

O toque, a prática, a ruína e a itinerância: mediação museológica e criação de poder

The Touch, The Practice, The Ruin and The Itinerance: Museological Mediation and Power Creation

Inês Azevedo e Joana Mateus

NOTA DO EDITOR

Artigo recebido a 31.01.2018

Aprovado para publicação a 24.01.2019

O projeto de um museu

- 1 O Museu Casa da Imagem é um projeto da Casa da Imagem (CdI), iniciado em 2011, pela Fundação Manuel Leão. A CdI, pensada enquanto projeto de arte e educação, detinha duas matérias que modelaram a sua conceção: as instalações de uma antiga casa/empresa gráfica que laborou desde inícios do século XIX até 2011; e o Arquivo Fotográfico de Teófilo Rego, composto por um vasto conjunto de negativos, câmaras fotográficas e de filmar, dispositivos óticos e de estúdio. Em setembro de 2012 a CdI abriu ao público com um dia de festa, uma programação variada e uma exposição do Arquivo Fotográfico.
- 2 A conceção do projeto CdI e a dinamização da sua atividade resultam do trabalho das autoras deste texto, que representam a equipa de Coordenação do Museu e, em simultâneo, a equipa do Serviço Educativo (SE). É uma equipa com formação em Artes Plásticas, Arte Multimédia, em Práticas Artísticas Contemporâneas e em Educação Artística, tendo prática profissional artística, museológica e educativa.

- 3 Desde outubro de 2011 que a Casa da Imagem tem realizado diversos projetos de educação artística com escolas, sem que tivéssemos um corpo específico predefinido que os aglutinasse. Estes projetos pretendiam desenvolver práticas plásticas e expressivas, com crianças e jovens, partindo dos seus contextos escolares e considerando as aprendizagens que estavam programadas pela escola. Era nosso objetivo criar novos contextos de aprendizagem recorrendo a práticas artísticas, relacionando currículos escolares, arte e experiência. Esboçámos também algumas oficinas sobre a imagem resultantes de investigações em fotografia e seus processos técnicos.
- 4 No decorrer do trabalho que promovíamos, sentimos que os projetos deveriam estar mais intimamente relacionados com o legado da Casa da Imagem, o Arquivo Fotográfico Teófilo Rego e a própria Casa. Consequentemente, começámos a dar visibilidade e a operacionalizar as imagens e os dispositivos que compõem o Arquivo e assumimos o espaço físico da Casa como hospedeiro desse corpo expositivo. Arriscámos chamar a este corpo, que se começava a aglomerar, de museu, tendo consciência das implicações decorrentes desse nome. Tínhamos presente a necessária problematização do contexto museológico e muita vontade de testar e experimentar a sua implementação.
- 5 Tomando como referência o texto introdutório de Daniel J. Sherman e Irit Rogoff da obra *"Museum Culture - Histories, Discourses, Spectacles"* (1994: xii), são várias as questões que têm que ser consideradas nesta problemática de conceber um museu: de como os museus atribuem certos significados aos objetos através das políticas das exposições e as estratégias de exibição; de como, ao longo do tempo, as políticas e atitudes perante os públicos se substanciam em modos de construção cultural; das estruturas, rituais e procedimentos pelos quais são ativadas as relações entre objetos, corpos de conhecimento e processos de persuasão ideológica, que têm que ser desmascaradas e explicitadas; das ligações entre os discursos museológicos e outros discursos culturais significativos; da naturalização dos processos históricos e sociais concretos, através dos materiais e estratégias que os museus empregam nas suas atividades.
- 6 Compreendemos que o museu desempenha um papel social ativo, relevante e complexo na esfera onde operam os dispositivos do colecionismo, da classificação, da exibição, do entretenimento e da legitimação. Consideramos que é fundamental compreender e afirmar este papel através de um discurso que abertamente o questione.
- 7 Seguindo a reflexão de Sherman e Rogoff (1994: xiii), são quatro as grandes áreas do discurso e da práxis museológica que estão na base comum da prática e da política institucional dos museus, e que servem de ponto de partida para a análise de muitos estudos que acompanham a linha de análise dos autores. A primeira área refere-se ao sistema de classificação de objetos, que impõe ordem e significado e é caracterizada como sendo inerente aos próprios objetos. A segunda, o contexto, geralmente representado através de objetos que identificam determinada comunidade, o que contribui para a solidificação de uma imagem estereotipada de determinado grupo. A terceira área refere-se ao público, sobre o qual o museu opera e que, o museu, na sua diferença irreconciliável da vida comum, constrói como entidade específica - o espectador (como indivíduo) e o público (como conjunto de espectadores). Por último, compreende a recepção das exposições, por parte do público, e os significados que este constrói e oferece como resposta.
- 8 Consideramos que qualquer construção museológica terá de implicar uma transformação da sua concepção de lugar de objetos dispostos *per si*, para estabelecer

conexões com o público que os vai ver. Tal como indicam Semedo e Ferreira (2011: 99), os “museus aspiram a deixar de ser repositórios de conhecimento e de objetos para serem lugares de maravilhamento, de encontro, de reflexão, de criatividade e de aprendizagem”. No nosso Museu, tomamos as histórias dos objetos como ponto de partida para propostas de relação entre visitante e museu, substanciada num conjunto de processos complexos e interligados a que, mais à frente no texto, apelidaremos de processos de mediação.

