

## Museus: da acumulação à regeneração. Que lugar na ecologia?

**Marta Branco Guerreiro**

### Como citar:

GUERREIRO, M. B. Museus: da acumulação à regeneração. Que lugar na ecologia?. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 287-310, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8670585. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670585>.

**Imagem** [modificada]: Vista de exposição: História Secreta da Aviação e alguns Meteoritos. Manuel Zimbro. Galeria Quadrum; EGEAC/Galerias Municipais, 2019. ©Pedro Tropa.

# Museus: da acumulação à regeneração. Que lugar na ecologia?

Museums: from accumulation to regeneration. What place in Ecology?

**Marta Branco Guerreiro\***

## RESUMO

Neste artigo tentamos perceber de que forma os museus podem ter um potencial ecológico e regenerativo. Construídos como um mundo à parte do mundo que pretendem representar, os museus encerram objetos e, partir deles, constroem narrativas e fixam epistemologias. O que propomos neste artigo é que a partir dessa história de isolamento e acumulação de objetos se opere um pensamento regenerativo que permita recriar laços perdidos em que as coleções possam ser mediadoras numa aproximação ecológica ao planeta.

## PALAVRAS-CHAVE

Museus. Ecologia. Regeneração. Coleções. Objetos.

## ABSTRACT

In this paper we intend to understand how museums can have an ecological and regenerative potential. Built as a world apart from the world they intend to represent, museums contain objects, build narratives around them and fix epistemologies. We propose that, although this history of isolation and accumulation of objects, a regenerative thinking can be operated allowing the connection of lost ties in which collections can be mediators in an ecological approach to the planet.

## KEYWORDS

Museums. Ecology. Regeneration. Collections. Objects.

*Um crucifixo românico não era, de início, uma escultura: a Madona de Cimabue não era, de início, um quadro; nem sequer a Atena de Fídias era, de início, uma estátua.*

André Marlaux, O Museu Imaginário.

*A culturally regenerative response starts from potential.*

Daniel Cristian Wahl, Design de Culturas Regenerativas.

## **O museu, um modelo anti-ecológico?**

Começamos com uma pergunta: poderá haver alguma instituição mais anti-ecológica que um museu? Imaginemos que, numa sala de reserva técnica, onde se encontra armazenado o acervo, se aviste uma borboleta ou qualquer outro inseto. O pânico instala-se facilmente no conservador responsável pela coleção: de onde vem este animal? Que rasto deixou? É o único ou existem mais? Uma série de procedimentos serão seguidos de modo a proteger os objetos e a eliminar o ser vivo. O museu, como o arquivo, coloca-se assim como um sistema à parte da vida e onde a atividade biológica é mal vista e, diria mesmo, evitada. O foco está, portanto, colocado nos objetos, também eles retirados de algum outro lado para ali ficarem em segurança, a salvo, num regime de proteção acessível apenas a alguns. O Museu inaugura uma dicotomia objeto versus pessoa: ao mesmo tempo que conserva para o futuro, ele isola no presente, retirando qualquer possibilidade de interação entre o mundo humano e não humano. Fora do museu, objetos e pessoas convivem, partilhando espaços e tempos, muitas vezes em pleno estado de interdependência.

A única vida possível no museu é a vida humana e, ainda assim, sujeita a regras e a hierarquias. “Por favor, não toque” ou “por favor, não respire demasiado próximo da obra” são algumas das ordens comuns dadas pelos

vigilantes na maioria dos museus, regulando a forma e o espaço de relação entre público e objeto em exposição. Há uns, poucos, que podem ter uma maior proximidade: os profissionais de museus ou investigadores especialistas a quem é permitido uma visita às reservas e o manuseamento das peças<sup>1</sup>.

É, por isso, difícil olhar para o museu como uma instituição que se possa posicionar de uma forma regenerativa em relação à natureza. Mas precisamente por parecer um tema antagónico, vale a pena pensar nesse potencial regenerativo que possa existir e em formas de o reativar.

Este artigo pretende avançar algumas hipóteses tendo como base de reflexão o livro de Daniel Christian Wahl, *Design de Culturas Regenerativas*, assim como alguns dos textos publicados no seu blogue. Uma vez que o autor tem trabalhado longamente sobre o tema da regeneração que vê como mais “que uma mudança simplesmente técnica, económica, ecológica ou social: tem de andar de mãos dadas com uma mudança subjacente na forma como pensamos sobre nós mesmos, nossos relacionamentos uns com os outros e com a vida como um todo” (Wahl, 2020: 57), muitas das reflexões aqui feitas partirão de premissas por ele apontadas.

Na primeira parte tentaremos questionar o museu e o seu lugar na relação com o mundo, colocando-o como uma instituição anti-ecológica e apartada do exterior. Seguir-se-ão uma série de temas que pensamos poderem servir como pontos de partida para que essa separação museu/mundo se comece a esbater e para que o vocabulário e as práticas regenerativas possam ter aí lugar. Estes pontos de reflexão dividem-se nos seguintes temas: tempo, epistemologias, coleções e relação com o público

## **Princípio da separação**

Ao usarmos os termos “velha história” e “nova história” corremos o risco de pensar nesta transformação cultural como um substituto de uma história

por outra. Tal separação em opostos dualistas é, em si mesmo, parte da “narrativa da separação” da “velha história”. A “nova história” não é uma total negação da atual visão do mundo dominante. Inclui tal perspectiva, mas deixa de considerá-la como a única, abrindo-se à validade e à necessidade de múltiplas formas de conhecimento. (Wahl, 2020: 58)

No início era um gabinete de curiosidades, um espaço acessível a poucos, muitos poucos, onde se pretendia uma representação do mundo, isolando numa única sala as maravilhas dispersas pelo exterior por vezes distante.

