemble Studio (2018-2020) que, seguindo uma estratégia de intervenção mínima, tornou habitável o interior de uma antiga pedreira abandonada na ilha de Menorca, em Espanha. Através de um conjunto de projectos de pequena escala, esta linha temática da exposição convida a repensar os hábitos quotidianos, evidenciando como os mesmos podem desencadear transformações fundamentais na conceptualização e na materialização da arquitectura. Um caso particularmente curioso, onde a questão da intimidade se relaciona com a dicotomia público/privado, é o projecto *The Tokyo Toilet* (em curso desde 2020), em que arquitectos de renome, como Fumihiko Maki, Tadao Ando e Kengo Kuma, foram convidados a (re)desenhar 17 instalações sanitárias acessíveis no bairro de Shibuya, em Tóquio.



Fig. 3 – O projecto *The Tokyo Toilet*, na exposição *Visionárias*, na Culturgest
© Sara Constança 2022. Cortesia da Trienal de Arquitectura de Lisboa

- 12 Apesar da linearidade da sequência de galerias da Culturgest, cuja arquitectura é, sob vários aspectos, demasiado impositiva, o design expositivo, da autoria do atelier Bureau, consegue conferir uma significativa margem de liberdade ao visitante. Os vários momentos do percurso são delimitados por cortinas que interpelam o visitante, incentivando o movimento e a descoberta. Ao mesmo tempo, este dispositivo cénico cria um elemento comum, uma espécie de fio condutor ao longo de um circuito expositivo em que a diversidade de tópicos e de projectos se pode tornar dispersante ou até desconexa. Ao isolar parcialmente cada momento da exposição, o sistema de cortinas constitui uma forma simultaneamente operativa e metafórica de lidar com uma realidade fragmentada. Nesse sentido, pode concluir-se que este dispositivo museográfico interpreta espacialmente o repto lançado pelos curadores da Trienal de contribuir para

[...] a evolução do actual modelo de sistema fragmentado e linear, caracterizado pelo uso excessivo de recursos, para um modelo de sistema circular e holístico, motivado por um maior e mais profundo equilíbrio entre comunidades, recursos e processos. (Trienal 2022a, 2)

- 13 Trata-se, afinal, de reconfigurar territórios e espaços arquitectónicos, repensando e reprogramando a sua ocupação para centrar a acção naquilo que é verdadeiramente necessário e significativo. Como nos desenhos de Galina Balashova para pequenas cápsulas de vida quotidiana em órbita, importa desenhar o essencial, mas agora na Terra e com a Terra.

Agradecimentos

Trienal de Arquitectura de Lisboa, Nádía Sales Grade.

BIBLIOGRAFIA

Smirnova, Anastassia, e SVESMI, eds. 2022. *Visionaries: Notes on Systemic Change*. Porto: Circo de Ideias, Trienal de Arquitectura de Lisboa.

Trienal. 2022a. *Terra: Dossier de Imprensa*. Trienal (Trienal de Arquitectura de Lisboa). Cópia digital. Cortesia da Trienal de Arquitectura de Lisboa.

Trienal. 2022b. “Visionárias”. Terra: Trienal de Arquitectura de Lisboa. Trienal (Trienal de Arquitectura de Lisboa). <https://2022.trienaldelisboa.com/evento/visionarias/> (consultado em Fevereiro 14, 2023).

Voet, Caroline. 2022. “Designing with Time”. In *Visionaries: Notes on Systemic Change*, ed. Anastassia Smirnova e SVESMI, 45-56. Porto: Circo de Ideias, Trienal de Arquitectura de Lisboa.