A conceção do museu

Primeiro momento – O projeto

- 9 A conceção do Museu no ano de 2013 resultou da junção entre o legado da Casa da Imagem (um arquivo fotográfico e uma casa), o desejo de relação e trabalho com o público e aquilo que nos identificava (um projeto de educação artística).
- 10 Os objetos que serviram de matéria para o Museu pertenciam ao Arquivo Fotográfico “Teófilo Rego – Foto Comercial”, que reúne 50 anos de trabalho fotográfico com cerca de 500 mil negativos (de 1947 a finais dos anos 90), uma coleção de aparelhos óticos, máquinas fotográficas e câmaras de filmar balizadas entre meados do século XIX e meados do século XX. Perante este conjunto de objetos, iniciámos a sua classificação e a procura do seu significado. A classificação das câmaras e aparelhos óticos revelou-se simples, uma vez que pertenciam a um passado recente e do qual se pode encontrar muitas referências bibliográficas e classificações museológicas disponíveis sobre objetos iguais ou similares. O significado, apesar de inerente à própria classificação do objeto, transpõe-se a esta. Considerar o significado de um objeto também é enquadrá-lo num contexto capaz de convocar a sua função social bem como a sua implicação no corpo do indivíduo que com ele se relaciona. É, assim, um exercício simultaneamente plural e particular.
- 11 Refletindo sobre a exposição dos objetos, reconhecemo-los como veículos que transportam histórias capazes de desvendar e recriar os mistérios da produção da imagem. Concebemos a matéria expositiva (fotografias, câmaras fotográficas, entre outros) não como um fim em si mesma, mas enquanto mecanismo capaz de despoletar movimentos de problematização da relação humana com a tecnologia, através de jogos e dispositivos lúdicos.
- 12 A conceção da nossa proposta expositiva, na sua articulação com o campo teórico, possibilitou a colocação de questões críticas sobre o que, historicamente, significa *ver*: segundo Jonathan Crary (1992: 3), o que vemos e percebemos a dado momento são conceções mutáveis que refletem a operação do poder social sobre o corpo. Em conjugação com estas questões, promovemos uma abordagem integrada das várias coleções que constituem o Arquivo e o entendimento do mesmo como um campo de trabalho hipertextual: concebendo a integração das várias linhas de ação; provocando a alternância do objeto de referência e de estudo num entrecruzamento de perspetivas e propostas interpretativas a partir do Arquivo.
- 13 Concebemos, assim, o Museu enquanto espaço expositivo, experimental e espaço para investigação, criação, formação e aprofundamento nas áreas da arte e da educação associadas à imagem. Um lugar aglutinador, de permanência, a partir do qual as ações

anteriormente descritas (expor, criar, experimentar, investigar e formar) pudessem ser desenvolvidas. O Museu seria um lugar vivo e de ação.

- 14 Inversamente ao que vem sendo prática nos museus, em que o SE surge depois do corpo do museu estar estabelecido – com a função de comunicar e se relacionar com o público –, no Museu da Casa da Imagem é o próprio SE que suporta a existência do museu. Assim, o Museu surge de uma necessidade resultante de uma relação com a prática do SE e, é a partir dela, que posteriormente se levantam questões, procuram referências, convocam discursos e imagens. Aliás, deveríamos chamar a este SE “ateliê artístico”, porque as suas atividades não servem para ilustrar ou exemplificar determinado conceito ou classificação museológica, mas servem, em si próprias, como práticas que ativam o Museu, a partir dos seus objetos e histórias. Assim, a proposta do Museu surgiu de uma necessidade ligada à prática e o seu corpo estruturou-se a partir das ações que este proporcionava aos seus visitantes.
- 15 A proposta museológica efetiva foi concretizada recorrendo a este movimento inverso e proporcionando uma ligação íntima entre as necessidades do público e as construções expositivas. O Museu realiza-se através de propostas que fossem uma mais valia para o seu público, acordadas através do encontro e da colaboração entre ambos, Serviço Educativo e público visitante.
- 16 Entendemos como prioritário o público em idade escolar, entre o pré-escolar e o ensino universitário, e só mais tarde é que se contemplariam as restantes faixas etárias. Esta escolha resultou da prática anterior que fomos tendo enquanto SE e das relações que criámos com professores e alunos, que nos permitiram compreender que utilidades o nosso Museu poderia ter para a sua formação. Por este motivo, compreendemos que o contexto das visitas deveria, em primeiro lugar, compreender a escola e associar-se à investigação.
- 17 Historicamente, os museus sempre reivindicaram para si uma componente educativa, que sustenta a sua existência e a justifica socialmente perante um público que considera precisar de ser educado (Hooper-Greenhill, 1994: 2). O entendimento mais recente é o do museu como motivador de aprendizagens e promotor de uma nova articulação de factos, anteriormente desconexos para o público, aos quais a experiência museológica ajuda a dar sentido.
- 18 Efetivamente, compreendemos que para que nos tornássemos úteis ao público que selecionamos, o contexto do nosso Museu deveria ser sempre menos restrito, determinista e unidirecional, abrindo-se ao visitante e estabelecendo fortes relações de interdependência entre o ato de visitar (*ver*) e a prática do *fazer*. A prática oficial permitia-nos implementar processos de instrução onde o público realizava pequenos artefactos, recorrendo a materiais de uso quotidiano. Estes artefactos eram semelhantes aos apresentados pelo museu (não na forma, mas na função) e provocavam deslumbre no público. A capacidade de os visitantes elaborarem *per si* objetos semelhantes ao que estavam a ver permitiu passar do deslumbramento à prática.
- 19 Considerando os objetos do Arquivo Fotográfico e definindo a experiência do visitante como um oscilar entre o *ver* e o *fazer*, elaborou-se um plano museológico, com salas temáticas, materiais, dispositivos e propostas educativas associadas a cada espaço.
- 20 A definição do Museu e dos seus espaços pretendeu ir respondendo às múltiplas aprendizagens e práticas que nele poderiam ser desenvolvidas. Mais do que uma invocação de conhecimentos por onde o visitante passaria, o Museu entendia-se como

lugar de práticas. O Serviço Educativo concebia o público como visitante e participante, isto é, enquanto espectador emancipado, como o define Rancière (2010), capaz de criar o seu o campo de relações com a imagem e de ser o principal promotor do contexto em que participava.