Esse mesmo gabinete de curiosidades (Wunderkammer), é muitas vezes apontado como o antecessor do museu. A sua função era expor e, através dessa exposição – e exibição – do exótico, fazer uma demonstração de poder do detentor. Esta espécie de acumulação mais ou menos organizada era uma forma racional de representar o mundo. A existência destes espaços e a maneira a que se lhes acedia (ou não) espelhavam uma estrutura altamente hierárquica da sociedade, numa altura em que o conhecimento passou a ser visto como um bem. De um lado havia o homem e a sua forma racional de compreensão e entendimento e, de outro, a irracionalidade (e o caos) do mundo natural.

A passagem das coleções para os museus públicos significou uma abertura maior, como viu Eilean Hooper-Greenhill em "The Museum in the disciplinary society", onde analisa o nascimento do museu como um espaço de partilha do que anteriormente tinha sido sonogado, expondo assim a tirania das antigas formas de poder, nomeadamente, o Antigo Regime francês. Segundo a autora: “the revolution transformed the museum from a symbol of arbitrary power into an instrument which, through the education of its citizens, was to serve the collective good of the state”<sup>2</sup> (Hooper-Greenhill 1989:63 apud Bennet 1995: 89).

No entanto, Tony Bennet vê no museu uma forma de perpetuar as divisões já existentes na sociedade, especialmente na questão da separação

da produção do conhecimento e consumo do mesmo, o que se materializa na sua arquitetura, nomeadamente na distinção entre os espaços reservados onde o conhecimento era produzido, e os espaços destinado ao público consumidor. Para além disso, na senda do pensamento de Foucault sobre as instituições de vigilância, Bennet insere o museu numa lógica de educação das classes populares: “the museum became a site where bodies, constantly under surveillance, were to be rendered docile”<sup>3</sup> (Bennet 1995: 89).

Também André Malraux assume que a nossa relação com a arte se tornou mais racional, colocando de lado uma aproximação sensorial e emotiva. Ao ver o museu como o local onde a natureza humana é levada ao mais alto nível, Malraux parece ser favorável a uma ideia de separação que beneficia o ser humano em prol da natureza.

Há mais de um século que a nossa convivência com a arte não cessa de se intelectualizar. O museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne. Ao “prazer de olhar”, a sucessão e aparente contradição das escolas vieram acrescentar a consciência de uma busca apaixonada, de uma recriação do universo frente à Criação. Afinal, o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do homem. (Malraux 2000: 12)

O surgimento do cubo branco, teorizado por Brian O’Doherty como espaço ideal para exposição de arte contemporânea veio agudizar essa ideia de separação e individualização:

O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, “para assumir vida própria”. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas com uma charada artística.” (O’Doherty 2002:4)

Dorothea von Hantelmann vê o nascimento do museu também ligado à história da individualização e da valorização do objeto como forma de diferenciação dos indivíduos. Neste sentido, a autora analisa a exposição na relação que ela estabelece com a produção de objetos:

As a prime place where material objects are valued and quasi-worshipped, the exhibition (and the art exhibition in particular) actively constructs a relationship between the production of material objects. On the one hand it exhibits objects derived from the subjectivity of the artist, and on the other it presents them in a way that seeks to have a maximum impact on the subjectivity of the viewer. By bringing these two dimensions together, the object that is produced and the object that is consumed (or actively and intentionally related to), the exhibition in an exemplary way participates in the hegemonic manner in which the individual subjectivity is shaped in Western market societies.<sup>4</sup> (Hantelmann 2010 :11)

Essa relação do museu com o mundo reflete a separação entre cultura e natureza que se tem agudizado desde o século XIX. Os modos de produção vigentes desde aí não podem conviver com o respeito pelo mundo natural, implicando antes uma ideia de extração (que opera também no museu) pouco salutar à preservação da vida na terra. A estranheza em relação ao meio ambiente natural, incentivada pelas instituições modernas e contemporâneas, fez com que o ser humano ficasse com pouca capacidade de entendimento do que se passava com a natureza retardando as ações possíveis num caminho não só mais sustentável, mas verdadeiramente regenerativo.

O mundo racional produzido pela Revolução Industrial libertou racionalmente os indivíduos dos seus limites locais e nacionais, pondo-os em ligação á escala mundial; mas o seu contra-senso consiste em separá-los de novo, segundo uma lógica oculta que se exprime em ideias dementes, em valorizações absurdas. A estranheza cerca por todo o lado o homem que se tornou estranho ao seu mundo. (Debord 2014 : 31)

Também Daniel Christian Wahl vê a separação como um “hábito patológico” que levou a inúmeras crises e propõe que, para sarar essa ferida da

separação se adote uma cultura que seja “regenerativa em vez de destrutiva” (Wahl 2020: 29). Mas esta mudança em direção a uma cultura regenerativa deve ser vista como um processo, não havendo respostas fixas e sendo necessário deixar espaço a alguma flexibilidade, inclusivamente para que vários plurais possam co-existir no espaço e tempo do museu.

É precisamente a partir desta ideia de “separação” e tirando partido dela, vendo no museu um lugar sem tempo, que podemos repensar o seu posicionamento num mundo que se quer diferente. Se, como diz, Boris Groys, o museu não pertence ao mundo contemporâneo, ele pode ter a chave de acesso ao mundo que ainda queremos construir:

There is only one institution that does not totally belong to our contemporary world. It is the museum.

(...)

