

3.º CICLO

ESTUDOS DO PATRIMÓNIO – ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO MUSEOLOGIA

OBJETOS DE DESIGN EM MUSEUS

“Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”,
Estudo de caso em profundidade

Sandra Senra

D

2022

VOLUME 1



Sandra Senra

OBJETOS DE DESIGN EM MUSEUS

“Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”,
Estudo de caso em profundidade

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos do Património – Área de
Investigação Museologia, orientada pela Professora Doutora Alice Lucas Semedo e pelo
Professor Doutor José Manuel da Silva Bártolo

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

1 de junho de 2022

OBJETOS DE DESIGN EM MUSEUS

“Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”,
Estudo de caso em profundidade

Sandra Senra

Tese realizada no âmbito do Doutoramento em Estudos do Património – Área de Investigação Museologia, orientada pela Professora Doutora Alice Lucas Semedo e pelo Professor Doutor José Manuel da Silva Bártolo

Membros do Júri

Presidente:

Doutora Lúcia Maria Cardoso Rosas, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Vogais:

Doutora Maria Helena Duarte Souto Nunes, Professora Associada da Universidade Europeia

Doutora Adelaide Manuela da Costa Duarte, Investigadora da Universidade Nova de Lisboa

Doutor Vasco Afonso da Silva Branco, Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Doutora Elisa de Noronha Nascimento, Investigadora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Doutora Alice Lucas Semedo, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Para a minha avó Odete (in memorian) e para todos os meus que aqui estão.

Apoio



Programa de Bolsas de Doutoramento
Fundação para a Ciência e Tecnologia
Referência da bolsa – SFRH/BD/109504/2015



[Página intencionalmente deixada em branco]

Sumário

Volume 1

DECLARAÇÃO DE HONRA	VIII
AGRADECIMENTOS	IX
RESUMO	XV
ABSTRACT	XVIII
ÍNDICE DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES	XXI
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	XXIII
INTRODUÇÃO	1
ENQUADRAMENTO DE CONTEXTOS E QUESTÕES	2
ANTECEDENTES E MOTIVAÇÕES	2
DEFINIÇÃO DO PROBLEMA DE INVESTIGAÇÃO	5
<i>Questões da investigação</i>	6
Questões principais	6
Questões secundárias	6
PROPÓSITO DO ESTUDO	6
CONTRIBUTO	7
PREMISSAS INICIAIS	8
LIMITAÇÕES	9
DELIMITAÇÃO	12
ESTRUTURA E CONTEÚDO DA TESE	13
CAPÍTULO 1. MUSEUS COMO ESTRUTURAS DE CONHECIMENTO	15
1.1. REPRESENTAÇÕES DE PODER, DISCIPLINAS E GOVERNANÇA SOCIAL	16
1.2. POLISSEMIA E SUBJETIVIDADE DOS OBJETOS	28
CAPÍTULO 2. DESIGN E OS SEUS CONSTRUCTOS	37
2.1. DEFINIÇÕES DE DESIGN	38
2.1.1. <i>Naturezas etimológicas e princípios teórico-práticos do design</i>	38
2.1.2. <i>História, teoria e cultura do design</i>	46
CAPÍTULO 3. MUSEALIZAÇÃO DO DESIGN	57
3.1. ENQUADRAMENTOS PARA A SUA TEORIZAÇÃO E PROBLEMATIZAÇÃO	58
3.1.1. <i>Conferências</i>	59
3.1.2. <i>Teses, dissertações, projetos de investigação e outros formatos de comunicação</i>	71
3.1.3. <i>Museus</i>	99
3.2. REPRESENTAÇÕES DO OBJETO DE DESIGN EM MUSEUS	107
3.2.1. <i>Perspetivas históricas, modelos e legados</i>	107
3.2.2. <i>Interseções disciplinares</i>	131
3.3. O OBJETO DE DESIGN EM PORTUGAL	146
<i>MUDE – Museu do Design e da Moda. Coleção Francisco Capelo, Lisboa</i>	148
<i>MADE – Museu do Artesanato e do Design, Évora</i>	157