O impasse

- 21 Compreendemos, ao fim de alguns meses, que a altura para a concretização do Museu (obras na estrutura do edifício da Casa da Imagem e aquisição de equipamento) não era a mais propícia, pelo que os planos, como inicialmente elaborados, foram suspensos. Ficámos num momento de impasse. Como já desenvolvíamos ações de Serviço Educativo e como já tínhamos tornado pública parte da coleção da Cdi durante a inauguração, começávamos a receber solicitações para visitar estes objetos e dispositivos. Para além disso, o Arquivo Fotográfico começou a ser trabalhado num projeto de I&D intitulado “Fotografia, Arquitetura Moderna e a Escola do Porto: interpretações em torno do Arquivo Teófilo Rego”, resultante de uma parceria com o Centro de Estudos Arnaldo Araújo (ESAP) que permitiu um grande impulso na compreensão e identificação de cerca de 3500 fotografias.
- 22 Compreendemos, nesse momento, que o trabalho que desenvolvíamos e que nos propúnhamos a realizar a partir do Museu, não precisava de muito mais do que já existia para poder arrancar: havia o lugar, a matéria, a investigação e, mais importante que tudo, havia quem quisesse participar no projeto. Esta consciência e a vontade de não continuar à espera dos “tesouros” escondidos nas caixas de acondicionamento, na esperança de surgirem condições ideais, fez com que, apesar de um projeto museológico já estar elaborado no papel, outro projeto museológico ganhasse corpo. Sabendo o que se pretendia desenvolver, mas não estando reunidas as condições para o fazer, criámos um exercício museológico com o que tínhamos, numa espécie de meio-termo entre o desejado e a realidade.

Segundo momento – A concretização

- 23 Estando ultrapassado o momento de impasse, as fotografias e negativos que estavam guardados no Arquivo bem como os dispositivos óticos, as câmaras da coleção e o material de estúdio de Teófilo Rego começaram, precariamente, a ocupar as salas da Casa da Imagem. Esta escolha associada à precariedade dos meios revelou-se de libertadora, permitindo ao Museu intervir, o que nunca antes tinha sido sentido. O ato de expor obedeceu às necessidades que iriam sendo percecionadas pela experimentação da proposta expositiva. Este início, marcado por um *ser e não ser*, permitiu compreender e ajustar, com imensa flexibilidade, o espaço e as atividades museológicas ao seu público.
- 24 À medida que fomos recebendo os visitantes no Museu, compreendemos que a circunstância, não premeditada, das condições físicas nas salas de exposição – a maior parte delas em ruína – bem como dos modos de exposição, afinal, eram nossos aliados. As presenças visíveis da casa de família: o papel de parede, a lareira, os lambrins de madeira da sala de estar, as campainhas nos quartos, a casa de banho e a cozinha, provocavam no visitante uma projeção para um ambiente de conforto e permitiam criar empatia com um espaço que era, ao mesmo tempo, desconhecido e familiar. A

diferença irreconciliável entre museu e vida comum, identificada previamente por Sherman e Rogoff (1994: xiii), encontrava aqui um espaço de conciliação.

- 25 Percebemos que, no nosso caso, deveríamos considerar a organização do corpo museológico a partir de três perspectivas: pela especificidade e qualidade dos objetos que contam histórias *a priori*; pelas qualidades físicas e ambientais dos espaços que acolhem objetos e visitantes; pelo que resulta da experimentação e interferência do outro – o visitante. Estes elementos que corporizam o Museu interferem sempre, quer na natureza da proposta museológica, quer na qualidade da relação que o visitante vai estabelecer com o que for experimentar. Consideramos que estas perspectivas se referem a diferentes abordagens de mediação compreendendo a forma como elas concebem a presença do visitante na estrutura museológica e lhe conferem autonomia e capacidade de gerar novas aprendizagens e experiências.

O projeto do museu – Conceito, categorias e processos de mediação

- 26 A análise do conceito de mediação permite-nos perceber melhor de que modo se estabelece a relação entre o Museu Cdl e o seu público. A mediação é tendencialmente entendida como um trabalho que visa a resolução de conflitos, implicando a intervenção de um mediador que trabalha em nome de uma instituição. Considera-se que os mediadores executam o trabalho de ajudar e de facilitar o entendimento entre dois opostos e a sua função é fazer ver, explicar e concluir, trabalhando para a concordância, mas não tomando qualquer decisão. Esforçam-se na construção de uma imagem coerente, consensual e apaziguadora. De acordo com Jean-François Six, a palavra mediação significa uma relação que se estabelece entre duas partes e que, à partida, prescinde de um terceiro indivíduo que a faça acontecer: designa a vontade de fazer em conjunto, de criar valor e de realizar um trabalho de descoberta das potencialidades de cada sujeito e de afirmação do outro, esquecido, excluído (Six, 2002: 8). É seguindo esta vontade que se orienta a ação do Serviço Educativo do Museu Casa da Imagem: pela emancipação do espectador através de uma ação que Rancière caracteriza como política, por pretender reconfigurar, no espaço da vivência do Museu, “os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objetos comuns” (2010: 90). Trata-se, portanto, de um trabalho sobre o espaço de comunicação, relação e vivência da exposição museológica, um trabalho que chamamos de mediação.
- 27 Jean-François Six (2002: 21) considera duas categorias de mediação com estruturas radicalmente diferentes: uma, designada “mediação-casa” e a outra, “mediação-jardim”. A primeira encontra-se nas instituições que consideram ser sua vocação disponibilizar aos seus membros lugares de mediação em favor de uma causa. A segunda categoria é independente de qualquer instituição e prende-se com a responsabilidade de cada qual perante todos os outros, relacionando-se com a empatia e a igualdade. Para Six (*ibidem*: 115), a “mediação-jardim” é interna, realmente transformadora e poderá constituir a verdadeira inovação nas relações sociais. Nesta mediação, todos estão no mesmo grau, qualitativamente, em igualdade; ninguém detém o resultado da situação nem o poder de obter um certo resultado do outro.
- 28 Considerando o modo como o Museu Cdl se posiciona na sua relação com o público, este é um mediador do tipo “mediação-casa”, operando a tradução dos conhecimentos que

manipula (sobre as imagens, os dispositivos, os processos e as suas histórias) numa exposição museológica situada num edifício disponível para os visitantes. Este processo de mediação é direto e visível, define-se a partir das características estruturais do edifício, pela forma como disponibiliza os seus conteúdos ao observador e é referente à produção teórica e discursiva que acompanham e definem o que está exposto. Por outro lado, o Museu CdI é, também, um lugar onde processos de “mediação-jardim” acontecem. Esta mediação opera silenciosamente e está concebida nos bastidores, na *mise-en-scène* criada para que a mediação entre imagem, objeto, processo e visitante seja mais autónoma possível e se centre na ação deste último. Ambos os processos de mediação implicam diferentes modelos de participação do público no espaço museológico, promovendo, assim, condições para um exercício mais democrático e autónomo de produção de conhecimentos e de criação de sentido durante o exercício de visita ao museu.