I do not speak of specific museums but rather of the conservation of historical objects and their display within the contemporary world. While these objects from the past—seen in the here and now—belong to the contemporary world, they also have no present use. There are of course other objects—urban buildings for example—that have their origins in the past but, through their use by their inhabitants, they become integrated into the contemporary world. But objects placed in a museum are not used for any practical purposes: they remain witnesses of the past, a time external to our world. Thus, they are meta-objects, occupying a place outside of our world, in a space that Michel Foucault defined as heterotopic space. And if one wants a definition of art, it is the following: art consists of the objects that remain after the cultures which produced them have disappeared.<sup>5</sup> (Groys, 2020)

## As formas do tempo

Os nativos norte-americanos iroqueses notoriamente tinham a prática de tomar qualquer decisão importante com consideração especial por seus

possíveis efeitos na sétima geração, ainda não nascida, em mente. Este é o tipo de sistema de orientação cultural e civilizacional que pode criar culturas regenerativas. (Wahl 2020: 74)

Os museus são locais ideais para lidarmos com o tempo na perspectiva da longa duração. Desde os museus dedicados à história natural, ou aos de arqueologia ou arte, a dimensão temporal dos objetos aí guardados passa por várias gerações e mesmo, algumas vezes, para além da existência de humanos na terra ou do modo de vida tal como o conhecemos. Essa dimensão temporal, que é normalmente utilizada em direção ao passado, pode ajudar a ver com maior clareza a conexão entre os tempos e permitir que se olhe para o futuro de forma consciente, percebendo que o presente é também uma forma de o moldar.

A relação com o tempo pode ser aproveitada pelo museu de duas maneiras que não são antagônicas e podem até complementar-se: uma na ligação ao passado e outra na imaginação do futuro. Mas para podermos dar esse passo, devemos analisar a forma como as instituições museológicas formatam a nossa consciência de tempo. A linearidade com que nos são apresentadas coleções, obras de arte e alguns artefactos deve-se à ideia de evolução que acaba também por formatar a maneira como olhamos para o futuro:

By collecting artifacts from the past, the museum gives shape and presence to history, inventing it, in effect, by defining the space for a ritual encounter with the past. It marks time into a series of stages that compromises a linear path of evolution; it organizes these stages into an itinerary that the visitor's route retraces; and it projects the future as a course of limitless development.<sup>6</sup> (Hantelmann 2010: 10)

Na relação com o passado, o museu permite-nos enquadrar a nossa própria existência num processo histórico mais longo trabalhando para um sentimento de pertença mas sempre numa proposta linear de tempo. Preocupados com narrativas coerentes e estáticas, os museus não deram espaço para que outras conceções temporais ou discursos mais fragmentados

pudessem contribuir para a reflexão do conceito de temporalidade.

Abraçando a ideia de que a longa duração opera tanto no sentido do passado como no do futuro, é possível que o museu veja o seu potencial como protetor não só de objetos mas de todo um ecossistema que permita a continuação da existência humana num planeta regenerado e ambientalmente saudável. Para isso é preciso que olhar em direção ao futuro seja uma das premissas essenciais, indo muito para além de planos meramente anuais ou quinquenais.

É preciso também que a linearidade com que as coleções costumam ser apresentadas possa por vezes ser misturada ou interrompida permitindo interações entre objetos que se revelem em estruturas anteriormente pouco óbvias. A fragmentaridade do discurso pode também ser uma maneira de revelar a subjetividade inerente ao ser humano e a tudo o que lhe diz respeito. Olhar para o passado deve ser feito de forma crítica, sem reproduzir os seus erros, nem perpetuando narrativas que tiveram por base formas de violência ou de extração de recursos.

Começam a surgir alguns projetos que pretendem aprofundar estas temáticas nos museus. Um deles congrega vários museus etnográficos e de culturas do mundo, sob o lema “Taking Care – Ethnographic and World cultures Museums as spaces of care”<sup>7</sup>, com o intuito de explorar o potencial destas instituições e pensar o passado de forma crítica pretendendo utilizar os conhecimentos adquiridos através dos objetos da coleção para ajudar a pensar um futuro mais sustentável, equitativo e justo.

Our claim is that World Culture Museums should no longer be conceived primarily as repositories of heritage to be preserved. They are places of encounter and practice, of social experimentations and innovation, of knowledges and skills, where diverse ways of knowing and being in and with the world, and narratives of diversity can be (re)discovered, co-created and publicly shared. Within Europe, such caring/careful (full of care) spaces are needed more than ever.<sup>8</sup> (KHM-Museumsverband / Weltmuseum Wien, 2020)

## As formas do saber: epistemologias

Dezenas de milhares de mulheres com conhecimentos de fitoterapia e medicamentos naturais foram queimadas como bruxas durante um período de trezentos anos que coincidiu com o desenvolvimento do método científico. A ciência começou a substituir a religião como “autoridade definitiva” e a arbitrar questões sobre o certo e o errado. A nossa percepção do mundo material mudou de uma visão nutridora da “mãe natureza” e a crença de que tudo estava conectado (anima mundi) para ver a natureza como um recurso a ser explorado, controlado, conquistado.

A poderosa metodologia científica ofereceu uma separação entre o subjetivo e o objetivo, mente e matéria, e humanidade e natureza. (Wahl 2020: 97)

Os tipos de conhecimento que servem de base à organização de coleções e ao tipo de informações veiculados pelos museus podem ser vistos como a pedra de toque para uma mudança nos modos de ver e de operar. Os museus têm adotado pontos de vista que muitas vezes segregam as visões dos locais e culturas de onde os objetos são originários, optando por narrativas únicas que contribuem para visões fechadas sobre as suas coleções. Citado por Daniel Wahl, Fritjof Capra fala de uma crise de percepção, sugerindo:

As crises ecológicas, ambientais, sociais e económicas que estamos a enfrentar não estão separadas, mas são expressões interconectadas de uma única crise: uma crise de percepção. Ele explicou que a nossa visão do mundo culturalmente dominante é marcada por teorias científicas desatualizadas e pela tendência de perdermo-nos em detalhes de perspectiva de uma única disciplina, em detrimento de ver “conexões escondidas” que mantêm a viabilidade de longo prazo do todo. (Wahl 2020: 101-102)

De certa forma, podemos cruzar esta crise de percepção como que Boaventura de Sousa Santos chamou de “pensamento abissal”, defendendo que há formas de conhecimento que permanecem invisíveis como por exemplo os “conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, ou indígenas do outro lado da linha” (Santos 2007: 25). Esta linha abissal é uma

linha epistemológica mas também cartográfica, dividindo o denominamos como Ocidente do resto do mundo. Contra esta separação, o autor propõe uma “ecologia de saberes” alicerçada numa aprendizagem com o Sul e partindo da premissa de que todo o conhecimento é um interconhecimento e que as suas formas vão para além do que consideramos conhecimento científico, o que implica “renunciar a qualquer epistemologia geral. Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo” (Santos 2007: 25).