NOTAS

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

AUTORES

HELENA BARRANHA

Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa e IHA-NOVA FCSH/IN2PAST, Portugal,
helenabarranha@tecnico.ulisboa.pt, <https://orcid.org/0000-0003-0250-1020>

Topomorphias [Exposição]

Ana Lúcia Luz

REFERÊNCIA

Topomorphias. 2022-2023. Exposição patente na Fundação Eugénio de Almeida, Évora, Portugal, entre 22 de outubro de 2022 e 9 de abril de 2023. Obras de Jorge Martins, curadoria de Sérgio Mah.



Fig. 1 – Vista da exposição *Topomorphias*
Fotografia © Ana Lúcia Luz

- 1 Linhas, manchas de cor, jogos de luzes, brilhos, texturas são alguns dos elementos presentes nas obras do artista português Jorge Martins (n. 1940) ao longo do seu percurso artístico, e que agora são apresentados em exposição no Centro de Arte e Cultura da Fundação Eugénio de Almeida (FEA), em Évora.
- 2 O objetivo desta exposição – *Topomorphias* – é muito claro, apresentar as obras mais recentes produzidas pelo artista. Em oposição a um tempo de clausura desprovido de cor e de sedução, como foi o associado a uma inesperada pandemia, o artista munido de sinais de entusiasmo associado à criação estética, e contrariando as probabilidades, produz uma enorme e entusiasmante série de obras. Muitas delas, agora em exposição (Mah 2022, 57).
- 3 A seleção foi feita pelo próprio Jorge Martins, prática aplicada à semelhança de exposições anteriores, e pelo curador da exposição Sérgio Mah, e contou maioritariamente com obras realizadas a partir de 2018, integrando ainda algumas de datação anterior que remontam até ao ano de 2010. São diferentes cronologias artísticas que dialogam e se complementam, uma vez que «é comum o artista retomar ideias e experiências anteriores, sobrepondo temáticas, intersectando referências históricas, estéticas e conceptuais» (Mah 2022, 56).
- 4 As obras estão dispostas ao longo de várias salas que, de forma labiríntica, compõem o primeiro dos dois pisos do Centro de Arte e Cultura em Évora. Este é um dos espaços que integra a FEA, criada em 1963 por Vasco Maria Eugénio de Almeida (1913-1975), filantropo, mecenas e entusiasta de causas sociais e educativas. Atualmente, e sem esquecer a motivação social e educativa em que se fundam os estatutos da FEA, o Centro de Arte e Cultura defende uma programação com foco na promoção de ações artísticas e culturais orientadas pelo compromisso social e por práticas sustentáveis e inclusivas, traduzível em exposições, com um foco especial na arte contemporânea, assim como na organização de projetos performativos e de programas pedagógicos orientados para a sensibilização e motivação dos diferentes públicos.¹