A “mediação-casa”: a dimensão visível da visita

- 29 O espaço ocupado pelo Museu CdI corresponde ao primeiro andar de uma antiga casa de família construída no final do século XIX, que, a partir dos anos 90, foi ocupada pelos serviços da fábrica detida por essa mesma família. Agora, de novo ocupada, é transformada num espaço expositivo. Ao longo dos últimos anos, as estruturas da Casa foram apodrecendo – com exceção do telhado que foi recuperado aquando das obras iniciais da Casa da Imagem –, os tetos e as paredes encontram-se em ruína. Vivemos num tempo em que utilizar um objeto não implica compreender o seu processo de execução, porque consumimos e adquirimos o produto final sem uma perceção clara do seu processo de funcionamento e das dificuldades que o acompanham. Consequentemente, reconhecemos que a relação com um lugar em construção e em ruína é uma mais-valia, permitindo desmistificar a aparente limpeza dos processos de trabalho e criação.
- 30 Como decidimos trabalhar com as condições que tínhamos pela frente, entendemos que a natureza do que desejávamos realizar com o público durante a visita do Museu iria suplantar a necessidade da requalificação dos espaços. No entanto, à medida que íamos recebendo as visitas, fomos compreendendo uma nova realidade: o espaço em ruína exercia, sobre o visitante, uma potência criativa e comprometida com o lugar. Em *El esplendor de la ruina*, Antoni Marí identifica a ruína como o “testemunho do orgulho dos homens e da fragilidade da existência, da finitude do mundo, da inconsciência da natureza e da vaidade do mundo” mas, diz o autor, “é a imaginação que reconstrói a ruína” (2005: 14). Apesar de decadentes, as salas tornavam-se atraentes e muitos foram aqueles que quiseram registar as manchas de bolor e os buracos que deixavam ver as telhas. Compreendemos, assim, que as ruínas tinham um poder de atravessar o tempo e de fazer coincidir passado, presente e futuro: a proposta de exposição pertence ao presente que, confrontado com um lugar em ruína do passado, provoca no visitante a capacidade de “inundar de vida o que agora está morto e que conduz a outra ordem, não necessariamente melhor do que a presente, mas diferente e discordante” (*ibidem*). Assim, este ambiente de ruína, por estar a ser utilizado e não se dar só à contemplação, transporta para o tempo presente uma ideia de inacabado em potência, de algo ao qual falta preenchimento e que pode ir sendo ocupado pelo visitante.

IMAGEM I – “Ruína”, Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2016



CRÉDITOS: FOTOGRAFIA DE JOANA MATEUS.

- 31 Dar vida a este Museu nas condições em que se encontrava significou afirmar a possibilidade de concretizar projetos mesmo quando não existiam condições ideais para tal e que o que se considera ideal pode ser um processo em construção.
- 32 À medida que se vai investigando sobre o Arquivo Fotográfico Teófilo Rego, sobre as imagens, os dispositivos expostos e os processos de produção de imagens, há uma preocupação em comunicar esses conteúdos teóricos ao público através de uma construção discursiva compreensível, acessível e adaptada. A consciência do discurso e a apresentação do seu campo de referências faz com que seja possível questioná-lo e faz com que o visitante compreenda que também pode participar na construção de discursos a partir das suas próprias referências.

A *mise-en-scène* do jardim

- 33 A preparação do contexto para os processos de “mediação-jardim” envolveu uma reflexão sobre os modos de expor. De um modo generalista, constata-se que a maioria dos museus incorpora dois modos de expor que aparentemente se encontram em pontos opostos da relação com o visitante, considerando a sua interferência enquanto passiva vs. uma mais ativa (ou interativa), mas que consideramos coincidirem no estatuto que conferem ao visitante e na sua autonomia. Um modo de expor, mais tradicional, torna os objetos visíveis a partir de vitrinas, armários, da parede ou da imposição de uma distância de segurança, marcada no chão ou delimitada com cordões. Outro modo de expor, interativo-expositivo, recria novas versões de dispositivos ou réplicas de modelos que são manipuláveis. Várias vezes disponibiliza dispositivos *high-tech* com botões e ecrãs que podem ser premidos despertando reações que o observador

vê desenvolver-se à sua frente como quem olha para um ecrã. Pretendemos fomentar no Museu Casa da Imagem outros modos de expor, que não estes.

- 34 A herança dos Gabinetes de Curiosidades (GC), dos séculos XVII e XVIII, pode ser enquadrada em qualquer dos modos de expor anteriormente descritos. Os GC são orientados para a matéria e resultam de uma alteração profunda da relação com a natureza, que marca o início da catalogação e da existência das categorias científicas. Este modo de compor o espaço expositivo pressupõe um plano bidimensional para o qual o visitante olha de frente. Esta frontalidade, como refere Celeste Olalquiaga (2005: 10), assinala uma transformação no modo de estar do observador: onde integrar o universo passa a ser secundário relativamente a olhá-lo. Os objetos expostos ao longo de prateleiras, no interior de armários, propõem um modo de olhar como um *travelling* a que Olalquiaga chama de “carícia visual” (*ibidem*).
- 35 Simultaneamente aos armários de prateleiras, os GC incorporam o vidro como elemento que divide o objeto do observador e que “sela [...] um tratado de troca onde o observador concorda em sacrificar a proximidade e potencial toque, pela presença de um deslumbramento ocular” (*ibidem*:11).¹
- 36 Este distanciamento parece ter ficado enraizado até aos dias de hoje. O visitante parece ter incorporado este modo de operar perante a obra museológica. Podendo não se saber o que se está a ver, nem o porquê de o estar a fazer, aquilo que se vê é sempre importante e, por isso, ver já é uma sorte; se o visitante não “encaixa” no espaço a responsabilidade é sua. “Os Museus são expressões coletivas daquilo que é considerado importante na cultura [...]” (Bishop, 2013: 61). A frase de Claire Bishop continua, mas esta primeira parte é a que parece ecoar nas salas das exposições e este é um privilégio de que os museus parecem gozar desde o início da sua formação. O visitante e o seu modo de agir perante o que vê está predefinido e é consensual.
- 37 No nosso entendimento, este modo de mediação está mais próximo da “mediação-casa” e promove tendencialmente uma imobilização nas estruturas: nem o observador pode ir mais longe na relação que estabelece com os objetos para além da indicada pelo museu, nem o museu pode tratar os seus objetos de outra forma, para além da identificação científica e de uma demonstração de conhecimento linear.
- 38 Quando definíamos o terreno, isto é, o “jardim” a partir do qual pretendíamos estabelecer outros processos de mediação, recuámos um pouco mais no tempo até aos *Wunderkammern* do Renascimento. Nestes meios expositivos, os objetos eram dispostos uns ao lado dos outros, independentemente da sua categoria natural. Havia uma proximidade e uma relação imediata com o que era exposto, os objetos estavam ao alcance do visitante e podiam ser tocados. A coleção de objetos era disposta de modo performativo, tridimensional, proporcionando um efeito macrocósmico, fazendo com que os objetos apresentados integrassem o universo do observador.
- 39 O que esta proposta multidirecional sugere, no envolvimento do visitante, é a autoridade e a responsabilidade que ele tem na relação que estabelece com o que estava apresentado. Apesar de haver uma proposta expositiva pré-estabelecida, é o visitante que define por onde vai. Não havendo um conhecimento aprofundado sobre os objetos expostos, o que os torna válidos é a sua capacidade de provocar espanto, abre-se lugar para a especulação, meio propício a que o visitante possa convocar os seus processos pessoais de reconhecimento, as suas referências sobre o mundo e estabeleça a sua relação com o que é exposto.