Outra das ideias propostas pelo autor estende-se à dimensão temporal, propondo o que ele chama de “co-presença radical” que “significa que práticas e agentes de ambos os lados da linha são contemporâneos em termos igualitários. A co-presença radical implica conceber simultaneidade como contemporaneidade, o que só pode ser conseguido abandonando a concepção linear de tempo” (*Ibidem*: 24)

Felwine Sarr (2019a) utiliza o conceito de “ecologia do conhecimento” (“ecology of knowledge”), criado por Margarita Bowen. Partindo do princípio que o conhecimento advém da experiência, propõe-se um conceito de experiência mais vasto e mais dinâmico em que seja possível enquadrar uma dimensão psíquica, reconhecendo que há formas de apreensão da realidade que não estão ligadas ao conhecimento científico e que todas as ações e ideias estão incorporadas num ecossistema. Sarr, coloca bem a questão da crise, que a seu ver é também mais que económica:

O que convém ressaltar é que a crise é, antes de mais nada, moral, filosófica e espiritual: é a crise de uma civilização material e técnica que perdeu o sentido das suas prioridades. É imperativo se descolar da influência do modelo racional e mecanicista que dominou o mundo. Modelo que se quis mestre e senhor da natureza, oferecendo uma perspectiva invertida do homem, consagrando assim o primado da quantidade sobre a qualidade, do ter sobre o ser. (Sarr 2019 : 26)

Se os museus conseguirem abraçar estas formas mais alargadas de saber, não colocando fora de si (ou “do outro lado da linha”) saberes tradicionais, indígenas ou outro tipo de práticas, podem realmente abrir as suas coleções a um potencial maior, permitindo que se regenerem formas de olhar os objetos que, por sua vez, levarão a visões críticas sobre outros assuntos.

Também na proposta decolonial de Walter D’Mignolo são incluídas formas de conhecimentos locais que podem recentralizar epistemologias que até agora têm sido consideradas periféricas:

While the concept of the plurality of narratives can be connected with the idea of the unfinished nature of the historic avant-gardes, it should, however, be linked first and foremost to the unfinished project of decoloniality. The production of local bodies of knowledge, which include the genealogies of local avant-gardes, is a precondition for establishing any “planetary negotiations” on an equal basis. We could relate such thinking to the notion of “transmodernity” put forward by the proponents of decolonialist theory. The decolonialists oppose the concept of transmodernity to the Western concepts of postmodernity and altermodernity, as well as to such notions as alternative modernities, subaltern modernities, and peripheral modernities. In D’Mignolo’s view, all these concepts still maintain “the centrality of Euro-American modernity or, if you wish, assume one ‘modernity of reference’ and put themselves in subordinate positions.” (Badovinac, 2009)

A Unesco reconhece a importância dos saberes tradicionais e da sua preservação, salvaguardando a sua proteção na Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial onde se encontram algumas expressões que dizem respeito aos conhecimentos e práticas relativas ao universo e à natureza que incluem práticas etnobotânicas e de medicina tradicional.

Em Portugal pensamos ser relevante o exemplo de “Mértola Vila Museu”, em que, o que de início era uma escavação arqueológica, transformou-se numa verdadeira revitalização de uma zona interior muito

empobrecida, regenerando arquitetonicamente a zona da Vila Velha numa clara aceitação que “o museu é a própria vila” mas também na implementação de um Centro de Estudos Islâmicos e do Mediterrâneo que vai ao encontro do que Boaventura Sousa Santos denomina de “epistemologia do sul” ou através da criação da oficina de tecelagem que privilegia os saberes locais, impedindo mesmo o seu desaparecimento.

Podemos concluir que toda a sociedade, qualquer comunidade procura guardar, proteger os seus bens mais preciosos, as provas e documentos identitários, os objectos e artefactos portadores de uma marca ou sinal da memória colectiva. Este local pode e deve ser o museu. Um espaço sacralizado capaz de concentrar e sintetizar a alma de um sítio ou território, capaz de dignificar o carácter mais profundo de uma comunidade. O gesto que transforma o insignificante pedaço de barro ou a pequena fivela em objecto de cultura, em peça sacralizada, é um gesto demiúrgico, um acto de afirmação colectiva que reforça a auto-estima e o orgulho local. Mais significativo se torna o museu local quando este se fracciona em vários núcleos temáticos e quando estes, gradativamente, vão incluindo áreas de protecção, vias de acesso, portas e poiais, muros hortas e pomares. E sobretudo quando lá dentro se encontra toda uma população interessada, conivente e solidária. Este é, a pouco e pouco, o Museu de Mértola. (Torres, s.d.)

## **Coleções, a porta de entrada da natureza no Museu?**

Se és um poeta, verás claramente que existe uma nuvem a voar nesta folha de papel. Sem uma nuvem não haveria chuva; sem chuva, as árvores não poderiam crescer; e sem árvores, não poderíamos fazer o papel. A nuvem é essencial para o papel existir. Se a nuvem não está aqui, o papel também não pode estar. (Thich Nhat Hanh apud Daniel Christian Wahl, 2020:105)

Na ilha de Bali, Indonésia, existe uma longa tradição de teatro de máscaras relacionada com crenças animistas e xamânicas. O seu processo de criação revela uma relação com a natureza muito distante do que

estamos habituados no mundo ocidental. Quando a árvore apresenta uma protuberância semelhante a uma pequena barriga, diz-se que está grávida e, nessa altura é-lhe pedida permissão para cortar essa parte da madeira. A cerimónia ritual dá início ao nascimento da máscara, essa, que por sua vez, será suporte para outras vidas.