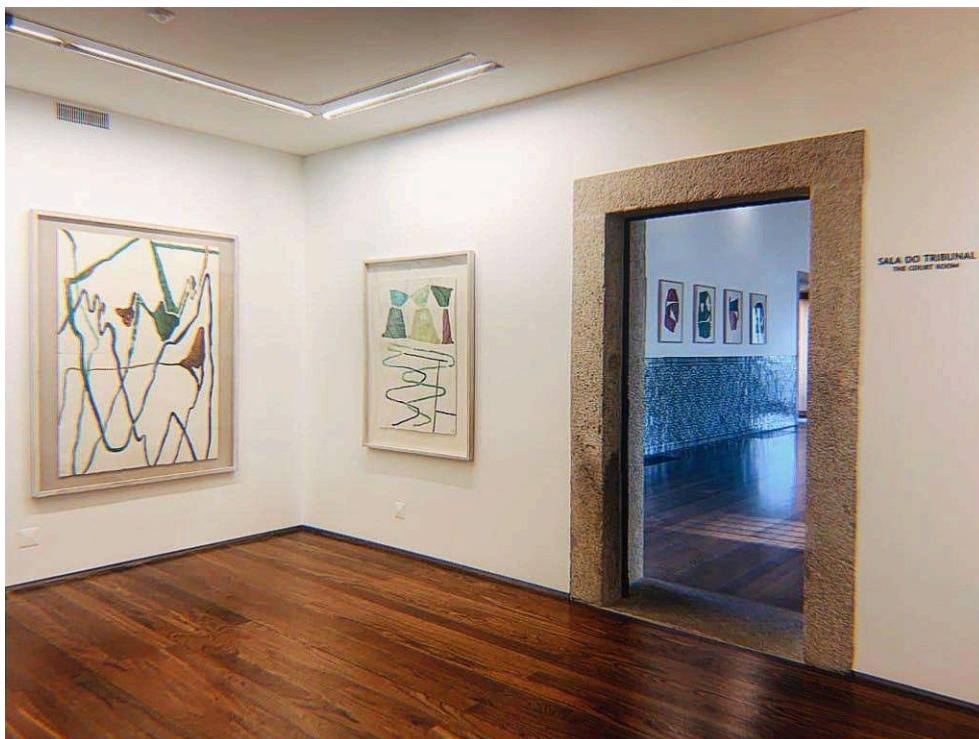


Fig. 2 – Vista da exposição *Topomorphias*
Fotografia © Ana Lúcia Luz

- 5 É neste contexto programático que encontramos *Topomorphias*. Uma exposição que não obedece a uma ordem cronológica ou mesmo sequencial. Ao invés, cria narrativas que surpreendem e prendem a atenção do visitante.
- 6 As obras de Jorge Martins, desenho ou pintura, sobre papel ou sobre tela, são dotadas de um carácter provocador que suscita curiosidade e fascínio pelos acontecimentos estéticos, captando a atenção do visitante. Não é só o olho que vê, mas também o corpo que experimenta.
- 7 Ao subir a escadaria principal do Centro de Arte e Cultura, somos colocados perante duas pinturas (*Ricciare*, 2015 e *Pizzicato*, 2015) ladeadas por três janelas de grandes dimensões que deixam contemplar Évora. Este pode ser entendido como o primeiro momento em que o visitante passa a ser um elemento ativo e envolvido. Seguindo o percurso pela exposição, encontramos 57 obras distribuídas por sete salas de diferentes dimensões e formas, relembrando-nos que, para além da narrativa estética das obras, a exposição é apresentada num edifício histórico, com especificidades arquitetónicas.
- 8 Em cada sala são apresentadas cerca de cinco ou seis obras colocadas nas paredes (excetuando as séries de desenhos que são mais numerosas), deixando espaço ao visitante para respirar e pensar. Devido à variação de dimensão e diversidade de materiais que compõem ou decoram cada espaço – como por exemplo as janelas de grandes dimensões, as portas maciças, as ombreiras de granito, o teto de madeira ou o friso alto de azulejos numa das salas – um dos desafios da montagem foi a criação de um diálogo com as pré-existências espaciais e arquitetónicas, tendo em conta, por exemplo, o brilho ou os reflexos que podem surgir no espaço expositivo. Neste sentido, pressente-se o extremo cuidado na distribuição das obras, valorizando quer a pintura, quer as diferentes áreas de exposição.