- 40 Continuando a citação anteriormente iniciada de Claire Bishop (2013: 61) “Os Museus são expressões coletivas daquilo que é considerado importante na cultura e oferecem um espaço para refletir e debater os nossos valores; sem reflexão, não se podem considerar movimentos futuros”. Consideramos fundamental que o museu se responsabilize pelo seu visitante, isto é, que se preocupe em criar espaços de empatia e solidariedade. A responsabilidade, assim sendo, não reside em definir um modo de relação com os objetos do Museu, mas em definir um terreno onde diferentes relações se possam criar. Esperar que um visitante esteja disposto a comprometer-se com aquilo que visita, apesar de parecer manifesto, na nossa perspetiva, é um exercício complexo e nem sempre realista. Se considerarmos o público escolar, ir ao museu significa ter uma oportunidade de sair da escola e passear, sendo que a escolha nem sempre será a dos alunos. Ir ao museu é, também, um ato social não muito diferente de passear na baixa da cidade ou ir a um centro comercial. Não queremos com isto dizer que existe alguma intensidade correta com que o observador deva (ou não) relacionar-se aquando da visita a um museu, mas que deve ser tomada em consideração a qualidade da experiência a que ele se propõe, sendo esta também da responsabilidade do museu.
- 41 No caso do Museu da Casa da Imagem, os objetos que se exibem são dispositivos do passado (máquinas e equipamentos), a maioria deles sendo obsoletos do ponto de vista do desenvolvimento da tecnologia. Estes objetos foram construídos para serem utilizados, pelo que, para os conhecer, é importante que não sejam observados apenas enquanto artefactos do passado, mas que sejam sentidos enquanto objetos capazes de gerar ação e movimento. Este entendimento não é estranho à arte. Efetivamente, na prática artística, a obsolescência de um objeto não representa, em si própria, a morte do objeto, pois as características materiais de cada objeto promovem diferentes potencialidades estéticas na criação artística. Erkki Huhtamo, no seu texto seminal “Ressuscitando o passado tecnológico” refere como importante marco educacional o contacto com dispositivos da arqueologia dos média, por permitir uma experiência fenomenológica de acesso direto (muitas vezes táctil) a um mecanismo hoje obsoleto. Huhtamo (2000: 312) refere a importância do trabalho no “idioma arqueológico”, na década de 1990, de artistas como “Michael Naimark, Catherine Richards” e aos quais acrescentamos Christian Marclay e William Kentridge, relativamente à “natureza da interatividade, escavando as suas pré-formas esquecidas e refletindo acerca da diferença entre a tecnologia como tal e enquanto modelo cultural” (*ibidem*: 317); paralelamente, “ao movimentar-se ciclicamente entre o passado e o presente, contribuem também para formular interfaces novas e se possível mais versáteis” (*ibidem*).
- 42 Na Casa da Imagem, a relação com a tecnologia faz-se a partir do que está obsoleto, o que implica um movimento contrário aquilo que se observa atualmente. Tendencialmente, os museus incorporam e procuram dispositivos interativos que, na nossa opinião, mais não fazem do que prolongar relação bidimensional do observador com o que se lhe é mostrado ou explicado. Compreendemos, no entanto, que a relação com os objetos obsoletos se tornou uma realidade circunscrita e específica, como acontece com a prática artística contemporânea. Os projetos artísticos que apresentam um contraponto ao capitalismo *high-tech* recorrendo a estes objetos do passado, desenvolvem movimentos de contracultura que não são acessíveis a todos, recorrendo a linguagens também elas específicas. Consequentemente, o museu pode disponibilizar um espaço de exploração que normalmente é específico e pertencente a uma elite.

Contrariando os movimentos tradicionais de consumo massivo, onde só se consegue aceder aos modelos tecnológicos mais recentes, como se não houvesse passado, consideramos importante permitir o acesso ao passado através destes mesmos objetos, tornados atuais.

A percepção requer participação: entre a “carícia visual” e a “mão na massa”

IMAGEM II – “Visita ao Museu”, Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2017



CRÉDITOS: FOTOGRAFIA DE INÊS AZEVEDO.

- 43 “A percepção requer participação” é uma tradução direta de um excerto do trabalho *Warning* (1999) do artista Antoni Muntadas.

É uma forma de interrogar, de alertar e questionar. A pergunta seria: Como percebemos as imagens? Que relação temos com elas? E quão implicados estamos com elas? [...] Ver não implica compromisso ou percepção... Ver não é perceber (Muntadas *apud* Velilla, 2008).