<i>Museu do Design Português. Coleção Paulo Parra, Barcelos</i>	159
<i>Experimentadesign</i>	162
<i>Casa do Design, Matosinhos</i>	166
CAPÍTULO 4. CONTRIBUTOS PARA A COMPRENSÃO DO OBJETO DE DESIGN NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO PORTUGUÊS	172
4.1. METODOLOGIA PARA A SISTEMATIZAÇÃO DAS EXPRESSÕES QUE CONSTROEM O OBJETO DE DESIGN NUMA PERSPETIVA DE MEDIAÇÃO MULTIDISCIPLINAR	173
4.2. LENTE ACADÉMICA	178
<i>Tema I: Enquadramento institucional</i>	178
<i>Tema II: Modos de incorporar e colecionar</i>	184
<i>Tema III: Modos de documentar e investigar</i>	187
<i>Tema IV. Modos de expor e interpretar</i>	192
4.3. LENTE MUSEOLÓGICA	193
<i>Tema I: Enquadramento institucional</i>	193
<i>Tema II: Modos de incorporar e colecionar</i>	200
<i>Tema III: Modos de documentar e investigar</i>	204
<i>Tema IV. Modos de expor e interpretar</i>	210
CAPÍTULO 5. DIMENSÕES DESCRITIVAS DO OBJETO DE DESIGN	223
5.1. METODOLOGIA PARA A ORGANIZAÇÃO DE UM INSTRUMENTO DE INVESTIGAÇÃO E COMPREENSÃO DE OBJETOS A PARTIR DAS LENTES QUE CONSTROEM O DESIGN	224
5.2. DIMENSÕES DESCRITIVAS DO OBJETO DE DESIGN. PERSPETIVA CALEIDOSCÓPICA	229
5.2.1. <i>Registo de imagem</i>	230
5.2.2. <i>Designação do objeto</i>	230
5.2.3. <i>Informação do criador</i>	230
5.2.4. <i>Características físicas</i>	230
5.2.5. <i>Localização e geografia</i>	232
5.2.6. <i>Assunto</i>	232
5.2.7. <i>Classe</i>	236
5.2.8. <i>Descrição</i>	239
5.2.9. <i>Historial</i>	239
CAPÍTULO 6. EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	248
6.1. METODOLOGIA PARA A DOCUMENTAÇÃO DE OBJETOS NUM CONTEXTO EXPOSITIVO	249
6.2. HISTORIAL – INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE EXPOR E INTERPRETAR / ACESSO ÀS COLEÇÕES	263
6.2.1. <i>Enquadramento institucional</i>	263
6.2.2. <i>Sistemas de representação e dispositivos de mediação subjacentes à organização do conhecimento dos objetos na exposição</i>	270
CONSIDERAÇÕES FINAIS	308
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	323
1. LEGISLAÇÃO	324
2. OBRAS DE CONSULTA	324
3. WEBSITES	366

Declaração de honra

Declaro que a presente tese é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Matosinhos, janeiro de 2022

Sandra Senra

Agradecimentos

Esta investigação materializa-se graças ao apoio, contributos, dedicação e provas de amizade de diferentes pessoas e entidades às quais expresso a minha maior gratidão.

Quero agradecer à Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo financiamento integral desta investigação de doutoramento, por via do programa Bolsas de Investigação da FCT, apoio esse que viabilizou o surgimento desta tese.

De igual modo agradeço à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entidade que me acolheu desde sempre, por todos os apoios que gentilmente atendeu sempre que lhe foram solicitados.

Um especial agradecimento à Professora Doutora Alice Lucas Semedo da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, orientadora desta tese, pelo incitamento ao desenvolvimento do tema da musealização do design e por ter acreditado em mim e nas minhas capacidades enquanto investigadora. Obrigada por me ter orientado criticamente nos diferentes itinerários esboçados para esta tese, pela generosidade e espontaneidade com que partilhou o seu conhecimento, pelas sugestões, pelos debates e pelos combates. Ainda pela sua amizade traduzida em palavras faladas, em palavras escritas, nos abraços experienciados e nos silêncios agasalhados nos nossos cafés, sempre que o espectável desalento se estabelecia ou quando os obstáculos inevitavelmente se ultrapassavam.

Agradeço, de igual forma, ao Professor Doutor José Manuel da Silva Bártolo, da Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos, coorientador desta tese, por ter demonstrado interesse na investigação, consequente de uma solicitação de avaliação do plano de investigação introdutório que lhe foi dirigida, e por se ter prontificado a acompanhar formalmente o doutoramento enquanto coorientador. Obrigada pelo seu apreço, pelos incentivos, pelas informações precisas e pelas sugestões pragmáticas que sempre me colocou e que se manifestaram em resultados objetivos.