- 9 O percurso inicia-se por um espaço onde impera a luz – o uso da linha sobre fundo branco assim o ajuda. Aqui, uma tela (*Sem título*, 2020) exposta na parede na diagonal, inquieta-nos e torna-se premonitória quanto à restante exposição, como veremos mais adiante. Segue-se uma opção de direção para a direita ou esquerda. Seguindo pela esquerda estão duas salas: a primeira tem duas paredes, frente a frente, uma com telas com manchas sobre fundo escuro e outra com telas com manchas sobre fundo claro; na segunda somos colocados perante um banquete de cores sobre tela com fundo branco, onde são usadas linhas e manchas de forma mais equilibrada ou até racional, consequência da orientação cromática ortogonal. Fazendo o percurso expositivo inverso, e aproveitando o re-olhar, entra-se num outro compartimento, onde se exhibe uma série de desenhos de grandes dimensões, desconcertantes e perturbantes, tanto pela sua estrutura formal como pelo seu cromatismo.
- 10 Continuando o labirinto de salas, segue-se para outra, agora mais pequena, também ela com desenhos de grandes dimensões que continuam a provocação estética. Porém, o grande confronto surge no espaço seguinte, onde se encontra uma série que se diferencia do resto da exposição, composta por formas estéticas de efeito tridimensional, criando dobras nas superfícies. Seguidamente entra-se numa sala de grandes dimensões, com azulejos e teto de madeira escura. Uma sala que, pelas suas características espaciais, desafia o curador da exposição e o artista. Aqui são apresentados desenhos inquietantes, com uma linguagem semelhante aos desenhos anteriormente expostos.
- 11 Por fim, as formas que habitam os desenhos de papel apresentam-se agora em tela com fundo escuro, bem como um muro exato e equilibrado (*Work in Progress*, 2000). A sensação de desconcerto continua. Porquê um muro? O que esconde? As dúvidas emergem e persistem perante a opção de não colocar tabelas nas paredes, a acompanhar as obras expostas. Este ato reforça a experiência de imersão estética e conceptual. Ao longo da exposição é criado um espaço próprio de existência, oposto à formulação de uma só ideia ou história. Aliás, é possível identificar algumas séries de trabalhos do artista com diferentes e surpreendentes narrativas.
- 12 É curioso o facto de a pintura *Slow Perception* (2014), escolhida para representar a exposição, não ser exibida. No entanto, ela insere-se na categoria que contribui para o título da exposição escolhido pelo artista, *Topomorphias*: «pinturas belas e tranquilas, de ressonâncias poéticas e musicais, disposições topográficas reconfiguradas por uma meteorologia aprazível de luzes, cores e formas» – ou, como acrescentou o curador, «Geografias da forma» (Mah 2022, 55, 62).
- 13 A cada sala o artista evidencia a sua procura por algo e conseqüentemente, sugere-nos uma experiência de surpresa e estranheza.
- E se o espaço e o tempo também fossem descontínuos?!
Faz sentido?? (Martins e Molina 2020, 114)
- 14 Não será este pequeno pensamento revelador desta estranheza? A procura de uma lógica que não seja necessariamente consecutiva e coerente. Jorge Martins apresenta-nos o caos, o desconfortável e incómodo tanto simbólico como físico. Provocações que atravessam todas as matérias plásticas e nos ocupam como ativadores de espaço e tempo. Quando o artista faz uma linha com o lápis ou o pincel, faz um uso diferenciado do tempo. Na sua obra é possível encontrar várias essências de tempos, tanto matéria como metafórica, mas a duração é uma realidade presente na sua forma de pensar e

atuar, ou não fosse o artista desabafar que lhe falta Eternidade (Martins e Molina 2020, 94).

- 15 O ato de apagar, corrigir, refazer também é um reflexo da existência deste tempo que permite a constante procura por algo, quer se traduza numa forma, numa cor ou num simples detalhe. Remete para a construção de algo que gasta o tempo a cada momento. As pinturas e os desenhos de Jorge Martins contaminam-se, não sendo possível identificar os seus limites para os catalogar, se é que tal faz sentido. É um artista que nos obriga a duvidar e a questionar.
- 16 «A cor é indeseñável!», clamou Jorge Martins (Martins e Molina 2020, 114). Ela atribui sensações, gera emoções, é como uma cortina que se abre e permite encontrar o brilho e a luz de cada momento representado. Falamos do domínio sensitivo em que o corpo humano constrói afinidades de natureza das sensações. É através desta expressão de sentimentos, pelo uso da cor, ou o não uso dela, que o artista representa momentos de tensão e repouso. Mais uma vez, são experiências temporais, mas também perçutuais e lumínicas. Nos trabalhos apresentados em *Topomorphias*, quase todos concebidos nos negros tempos da pandemia, Jorge Martins recorre mais uma vez à cor e à forma para refletir sobre a pintura e para construir camadas de significação que desafiam permanentemente o observador.