- 44 Apesar de Muntadas se referir ao contexto da prática artística e à relação com o observador, considerámos que esta afirmação ilustrava bem o que pretendíamos desenvolver, uma vez que incita a um envolvimento e a uma participação que implicam compromisso. Como mencionado anteriormente, compreendemos que o terreno para a existência da “mediação-jardim” se proporciona a partir da participação do visitante. No nosso entendimento, para além do ato de ver, a participação acontece pelo toque e pela prática. Os objetos do museu, dispostos em cima de mesas e prateleiras, são corpos inertes, tornados visíveis, apreciáveis pelas suas qualidades formais, estéticas e pelo seu significado histórico. Os visitantes e os seus corpos deambulam pelo espaço do museu

fazendo *carícias visuais* à medida que vão passando, inteirando-se dos feitos dos objetos expostos no tempo em que estavam em uso. O problema não reside na deambulação, nem na passagem e observação que permitem um gozo e uma fruição individuais. A questão reside no facto de esta sensibilidade do visitante ser individual e subjetiva; nem todos se encantam com as obras expostas num museu e não é possível definir a característica particular do objeto que, a dado momento, provoca uma sensação de fascínio no observador. Muitos visitantes terão sensibilidade a outro tipo de relação com os objetos que não passa exclusivamente pelo processo de *olhar e ver* a que nos interpela o museu.

O toque

- 45 O toque é um meio capaz de ativar os corpos, o do visitante e o do objeto, fundamental para o encontro do sujeito consigo próprio enquanto observador participante. Ao propormos um momento de paragem neste processo de espera e deambulação, dando luvas aos visitantes e disponibilizando os objetos para que possam ser manipulados, há uma quebra e uma alteração na disposição dos mesmos corpos. Ao serem manipulados, os objetos passam a estar de novo ativos. Ao manipularem, os visitantes participam do projeto expositivo adequando os objetos ao seu corpo, pegando neles e sentindo a matéria e peso de que são feitos, ajustando o seu gesto àquilo que desejam conhecer. A manipulação implica a atenção do visitante e desperta os seus sentidos, condição fundamental para a efetiva compreensão do que se vê.

IMAGEM III – “Visita ao Museu”, Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2015



CRÉDITOS: CASA DA IMAGEM.

- 46 Mesmo que o visitante não compreenda todo um conjunto de dimensões que um determinado objeto transporta, o seu corpo passa a conhecer esse objeto. Consideramos, por isso imprescindível que os museus depositem confiança nos seus visitantes, que acreditem no seu genuíno interesse. Pela nossa experiência, quando os visitantes são confrontados com a possibilidade de autonomamente mexer e escolher objetos para manipular independentemente da idade, sentem uma grande responsabilidade. Tendo os objetos expostos atravessado um processo de colecionismo e de museologia, passam a gozar de um estatuto já antes mencionado, associado ao Gabinete de Curiosidades que é o de passarem a ser considerados objetos de ver. Interessa-nos, com este modo de expor e dispor ao visitante, o que Claire Bishop chama de “arquivo dos comuns”, onde “uma coleção (deveria estar) disponível a todos porque a cultura não é só uma questão de propriedade nacional, mas sim, um recurso universal” (2013: 43).

IMAGEM IV – “Visita ao Museu Ambulante”, Vila Nova de Gaia, 2016



CRÉDITOS: FOTOGRAFIA DE JOANA MATEUS.

- 47 A dependência do objeto, na produção e fruição estética que propomos no Museu Cdl, existe na medida em que entendemos, como Lygia Clark (Clark e Oiticica, 2006: 110), que o objeto é um mediador da participação, convocando a experiência sensorial do corpo e do pensamento. Nesta experiência o sujeito é o objeto de si próprio e a sua atribuição de sentido é feita do interior para o exterior, sendo os objetos do exterior tocados para que o sujeito se sinta no contacto físico estabelecido. Compreende-se, assim, que a experiência sensorial é um evento corporal complexo, mental e físico. Para conseguirmos reconvocar este processo a partir dos objetos do museu, é útil conhecer os estudos da arqueologia dos media realizado para os objetos tecnológicos, que reconstroem todo o enredo contextual e histórico que envolve o objeto e ao qual ele pertence. Ao serem manipulados, os objetos passam de ser um fim (aquilo que se vai

ver) para se transformarem num meio, uma vez que são documentos do passado, que ao serem manipulados no presente, se tornam referências ativas capazes de serem convocadas no futuro.

A prática e a itinerância

IMAGEM V – “Oficina de Cianotipia – Museu Ambulante”, Vila Nova de Gaia, 2016



CRÉDITOS: FOTOGRAFIA DE INÊS AZEVEDO.

- 48 Além do toque, outro modo de “mediação-jardim” que aqui identificámos é a prática, neste contexto específico, a prática oficial. Para além de visitar as salas do Museu e de contactar direta ou indiretamente com a sua coleção, propõe-se sempre uma oficina prática ao visitante. Há uma ação concreta, simples e manual que propomos executar em conjunto com o visitante, permitindo-lhe recriar algum aspeto/objeto experimentado durante a visita. A oficina é um espaço de fazer e de aprender fazendo, no qual todos os interessados participam. Existem gestos intencionais que se desenvolvem e que têm um objetivo predefinido, por todos partilhado e compreendido. Há uma declaração de intenções clara e há um mister que se transmite. O ato de fazer, de construir em conjunto, convoca a existência de um espaço democrático, no sentido em que fazemos, somos os atores e os responsáveis pela existência (ou não existência) dos objetos ou construções. Apesar de a prática oficial necessitar sempre de alguém que dela seja mestre, não é no domínio do saber que entendemos que a tónica assenta, mas antes na partilha desse saber para que o outro, aprendiz, seja capaz de o repetir autonomamente, sempre que assim o desejar. Deste modo, propomos oficinas simples, normalmente realizadas com materiais precários, de uso quotidiano, que convoquem objetos, técnicas ou processos vividos na exposição do Museu.