Histórias como estas são comuns a muitos dos objetos não europeus presentes nos museus ocidentais, mas poucas vezes essas narrativas são passadas para os visitantes. Peças que são veículos para comunicação com outros mundos ou objetos de rituais são por vezes expostas e conservadas de maneiras totalmente antagónicas à sua razão de ser.

É por isso que, como vimos anteriormente, a proteção de objetos é uma das razões da separação do museu em relação ao mundo externo, não porque realmente as retira do contexto original, mas porque ao fazê-lo lhes imprime uma outra leitura, ressemantizando-o. No entanto, é mesmo através do que nos pode ser ensinado na preservação dessas coleções que, se abraçarmos outras epistemologias e outros modos de ser, podemos desenvolver formas de aproximação à natureza que levem a práticas regenerativas através da consciencialização de outras práticas culturais.

O nosso mundo mudaria se começássemos a entender a cultura, a sociedade e a tecnologia como expressões da mesma criatividade do processo natural que ajudou a criar a atmosfera que respiramos hoje e moldou a história do nosso planeta por milhares de anos. É um grande desafio acolher essa mudança de perspectiva. Se tudo é natureza, então nada não é natural, artificial ou não é parte de um processo orgânico. (Wahl 2020: 115)

Daniel Christian Wahl propõe que aprendamos “a ver a natureza em todos os lugares”. Se mudarmos um pouco a nossa perspetiva podemos ver o museu como um repositório de materiais orgânicos e inorgânicos e através deles contar a história de como os seres humanos fizeram arte, numa primeira instância, a partir da natureza. Um enorme manancial pode surgir através dessa exploração através, por exemplo, do estudo dos pigmentos utilizados na pintura e a sua ligação à botânica ou à geologia ou dos materiais

utilizados à biodiversidade das zonas de onde são provenientes.

Na arte contemporânea a questão ecológica já é tratada por alguns artistas. No panorama português temos o exemplo de Pedro Neves Marques num trabalho que acaba por ter também uma forte dimensão política. Mas a relação com a natureza pode ser encontrada de forma evidente nas obras de Lourdes Castro, Manuel Zimbro [Fig.1] ou Alberto Carneiro, onde a fronteira arte/natureza se encontra um pouco mais esbatida.

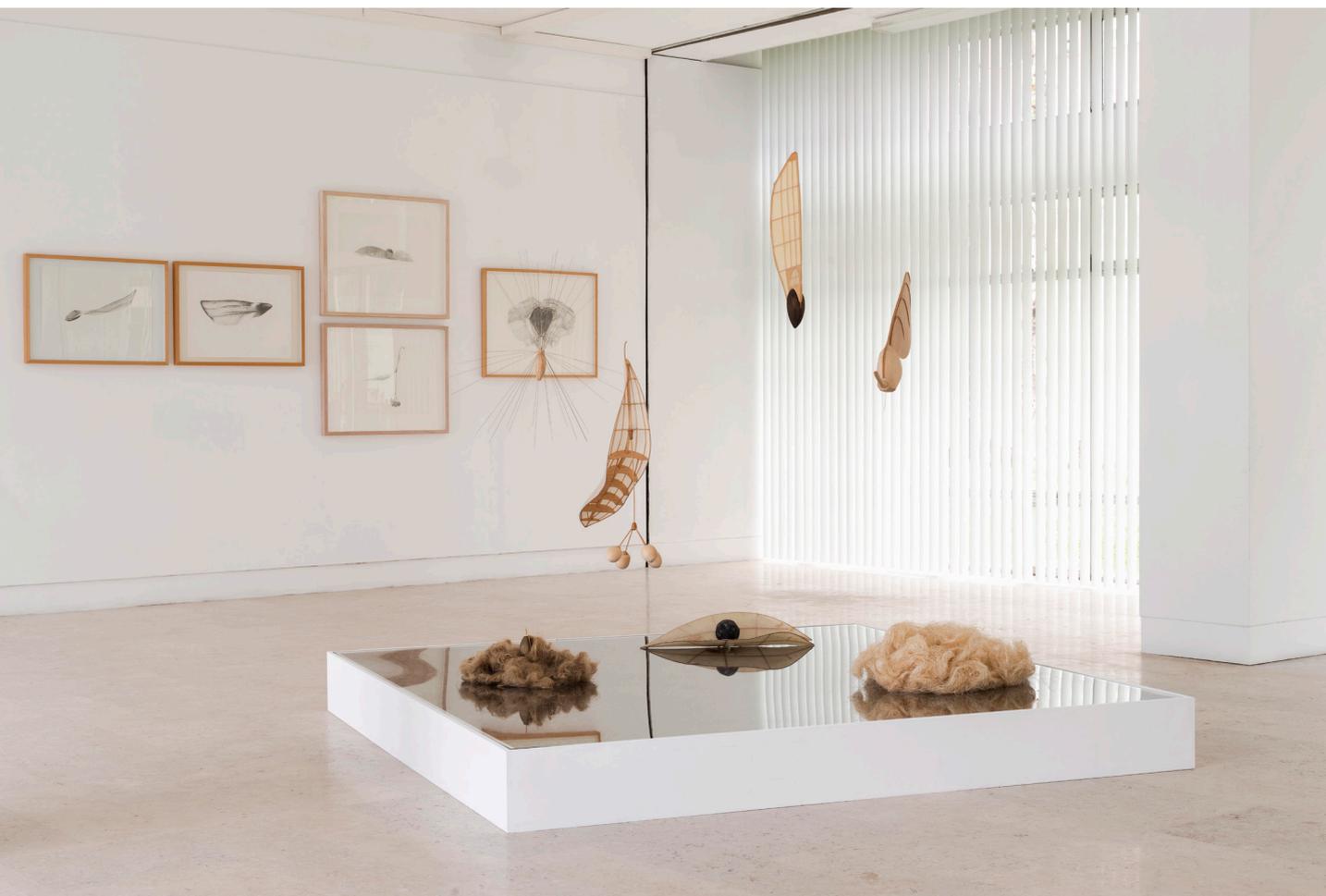


FIG. 1. Vista de exposição: *História secreta da aviação e alguns meteoritos*. Manuel Zimbro. Galeria Quadrum; EGEC/Galerias Municipais, 2019. ©Pedro Tropa.