BIBLIOGRAFIA

Martins, Jorge, e Óscar Alonso Molina. 2020. *Cadernos = Cuadernos: 1964-2020*. Vigo: MARCO – Museo de Arte Contemporánea de Vigo; Lisboa: Documenta.

Mah, Sérgio. 2022. “Geografias da Forma.” In *Topomorphias. Jorge Martins*. Catálogo de exposição, 55-63. Lisboa: Documenta.

NOTAS

1. <https://www.fea.pt/centrodearteecultura/57-o-centrodearteecultura>

AUTORES

ANA LÚCIA LUZ

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Portugal,
a.lucia.luz@gmail.com

Naturaleza Observada: Arte y Paisaje e Trabajos de Campo – Field Works [Exposições]

Gonçalo de Carvalho Amaro

REFERÊNCIA

Naturaleza Observada. Arte y Paisaje e Trabajos de Campo – Field Works. 2022. Exposições patentes no Centro Cultural La Moneda, Santiago, Chile, entre 26 de setembro de 2022 a maio de 2023, a primeira, e entre 25 de agosto de 2022 a 29 de janeiro, a segunda.

- 1 Num ano em que o Dia Internacional dos Museus se inspirou nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS), aprovados pela Assembleia Geral das Nações Unidas, o Centro Cultural La Moneda (CCLM)¹, em Santiago, no Chile, apresenta-nos nas suas principais salas duas exposições centradas no tema: museus, sustentabilidade e bem-estar. A primeira exposição, *Naturaleza Observada: Arte y Paisaje*, centra-se no Chile e na representação da natureza e arte num determinado período. A segunda exposição, *Trabajos de Campo – Field Works*, procura um âmbito global, conjugando artistas internacionais e debatendo o estudo da natureza, as doenças e o desenvolvimento sustentado dos territórios. As duas exposições estão frente a frente, separadas por um amplo fórum, onde se realizam atividades educativas e lúdicas (no dia da minha visita, estava a decorrer uma aula de Tai Chi), a uns bons metros abaixo do solo, nas fundações do mítico edifício de La Moneda, sede do governo no Chile.



Fig. 1 – Interior do Centro Cultural La Moneda, Chile, dezembro de 2022
Fotografia do autor

- 2 Poderia centrar-me apenas numa das exposições, pois as opções curatoriais e expográficas são distintas e as duas exposições nem sempre vão estar coincidentes em termos temporais (*Trabajos de Campo* encerrou a 29 de janeiro, enquanto *Naturaleza Observada* se prolongou até maio). Contudo, as duas exposições têm uma lógica comum, a expressão da vontade humana em observar e tentar compreender a natureza, em tempos e contextos diferentes. Em ambas existe essa necessidade tão característica do ser humano, de descobrir pormenores e ver diferente. Começamos por *Naturaleza Observada*.

“Naturaleza Observada: Arte y Paisaje”

- 3 Esta exposição, com curadoria de Juan Manuel Martínez (durante muitos anos responsável pelas coleções de pintura e de numismática do Museo Histórico Nacional de Chile), foca-se em três princípios: ver (perceber através dos olhos), olhar (dirigir a vista a um determinado objeto, pensar) e observar (examinar atentamente, advertir, reparar). Estes princípios assentam sobre uma proposta concreta (pinturas sobre a temática da natureza no Chile) e uma pergunta clara: «como observamos hoje uma exposição de pintura com obras do século XIX e inícios do século XX?»² (CCLM 2022a, s/p).
- 4 Aparentemente “clássica”, a exposição apresenta alguns elementos interessantes. Destacam-se a simplicidade do espaço onde funciona apenas o contraste das cores das paredes com a iluminação das pinturas. Nas paredes ressalta o ocre rosado que caracterizava o Chile (dos Vales Centrais) até há poucas décadas, a cor das casas de adobe que se estendiam desde a região de La Serena à de Concepción, e que também representavam a maioria das habitações na cidade de Santiago à entrada do século XX.