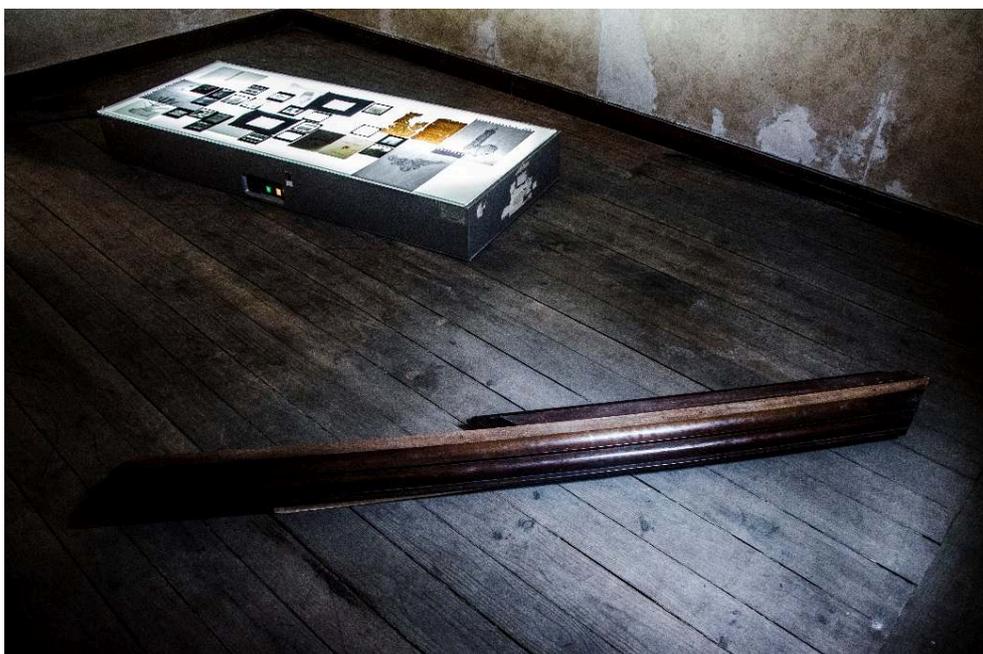
IMAGEM VI – “Oficina de câmaras mágicas – Museu Ambulante”, Vila Nova de Gaia, 2015



CRÉDITOS: FOTOGRAFIA DE ANA CARVALHO.

- 49 Ao propormos ao visitante que “ponha a mão na massa”, para além da visita ao Museu passar por ver e/ou experienciar objetos e processos elaborados pelos outros, também inclui a realização dos seus próprios objetos. Com isto, pretendemos aproximar o visitante do visitado e, deste modo, naturalizar aquilo que está desnaturalizado, isto é, aquilo que está exposto. Por outro lado, a Casa da Imagem é, ela própria um lugar de práticas. Para além do trabalho desenvolvido pelo Serviço Educativo há três *ateliers* residentes: o Laboratório de Cinema Independente – Átomo 47; o Atelier de Gravura e técnicas de impressão “Atelier Guillotina” e o Atelier de Cerâmica “Bai d’roda”. De igual modo, desde 2012 que vários projetos artísticos contemporâneos foram ocupando o espaço da Casa da Imagem, inclusive do próprio Museu. A prática dos artistas, da sua investigação quando transportada para a prática museológica permite expandir e propor novas relações possíveis com os objetos e as tecnologias.

IMAGEM VII – “The Missing Tree”. Exposição de Tânia Geirotto e Serena Barbieri, Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2017



CRÉDITOS: FOTOGRAFIA DE CASA DA IMAGEM.

IMAGEM VIII – “LANTERNAS – Projecções num espaço pré-museológico”. Exposição de Maria Mire, Projeto “Cinemas” de Cristina Mateus, Casa da Imagem, Vila Nova de Gaia, 2014



CRÉDITOS: FOTOGRAFIA DE MARIA MIRE.

- 50 Finalmente, com a itinerância do Museu Ambulante (MA), o mais recente projeto de Museu Casa da Imagem, o acervo museológico vai ao encontro de todos os que o desejem conhecer e dele fazer parte. O Museu itinerante impulsiona a coexistência dos processos referidos de mediação “casa e jardim” criando ambientes e momentos para

que o observador se emancipe, pois é só a partir de si, do seu corpo e das suas referências, que a aprendizagem e as relações se estabelecem. O projeto significa um investimento na cultura, tornando-a comum e valorizando-a para construir um futuro mais consciente, sustentado e responsável.

- 51 Concebemos o Museu Ambulante como uma estrutura expositiva e oficial móvel, com a finalidade de nos deslocarmos às escolas, aos bairros ou às feiras normalmente mais distanciadas dos grandes centros culturais do país. Por vezes, esses lugares estão geograficamente perto da cidade, mas os constrangimentos económicos e sociais afastam os seus habitantes, como é o caso de bairros sociais que o MA tem visitado em vários concelhos da cidade de Vila Nova de Gaia. Nesta circunstância, somos geralmente contactados pela entidade de assistência social, para respondermos à necessidade de promover uma experiência cultural artística. Outros locais, como as escolas da cidade de Seia, na encosta da Serra da Estrela, têm um afastamento físico real que dificulta o acesso a experiências culturais diversificadas; por isso, somos convocados, através da rede de Bibliotecas, para aí promovermos um evento especial com o MA, simultaneamente didático, lúdico e criativo. No entanto, mesmo escolas do centro do Porto acolhem o MA por ser uma solução mais cómoda e segura, como alternativa à saída da escola; aqui, para além de museu de fotografia e dispositivos óticos, o MA consegue transformar-se num teatro para espetáculos de sombras, que as crianças concretizam num ápice: primeiro, criando as suas próprias marionetas e depois improvisando histórias sobre imagens projetadas do Arquivo Teófilo Rego. Finalmente, o MA participa também em feiras temáticas, acrescentando à reconstrução histórica de uma época o Ofício do Fotógrafo, permitindo o contacto do público geral e ocasional com os objetos do Museu e proporcionando uma brevíssima prática oficial.

IMAGEM IX – “Visita ao Museu Ambulante”, Vila Nova de Gaia, 2016



CRÉDITOS: FOTOGRAFIA DE JOANA MATEUS.