A nível de programação das instituições culturais começa também a surgir a preocupação com temáticas ambientais. Em Portugal, o Teatro Maria Matos teve um ciclo de programação dedicado à ecologia, denominado “Arquipélago Verde” onde, para além de espetáculos foram incluídas conferências. Em Paris, a Fundação Cartier utiliza algumas das suas exposições para se aproximar de temáticas ecológicas e da relação do ser humano com a natureza, como em “Nous les Arbres” (2019) ou “Le Grand Orchestre des Animaux “ (2016).

### **Formas de encontro: museus, público e educação**

Como peregrinos e aprendizes, temos de estar dispostos a questionar e, às vezes, desistir do que sabemos e de quem somos pelo que deveríamos tornar-nos. Aqui está um dos segredos de uma inovação transformadora para uma cultura regenerativa. (Wahl, 2020: 53)

O surgimento dos chamados serviços educativos nos museus foi, por si só, uma forma de abertura ao exterior, olhando para o potencial educativo do objeto artístico. A forma como as atividades oferecidas foram tendo cada vez mais procura ditou que, nos dias de hoje, praticamente não seja possível idealizar um museu sem este serviço. A sua ligação com as escolas e com os públicos mais novos é muitas vezes a porta de entrada do público nestas instituições. O trabalho que foi sendo desenvolvido ajudou a que os museus ganhassem terreno e confiança junto das comunidades a que pertencem. Gostaria de destacar algumas das estratégias que, sendo normalmente usadas nas atividades com o público podem, se alargadas a outros sectores do museu, ajudar no caminho em direção à regeneração. São elas: a importância de questionar, o papel da emoção, a relevância do “saber fazer” e a capacidade de aproximação às comunidades.

A ideia de que os visitantes chegam ao museu com pouco conhecimento através do qual consigam fazer a leitura das obras foi já ultrapassada

pelas teorias construtivistas de George Hein (1998) que revelam que o conhecimento pode ser construído a partir do que o visitante já transporta consigo. De certa forma, este respeito pelo conhecimento do outro e pelas suas capacidades pode relacionar-se com o Jacques Rancière define como “igualdade de inteligências” evocando uma ideia de horizontalidade que anula o fosso entre mestre e discípulo. Assim, o educador do museu pode ser olhado como um “mestre emancipador” que convoca no discípulo a vontade de querer saber e de querer questionar. É essa “pequena” revolução que, a ser feita no museu, pode levar a que esse posicionamento – que não é só filosófico, mas também político e prático – de continuamente fazer perguntas, se estenda a outras áreas da vida e da sociedade.

A inteligência não conheceria senão espíritos activos: homens que fazem, que falam do que fazem e que transformam, assim, todas as suas obras em meios de assinalar a humanidade que neles existe, como nos demais. Tais homens saberiam que ninguém nasce com mais inteligência que o seu vizinho, que a superioridade que alguém manifesta é somente o fruto de uma aplicação tão encarniçada no exercício de manejar as palavras quanto a aplicação de outro a manejar instrumentos; que a inferioridade de outrem é a consequência de circunstâncias que não o obrigaram a procurar mais. (Rancière 2010: 78-79)

A aproximação à temática da emoção pode também ser um modo de alargar formas de diálogo. A emoção é algo transversal ao ser humano, permitindo criar ligações entre culturas de diferentes regiões, mas também de diferentes tempos. Georges Didi-Huberman, que dedicou a crianças uma conferência intitulada “Que emoção! Que emoção?” viu bem, a partir de Deleuze, o papel da emoção como fator de relação em sociedade:

Um grande filósofo contemporâneo, Gilles Deleuze, prosseguiu todas estas descrições afirmando: “A emoção não diz “eu”. [...] Fica-se fora de si. A emoção não é da ordem do eu, mas do acontecimento. É muito difícil apreender um acontecimento, mas não creio que essa apreensão implique a terceira pessoa. É preciso fazer recurso [...] à terceira pessoa [porque] há mais intensidade na proposição “ele [ou ela] sofre” do que na que diz “eu

sofro”. Acho esta frase perturbante. É tão justa! “Justa” no sentido de justiça: porque ela indica, creio, o bom uso que podemos fazer em sociedade – o uso ético, diz-se – das nossas emoções. (Didi-Huberman 2015: 29-30)

Muitos dos serviços educativos adotaram inúmeras atividades práticas no formato de oficinas e ateliers como forma de aproximação à coleção. Embora a maioria destas atividades sejam dedicadas a crianças em idade escolar, muitas outras há em que este modelo se estendeu para lá destes limites oferecendo oportunidades de aprendizagem ao longo da vida e de partilha de conhecimentos, são exemplos disso, alguns museus que usam os “saberes-fazer” locais e tradicionais para espalharem esses conhecimentos.

Esta é também uma forma de redirecionar o museu para a comunidade e o território que o rodeia colocando o foco não no fluxo e quantidade de visitantes, tanta vezes baseado no número de turistas e num tipo de relação de consumo rápido do que num aprofundamento de conhecimento e diálogo. É preciso que se desloque o foco da ditadura de números para a criação de laços e parcerias locais, grupos de diálogo e formas de estar.

O abrandamento do ritmo desenfreado a que até agora estávamos habituados pode fazer surgir uma instituição mais atenta e consciente de si e do seu papel no mundo.