Em cada núcleo este ocre apenas é interrompido pela parede de entrada, onde se apresenta uma cor diferente, assim como pela obra de destaque. Os textos são curtos e apenas estão presentes no painel de entrada de cada núcleo. A sua lógica é a de funcionarem como elemento ativador dos princípios definidos previamente por Martínez, despertando a curiosidade e incentivando a reflexão.

- 5 A visão do curador sobre o modo como a natureza do Chile era percebida no século XIX “joga” com o olhar de artistas nacionais e estrangeiros, a partir dos cinco temas que têm definido bastante a visão cultural que os chilenos nos têm apresentado sobre o seu país, tanto do ponto de vista historiográfico como sociológico. Esses cinco temas estão presentes nos núcleos, onde se inscrevem os seguintes títulos: «Natureza Monumental»; «Construir Paisagem»; «Território Agrário»; «Matéria Suspendida (elevada)»; «Paisagem Urbana». Destaca-se claramente o papel da natureza na fundação da ideia de país que é o Chile, designadamente a sua delimitação através da cordilheira dos Andes, que o separa do resto do continente e que é o elemento agregador do Norte (desértico) ao Sul (de florestas exuberantes).
- 6 Os Andes representam essa natureza monumental e também essa matéria que se eleva e que tão bem retratada está nas pinturas de Thomas Sommerscales (1842-1927) e Enrique Swinburn (1859-1929), por exemplo. Ainda sobre a transformação deste território inóspito que são os Andes, apresenta-se o núcleo da construção da paisagem. Aí se encontram perspectivas sobre o estabelecimento de cidades e espaços populacionais, sobre os férteis vales que vão dando tréguas entre a cordilheira e o oceano Pacífico, território protegido que, para muitos viajantes e colonos europeus, representava a “cópia feliz do Éden”, expressão que se viria a popularizar no hino nacional do Chile.
- 7 A partir deste núcleo integram-se os outros dois, dedicados ao território agrícola e à paisagem urbana. Até aos anos 1950 a agricultura foi o motor económico do Chile e, ao mesmo tempo, o elemento caracterizador do país: nos vales centrais, com exceção de Santiago e Valparaíso, a generalidade da população vivia nas *haciendas*. Era lá que estavam as escolas, os médicos e as mercearias (Bengoa 2015). Foi também nos vales centrais que se fundaram as principais cidades, onde se forjava a afirmação da nacionalidade, com o estabelecimento de um polo governativo no sopé dos Andes (Santiago) e na sua articulação com o principal porto (Valparaíso) que fornecia o país de bens e exportava os seus recursos agrícolas. Neste mundo feudal, em pleno século XX, que vivia fora destas duas cidades (ainda hoje as duas maiores metrópoles do país), Juan Manuel Martínez teve o cuidado de dar destaque ao papel das mulheres e do seu olhar na visão do quotidiano, promovendo algumas pioneiras da pintura no Chile como Celia Castro (1860-1930) e Aurora Mira (1863-1939), apresentando algumas obras pouco vistas ou guardadas em reservas de museus.