Ao Professor Catedrático Vasco Branco, da Universidade de Aveiro, que me selecionou para integrar o projeto “CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português” e cujos resultados favoreceram a iniciação do projeto desta tese. Obrigada por me ter apresentado o objeto de design português e as suas particularidades de

compreensão semânticas, pelo encorajamento para o desenvolvimento desta temática, pelos seus inestimáveis contributos e pela sua amizade.

Ao Professor Catedrático Fernando Moreira da Silva, da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, por gentilmente me ter recebido numa fase em que o projeto da tese ainda se encontrava em construção, pelas ideias que me transmitiu e por sempre se ter colocado à disposição para me aconselhar, o que veio a acontecer em diferentes momentos da tese.

Ao Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória» (CITCEM), por todos os apoios que me concedeu, nomeadamente para a concretização da “Design Objects Conference”, que me possibilitou reunir, conhecer e estabelecer diálogos com um grupo significativo de investigadores que se dedicam ao objeto de design e às suas problemáticas de compreensão. Em particular, quero expressar o meu apreço aos Professores Doutores Jonathan M. Woodham (University of Brighton), Helen Charman (Design Museum, Londres), Maddalena Dalla Mura (Università Iuav di Venezia), Iva Knobloch (Museum of Decorative Arts, Praga), Vasco Branco (Universidade de Aveiro), Susana Gonzaga (Universidade da Madeira), Maria José Gaivão Tavares (ICOM-ICDAD, Portugal), Nuno Coelho (Universidade de Coimbra), José Bártolo (ESAD, Matosinhos), Helena Sofia Silva (ESAD, Matosinhos), Sofia Rocha e Silva (ESAD, Matosinhos) e Jorge Silva (Silva Designers), cujos importantes contributos proporcionaram o amadurecimento e compreensão de alguns conceitos explorados nas diferentes etapas da tese. Também, ainda, agradecer a generosidade da presença dos Professores Doutores Maria Helena Souto (IADE Universidade Europeia), Francisco Providência (Universidade de Aveiro) – e de Bárbara Coutinho (MUDE), por sua via representada –, Sandra Vieira Jürgens (Universidade Nova de Lisboa), Lúcia Almeida Matos (Universidade do Porto), Fernando Moreira da Silva (Universidade de Lisboa) e Alice Semedo (Universidade do Porto), que analítica e criativamente moderaram os temas em debate. Com especial gratidão, agradeço as informações, reflexões e outras divagações partilhadas em privado por Maddalena, Jonathan, Helen e Iva, que serviram de orientação na investigação de museus de design e objetos de design e me incentivaram a associar precisão científica e técnica à liberdade criadora no ato da

escrita. Muito obrigada, Maddalena, pelo envio da tua inspiradora tese de doutoramento. Sem ela, o caminho que tracei para a esta investigação teria sido mais sinuoso.

À esad—idea, Investigação em Design e Arte e a todo o grupo de pessoas que integra esta unidade de investigação que amavelmente contribuíram para o projeto que foi a “Design Objects Conference”, em particular por terem concebido a sua imagem gráfica, pela recolha de imagens e vídeo, pela criação do website e pelo desenvolvimento e execução do seu plano de comunicação. Ainda, por terem partilhado informações de arquivo e fotografias oficiais relativas à exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, realizada no âmbito da Porto Design Biennale 2019, que me permitiram explorar e documentar em profundidade os processos e constructos que enquadraram os objetos naquele projeto curatorial.

À Biblioteca Municipal Almeida Garrett pela cedência do Auditório para a realização da conferência e pelo acolhimento e apoio nos dias em que a mesma ocorreu, em particular à Dr.^a Patrícia Vaz e à simpática equipa que coordena. Expresso, ainda, o meu sincero agradecimento a todos aqueles que colaboraram na gestão logística dos convidados e participantes durante os dias da conferência e com uma dedicação incomparável. Muito obrigada, Nuno Senra, Juliana Alves, Laurem Crossetti, Rita Dória, Ana Paiva, Andreia Santos, Inês Costa, João Victor Camara, Júlia Trindade e Rita Mendes.