This is an invitation for curators operating in distinct geographies but within an intertwined geopolitical reality to slow down their ways of working and being, to imagine new ecologies of care as a continuous practice of support, and to listen with attention to feelings that arise from encounters with objects and subjects. This is a call to radically open up our institutional borders and show how these work—or don’t—in order to render our organizations palpable, audible, sentient, soft, porous, and above all, decolonial and anti-patriarchal.<sup>10</sup> (Petrešin-Bachelez, 2017)

No Museu do Douro existe uma atividade que propicia encontros na natureza chamada, “Ler debaixo de uma árvore”. Trata-se de um espaço de encontro, de escuta e de partilha. É precisamente nestes sítios

aparentemente vazios e nestes tempos de silêncio que podemos encontrar uma potência regeneradora.

A escuta profunda está no centro da criação de uma cultura regenerativa. Nós perdemos o caminho que alimenta toda a vida. Precisamos ouvir com muita atenção para encontra-lo novamente: escutar uns aos outros e ao resto da comunidade da vida. Esta é uma sabedoria que podemos recuperar aprendendo com as culturas indígenas. (Wahl, 2020: 205)

## Palavras finais

Ficaram, obviamente, fora destas páginas muitas hipóteses que não foram possíveis tratar. Avançámos algumas linhas da ação que cremos poderem ser repensados em variados museus, tanto a nível interno como na relação com os visitantes, embora acreditemos que um lado acabe sempre por influenciar outro.

À parte destas questões mais teóricas ficaram por abordar aspetos práticos que as instituições culturais podem adotar no caminho de um futuro mais sustentável. No caso dos museus, a gestão energética, os materiais utilizados para divulgação, o transporte e acondicionamento de obras de arte, os materiais com que se constroem as exposições temporárias ou, num plano mais amplo, a polémica questão dos patrocínios vindos de petrolíferas ou indústrias farmacêuticas que têm suscitado ações de protesto por parte de ativistas (como o caso do apoio da BP à Tate ou ao British Museum ou do dinheiro com que a família Sackler, proprietária da farmacêutica Purdue Pharma, patrocinou a construção de uma ala do Metropolitan Museum). Mas as questões de regeneração podem e devem cruzar-se com as questões de igualdade de acesso, de educação e de cidadania. Um mundo mais sustentável será sempre um mundo mais igualitário e, ao mesmo tempo, mas amplo nas hipóteses e modos de vida que proporciona.

Por essa razão pensamos que o “museu regenerador” começa o seu trabalho internamente, com os seus trabalhadores e os colaboradores externos mais próximos, numa perspetiva de reflexão crítica acerca do seu propósito. É talvez necessário alguma “ajuda” externa para que esse processo se inicie – e muitas vezes, essas ajudas têm vindo da sociedade civil ou dos instrumentos governativos do próprio país, mas é questionando a sua própria percepção do mundo e abrindo as inúmeras caixas de objetos que, nas reservas, têm sido submetidos ao silêncio que o museu pode fazer abanar os alicerces sobre os quais se tem constituído. Porque é nesse encontro com outras e inúmeras vozes que pode estar a chave para um mundo melhor.

## Referências

- BADOVINAC, Z. Contemporaneity as points of Connection. *E\_Flux*, n. 11, p.5-7, dez. 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/11/61343/contemporaneity-as-points-of-connection/>. Acesso em: 15 set. 2022
- BENNETT, T. *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. London: Routledge, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Que emoção! Que emoção?*, Lisboa: Imago, 2015.
- GROYS, B. The Museum as a cradle of revolution. *E\_flux*, n. 106, fev. 2020. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/106/314487/the-museum-as-a-cradle-of-revolution/>. Acesso em: 22 set 2022
- DEBORD, G. *O Planeta Doente*. Lisboa: Letra Livre, 2014.
- FONDATION CARTIER. *Le Grand Orchestre des Animaux*. Paris: Fondation Cartier, 2016. Disponível em: <https://www.fondationcartier.com/expositions/le-grand-orchestre-des-animaux>. Acesso em: 18 ago. 2022
- FONDATION CARTIER. *Nous les Arbres*. Paris: Fondation Cartier, 2019. Disponível em: <https://www.fondationcartier.com/expositions/nous-les-arbres>. Acesso em: 18 ago. 2022
- HANTELMAANN, D. von. *How to do Things with Art. What Performativity Means in Art*. Paris: JRP Ringier & Les Presses du Réel, 2010.
- HEIN, G. E. *Learning in the Museum*. London: Routledge, 1998.
- KHM-MUSEUMVERBAND/ WELTMUSEUM WIEN. *Taking Care*. Cidade: editora, 2020. Disponível em: <https://takingcareproject.eu/about>. Acesso em: 21 jul. 2022
- MALRAUX, A. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MUSEU DO DOURO. *Serviço Educativo*. Disponível em: <http://educativo.museudodouro.pt/index.html#>. Acesso em: 20 maio 2020.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

PETREŠIN-BACHELEZ, N. For Slow Institutions. *E-Flux*, s.l., n. 85, oct. 2017. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/85/155520/for-slow-institutions/>. Acesso em: 26 maio 2020.

RANCIÈRE, J. *O Mestre Ignorante. Cinco Lições sobre a emancipação intelectual*. Mangualde: Edições Pedagogo, 2010.

RESEARCH CENTRE FOR MATERIAL CULTURE. *Earth Matters*, 2017. Disponível em: <https://www.materialculture.nl/en/research/themes/earth-matters>. Acesso em: 25 mai. 2022

RUSTIN, S. Can Liberate tate free the arts from BP? *Guardian*, 24 abr. 2013. Acesso em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/24/liberate-tate-arts-bp>. Acesso em: 18 jun. 2022

SANTOS, B. de S. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, s.l., n. 78, p.3-46, 1 out. 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/753> Acesso em: 2 dez. 2019.

SARR, F. *Afrotopia*. S.l.: n-1 Edições, 2019.

SAAR, F. *Rewriting the Humanities from Africa: For an Ecology of Knowledge* [conferência apresentada no Leibniz-Zentrum Moderner Oriente], 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eU3U4ExAsdI>. Acesso em: 15 set. 2022

TEATRO MARIA MATOS. *Utopias*, 2016/2017. Disponível em: <https://www.arquivoteatromariamatos.pt/ciclo/utopias/>. Acesso em: 19 set.2022

TORRES, C. Mértola Vila-Museu. *Campo Arqueológico de Mértola*, s.d. Acesso em: <https://www.camertola.pt/info/m%C3%A9rtola-vila-museu>. Acesso em: 29 mar. 2020.