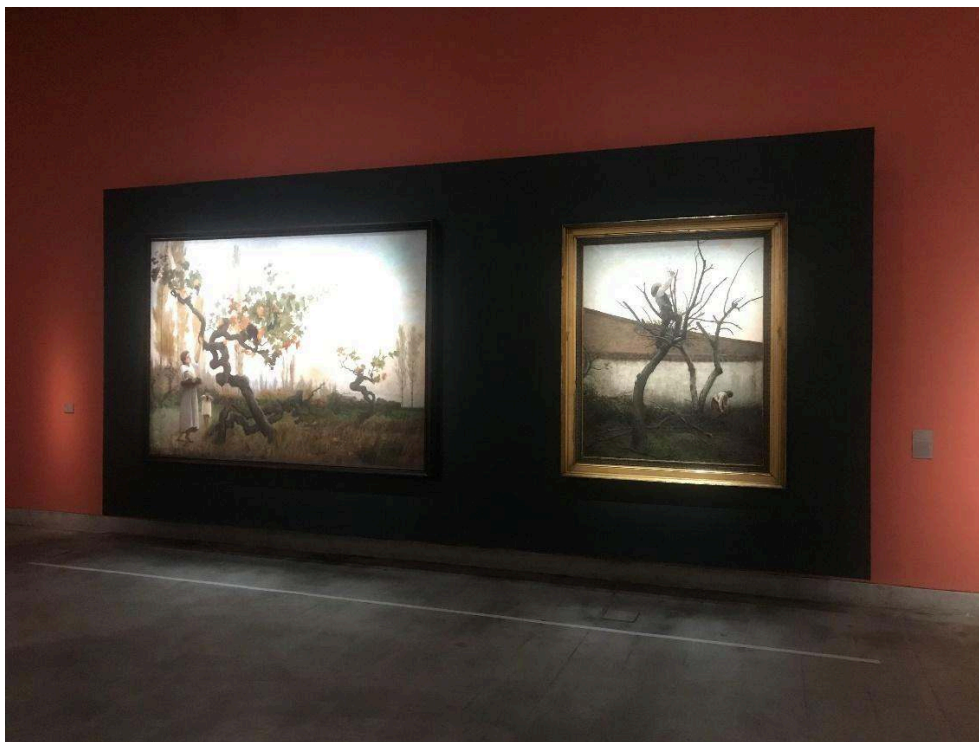


Fig. 2 – Pormenor da exposição *Naturaleza Observada*, Centro Cultural La Moneda, Chile, dezembro de 2022. Destaque dado a duas pinturas de Celia Castro, uma das primeiras mulheres a ser reconhecida enquanto pintora no Chile, com obras das últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX.

Fotografia do autor

“Trabajos de Campo – Field Works”

- 8 Esta exposição conta com a curadoria de Pablo Brugnoli (arquiteto, diretor executivo do Centro Cultural La Moneda), em colaboração com Jorge Godoy (arquiteto e fotógrafo), a partir de uma pesquisa curatorial de vários investigadores chilenos e estrangeiros. Os dois curadores pretendem abordar a temática da preservação do meio-ambiente através da ciência e da arte contemporânea, criando, como indicam na folha de sala, «um espaço de reflexão onde possam dialogar diferentes visões e interpretações sobre a natureza»³ (CCLM 2022b, s/p). Nesta exposição o destaque prende-se com a harmoniosa articulação entre os vários elementos da proposta expográfica (que tenta reproduzir, como indicam os seus curadores, uma viagem de “exploração”) composta por sons, imagens, textos, mas também conceitos como sistemas, climas, espécies, ciência e natureza (CCLM 2022b).
- 9 Apesar dessa ideia inicial de viagem exploratória, enquanto ponto de partida, possa parecer algo simplista, os curadores pretendem abordar uma densidade relevante de temáticas, a partir da diversidade dos campos de estudo sobre este tema. Desde a simples observação de uma paisagem à análise microscópica de um vírus, articulando imagens de explorações passadas e exemplares de revistas científicas, com obras contemporâneas que conjugam instalações com imagens da natureza e fotografias científicas. Existindo ainda espaço para falar do tempo e das culturas humanas, perguntando se a crise climática é uma crise de justiça, dando ainda espaço e a palavra

aos povos originários do Chile, a “linha da frente” destes processos de mudança e aqueles que mais se têm visto afetados pela crise climática.