Conclusão

- 52 Ao longo do texto, descrevemos a concepção e a concretização de um projeto em curso, o Museu Casa da Imagem. Fomos identificando as decisões práticas e concetuais que nos conduziram ao principal desafio deste projeto: definir relações entre o Museu, os objetos da sua coleção e o público que o visita.
- 53 Consideramos que o Museu Cdi se diferencia dos outros porque responde à necessidade de um Serviço Educativo artístico. Esta característica faz com que seja pertinente entender as respostas que foram sendo dadas pelo Museu Casa da Imagem a áreas que servem de base às práticas e políticas institucionais dos museus, previamente identificadas por Sherman e Rogoff (1994: xiii): o sistema de classificação de objetos e significados; o contexto dos objetos e o estereótipo do grupo de pertença; o modo como o museu considera o seu público enquanto entidade; e a forma como o público recebe as exposições e oferece resposta. Tornou-se assim pertinente, uma reflexão sobre a coexistência do corpo museológico e do seu público, a partir de processos das práticas artísticas e da especificidade do seu *fazer* e expor.
- 54 Neste processo de análise compreendemos não só o impacto das características físicas do lugar em ruína (que aproximam público e estrutura museológica), mas também dos processos de relação de poder que se estabelecem entre os objetos culturalmente validados como significantes, o público que os visita e as práticas que se realizam. Percebemos ser fundamental explicitar junto do público o campo conceptual a partir do qual o Serviço Educativo produz um discurso que interfere na relação entre os visitantes e a exposição; na medida em que deve ser claro para o público visitante que a proposta expositiva é apenas um dos meios possíveis da sua relação com os objetos.
- 55 Em resultado dessa investigação prática, consolidámos uma proposta museológica através de um entendimento específico de mediação. Assim, propomos dois conceitos que caracterizam uma nova orientação: a “mediação-casa”, refletindo sobre as estruturas e os processos expositivos, e, a “mediação-jardim”, que pensa os processos internos de construção de conhecimento. O toque, a prática oficial, a ruína e a itinerância são processos de democracia, autonomia e confiança, que concretizam, em alternância, estes dois tipos mediação.
- 56 Doravante, a concepção das oficinas, das visitas e as opções inerentes ao ato de classificar e de expor os objetos no Museu são orientadas por esse entendimento bem definido e diferenciado de mediação. Neste sentido, defendemos a existência de um museu que se ative através da intervenção do visitante e que abra caminho para que a resposta do público ganhe corpo e sentido dentro do museu.

BIBLIOGRAFIA

- Bishop, Claire (2013), *Radical Museology: Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.
- Clark, Lygia; Oiticica, Hélio (2006), "Letters 1968-69", in Claire Bishop (org.), *Participation*. London/Cambridge, MA: Whitechapel Gallery/MIT Press, 110-116.
- Crary, Jonathan (1992), *Techniques of the Observer*. Cambridge/London: MIT Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean (org.) (1994), *Educational Role of the Museum*. New York: Routledge.
- Huhtamo, Erkki (2000), "Ressuscitando o passado tecnológico: uma introdução à arqueologia da 'media art'", *Revista de Comunicação e Linguagens*, 28, 311-318.
- Marí, Antoni (2005), *El esplendor de la ruina*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.
- Olalquiaga, Celeste (2005), "Object Lesson/Transitional Object", *Cabinet*, 20, 7-11.
- Rancière, Jacques (2010), *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro. Tradução de José Miranda Justo.
- Semedo, Alice; Ferreira, Inês (2011), "Museus e Museologia: desafios para a construção de territórios colaborativos", *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, XXI, 97-119.
- Sherman, Daniel J.; Rogoff, Irit (orgs.) (1994), "Introduction", in *Museum Culture - Histories, Discourses, Spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix-xx.
- Six, Jean-François (2002), *Médiation*. Paris: Éditions du Seuil.
- Velilla, Javier (2008), "Atención, la percepción requiere participación (Antoni Muntadas dixit)". Consultado a 05.03.2016, em <http://www.javiervelilla.es/wordpress/2008/04/02/atencion-la-percepcion-requiere-participacion-antoni-muntadas-dixit/>.

NOTAS

1. O vidro foi inicialmente utilizado na Idade Média para proteger as relíquias de Santos, relíquias essas que estavam na origem dos Quartos de Maravilhas, espaços expositivos da época que expunham objetos de forma desorganizada e sem qualquer categorização, com o intuito apenas de assombrar ou deslumbrar o visitante.

RESUMOS

Partindo da especificidade de um museu concebido por um serviço educativo, consideramos o processo de concretização daí decorrente analisando as suas implicações na relação com o público. Questionamos quais os processos de mediação, ativados na conceção do Museu, que possibilitam novos modelos de participação do público no espaço museológico, promovendo

condições para um exercício mais democrático e autónomo de produção de conhecimentos e de criação de sentido. Analisando a experiência do Museu nos últimos anos, propomos o toque, a prática oficial, a ruína e a itinerância como possíveis processos que concretizam essa mediação. Concebemos um museu que, na sua génese, apenas se ativa pela intervenção do visitante; propomos o “Museu Ambulante” enquanto projeto que inclui a participação dos visitantes de locais normalmente distanciados dos centros urbanos e da cultura.

Starting from the specificity of a museum designed by an educational service, we consider the resulting process of concretization by analyzing its implications in relation to the public. We question the mediation processes activated by the Museum design that allow new models of public participation in this space, promoting conditions for a more democratic and autonomous exercise of knowledge production and meaning creation. Analyzing the experience of the Museum in the last years, we propose the touch, the practical workshop, the ruin, and the itinerancy as processes that may materialize this mediation. We conceive a museum that, in its origin, is activated by the intervention of the visitor alone; we propose the “Museu Ambulante” [Itinerant Museum] as a project that includes the participation of visitors from places normally distanced from urban and cultural centers.

ÍNDICE

Palavras-chave: imagem, mediação, museu, serviço educativo

Keywords: educational service, image, mediation, museum

AUTORES

INÊS AZEVEDO

Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão | Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Rua Soares dos Reis, 612, 4400-313 Vila Nova de Gaia, Portugal
casadaimagem@casa.fmleao.pt

JOANA MATEUS

Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão | Centro de Estudos Arnaldo Araújo
Rua Soares dos Reis, 612, 4400-313 Vila Nova de Gaia, Portugal
casadaimagem@casa.fmleao.pt

@cetera