WAHL, D. C. *Design de Culturas Regenerativas*. S.l.: Bambuak Editora, 2000.

## Notas

\* Doutoranda em História da Arte, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa/ IN2PAST - Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território. E-mail: [martaguerreiro@fcsh.unl.pt](mailto:martaguerreiro@fcsh.unl.pt). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4075-2632>.

1 Embora seja de fazer a ressalva que os museus têm tentado encontrar soluções para contornar essa questão de acessibilidade, como a disponibilização de réplicas de objetos para serem manuseadas ou os casos de reservas visitáveis. No entanto, continua a haver uma hierarquia de acesso que excluí

- a maioria das pessoas de determinados espaços dos museus, tendo em conta a necessidade de preservação e segurança dos objetos.
- 2 Tradução nossa do original: "A revolução transformou o museu de um símbolo de poder arbitrário num instrumento que, através da educação dos seus cidadãos, deveria servir o bem coletivo do Estado"
- 3 Tradução nossa do original: "O museu tornou-se num local onde corpos, constantemente sob vigilância, se estariam a tornar dóceis."
- 4 Tradução nossa do original: "Como o lugar privilegiado onde os objetos materiais são valorizados e quase adorados, a exposição (e a exposição de arte em particular) constrói ativamente uma relação entre a produção de objetos materiais. Por um lado, expõe objetos resultantes da subjetividade do artista e, por outro lado, apresenta-os de uma maneira que procura ter o máximo impacto na subjetividade do espetador. Ao juntar essas duas dimensões, o objeto que é produzido e o objeto que é consumido (ou ativamente e intencionalmente relacionado com), a exposição participa de maneira exemplar no modo hegemónico através do qual subjetividade individual é formatada nas sociedades Ocidentais".
- 5 Tradução nossa do original: "Há apenas uma instituição que não pertence inteiramente ao nosso mundo contemporâneo. É o museu. (...) Não estou a falar de museus específicos, mas da conservação de objetos históricos e da sua exibição no mundo contemporâneo. Enquanto objetos do passado - vistos aqui e agora - pertencem ao mundo contemporâneo, embora não tenham uso no presente. Claro que há outros objetos - edifícios urbanos, por exemplo - que tiveram a sua origem no passado mas, através do uso pelos seus habitantes, foram integrados no mundo contemporâneo. Mas os objetos que foram colocados em museus não são usados com nenhum propósito prático: permanecem testemunhas do passado, um tempo externo ao nosso mundo. Assim, são meta-objetos, ocupando um espaço fora do nosso mundo, um espaço que Michel Foucault definiu como um espaço heterotópico. E se alguém quer uma definição de arte, é a seguinte: a arte consiste em objetos que permanecem depois das culturas que os produziram terem desaparecido."
- 6 Tradução nossa do original: "Ao colecionar artefatos do passado, o museu dá forma e presença à história, de fato inventando-a, ao definir espaço para um encontro ritual com o passado. Marca o tempo numa série de etapas que estabelece um caminho linear de evolução; organiza essas etapas num itinerário que o percurso do visitante reproduz e projeta o futuro como um caminho de desenvolvimento ilimitado."
- 7 A tradução portuguesa da expressão inglesa "Taking care" pode assumir pelo menos duas formas: "ter cuidado" ou "cuidar-se" no sentido de se proteger de algum perigo, ou "tomar conta" que sugere mais uma ideia de proteção. Assim, a tradução seria: "Tomar conta – Museus de etnografia e de culturas do mundo como espaços de cuidado"
- 8 Tradução nossa do original: "A nossa reivindicação é que os Museus de Cultura do Mundo não devem continuar a ser concebidos essencialmente como repositórios do património a ser preservado. São lugares de encontro e prática, de experimentações e inovações sociais, de saberes e habilidades, onde diversas formas de conhecer e estar no e com o mundo, e narrativas de diversidade podem ser (re)descobertas, cocriadas e publicamente compartilhadas. Na Europa, esses espaços de cuidado/cuidados (cheios de cuidado) são necessários mais do que nunca."
- 9 Tradução nossa do original: "Embora o conceito de pluralidade de narrativas possa ser associado à ideia da natureza inacabada das vanguardas históricas, deve, contudo, ser ligado antes de mais ao projeto inacabado de decolonialidade.. A produção de corpos de conhecimento locais, que incluem genealogias das vanguardas locais, é uma condição para estabelecer qualquer "negociação planetária"

numa base igual. Podemos relacionar esse pensamento com a noção de "transmodernidade" apresentada pela teoria decolonial. Os decolonialistas opõem o conceito de transmodernidade aos conceitos Ocidentais de pós-modernidade e alter-modernidade, assim como às noções de modernidades alternativas, modernidades subalternas e modernidades periféricas. Do ponto de vista de Mingolo, todos esses conceitos continuam a manter "a centralidade da modernidade Euro Americana ou, se quisermos, assumem uma "modernidade de referência" e põe-se a si próprios numa posição subordinada."

- 10 Tradução nossa do original: "Este é um convite aos curadores que operam em geografias distintas, mas dentro de uma realidade geopolítica entrelaçada, para desacelerarem os seus modos de trabalhar e ser, para imaginarem novas ecologias de cuidado como uma prática contínua de apoio e para ouvir com atenção os sentimentos que surgem dos encontros com objetos e sujeitos. Esta é uma chamada para abrir radicalmente as nossas fronteiras institucionais e mostrar como elas funcionam – ou não – para tornar as nossas organizações palpáveis, audíveis, sensíveis, suaves, porosas e, acima de tudo, decoloniais e antipatriarcais."

Artigo submetido em julho de 2022. Aprovado em novembro de 2022.