Fig. 3 – Pormenor da exposição *Trabajos de Campo*, Centro Cultural La Moneda, Chile, dezembro de 2022, com destaque para a instalação de Bernardo Oyarzún, *Pájaros en la Cabeza*, composta por uma canoa mapuche (wampo) por terminar, encimada por pássaros de espécies nativas chilenas e de outras latitudes.

Fotografia do autor

- 10 Curiosamente, perante toda a parafernália de objetos e estímulos visuais, a proposta desta exposição é bastante clara (também, como a anterior, com textos curtos que incentivam a reflexão) e assenta sobre dois princípios da investigação criados pela modernidade e que agora parecem de difícil implementação, devido ao imediatismo da cultura contemporânea. Analisar, preparar e estudar os arquivos, implica parar para pensar e discutir detalhadamente os assuntos. Para isso Brugnoli e Godoy estabelecem duas analogias com os antigos procedimentos das viagens exploratórias: o “Gabinete de Arquivos” e o “Círculo Aberto”. O primeiro é um espaço onde o visitante pode ver os registos de outros processos expedicionários e aprender com os seus feitos; somente em seguida, com a “mochila” preparada, podemos aventurar-nos na produção contemporânea, mergulhar nas várias obras de artistas contemporâneos relacionadas com o tema. O “Círculo Aberto”, é um espaço de reflexão conjunta, onde é possível ao visitante sentar-se a repousar, comentar o caminho percorrido e ouvir outras apreciações, tal como os exploradores faziam, no final de cada dia.
- 11 A relevância do tempo é, provavelmente, um dos aspetos mais caracterizadores destas duas exposições, que nos incitam a ver, mas também a refletir. Duas exposições que não se limitam apenas ao entretenimento e à sensualidade da apreciação artística; que são para trazer para casa, que se percebem com o tempo, através da reflexão, após a sua visita.⁴

BIBLIOGRAFIA

Bengoa, José. 2015. *Historial Rural de Chile Central*, 2 vols [Tomo I “Construcción del Valle Central de Chile”, Tomo II “Crisis y Ruptura del Poder Hacendal”]. Santiago: LOM Ediciones.

CCLM. [2022a]. *Naturaleza Observada: Arte y Paisaje* [folha de sala da exposição]. CCLM (Centro Cultural La Moneda). https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/fichaqr_naturaleza_observada_castellano

CCLM. [2022b]. *Trabajos de Campo - Field Works* [folha de sala da exposição]. CCLM (Centro Cultural La Moneda). https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/fichaqr_trabajos_de_campo_3 https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/fichaqr_naturaleza_observada_castellano

NOTAS

1. Este centro cultural foi inaugurado em 2006, possui 7200 m², com duas salas de exposições principais (onde se encontram as duas exposições que tratamos neste texto) com 620 m² de superfície. Alberga ainda outras salas menores de exposições, o Centro de Documentação das Artes, a Cinemateca Nacional e um Laboratório Digital para restauro e digitalização de filmes. Para mais informação, consultar: <https://www.cclm.cl/> (consultado junho 8, 2023).

2. Tradução do autor.

3. Tradução do autor.

4. Refira-se que as duas exposições não têm catálogo, havendo, no entanto, uma folha de sala desenvolvida (ficha autónoma) redigida em três idiomas: castelhano, mapudungun (língua do povo nativo mais representativo do Chile) e inglês. Este documento pode ser obtido em casa, através da internet (CCLM 2022a, 2022b), ou na própria exposição, por QR code. Esta opção, alargada a todas as exposições produzidas pelo Centro Cultural La Moeda, prende-se com a gestão de custos e com a intenção institucional de promover um discurso menos elitista ou especializado, e fomentar a acessibilidade.

AUTORES

GONÇALO DE CARVALHO AMARO

Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, amarogoncalo@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-0075-2117>