Esta investigação resulta, também, dos contributos de múltiplas entidades singulares e corporativas. Um agradecimento particular a todos os informantes que entrevistei e cujas interrogações, perceções e declarações sobre o objeto de design enriqueceram a compreensão dos temas em investigação. Nomeadamente o meu apreço pela Doutora Conceição Serôdio (Museu de Cerâmica de Sacavém), pela Professora Doutora Filomena Silvano (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa); pelo Professor Doutor Fernando Moreira da Silva (Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa); pela Doutora Filipa Quatorze (Museu da Vista Alegre); pelo Professor Doutor Alexandre Matos (Faculdade de Letras da Universidade do Porto); pela Doutora Maria João Vasconcelos (diretora do Museu Nacional Soares dos Reis); pela Professora Doutora Maria da Luz Sampaio (Universidade

de Évora); pelo Doutor Carlos Coutinho (Museu da Cerâmica das Caldas da Rainha); pela Doutora Honorata Massano (MADE – Museu do Artesanato e do Design. Coleção Paulo Parra); e pela Professora Doutora Bárbara Coutinho (MUDE – Museu do design e da Moda. Coleção Francisco Capelo). Renovo os meus agradecimentos pelas entrevistas e pela simpatia com que me receberam. A generosidade dos vossos contributos, possibilitaram a recolha de diferentes traduções de que se investe o objeto de design no contexto português, evidentemente numa escala micro.

Aos curadores da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, Megan Dinius e Michel Charlot, por terem atendido aos meus pedidos de entrevistas. Os vossos testemunhos individuais configuram fontes de conhecimento oral que, num complemento com as fontes de arquivo documental, permitiram objetivar e subjetivar a exposição com maior profundidade. Agradeço à Megan Dinius a partilha do documento que traça a primeira versão sobre a disposição dos objetos no espaço da exposição e ao Michel Charlot pela gentileza da oferta do caderno “Mishmash & Michel Charlot”.

À Professora Doutora Graça Pedrosa (Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa e da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco) pela simpatia da partilha da sua tese de doutoramento, um indispensável recurso para o conhecimento do objeto de design em Portugal.

Ao Pedro Raposo e à Sara Raposo por me terem recebido generosamente no Adler Planetarium em Chicago, no âmbito 23.^a Conferência organizada pelo Artefacts Consortium. Também por me terem proporcionado uma visita ao Museum of Science and Industry, ao campus da University of Chicago e à Frederick C. Robie House, do arquiteto Frank Lloyd Wright. Um sincero agradecimento pelas palavras de incentivo à investigação. De igual forma agradeço as palavras de conforto, as observações críticas e o apoio relativamente à conceção do modelo de investigação para objetos de design, à data em desenvolvimento, por parte de Bernard S. Finn (National Museum of American History – Smithsonian Institution), de Martin Collins (Smithsonian National Air and Space Museum), de Tim Boon (Science Museum de Londres) de Alice Cliff (Museum of Science & Industry de Manchester) e de Tanner Woodford (Design Museum of Chicago).

Às minhas companheiras e amigas deste doutoramento, em particular à Juliana Alves, Rita de Cássia, Laurem Crossetti, Natália Fauvrelle, Susana Medina e Lúcia Glicério. Não posso esquecer, também, dos confortos e conselhos dados pela Inês Ferreira, Elisa Noronha, Marlene Rocha, Thaís Lara e Olinda Martins. O percurso desta investigação não teria sido o mesmo sem as nossas conversas, reflexões críticas e gargalhadas em uníssono ou sem os dias de chá quente com aconchego de mãos, conversas e olhares apaziguadores.

E aos meus queridos amigos pelas múltiplas vezes que acarinharam as minhas inseguranças e saudades com convites para encontros que incluíam sol e bolo de chocolate para descompressão. Refiro-me a Filipe Couto, Sónia, Rúben e Rafael Freire, Filipa Leite, Cláudia Nascimento, Marta Coelho, Susana e Pedro Vassalo, Paulo Pinto e Maria Vassalo Pinto, Georgina, Olívia e Vasco Teixeira, Xénia Betsabé e a Patrícia Correia. Uma particular mensagem de apreço ao amigo Paulo Gonçalves pela leitura e revisão da investigação, de fio a pavio.

À minha família. À minha encantadora avó Maria Odete que nos deixou durante este caminho para se juntar ao meu sereno avô Manuel Nadais, agora com a Sushi ao colo, e cujos corações se iriam encher de vaidade com o término desta investigação. De igual forma a todos os meus que aqui permanecem. Aos meus queridos pais, Celestino e Maria Senra, por me terem ensinado a tolerância e a empatia e por prosseguirem em estimular-me para encontrar harmonia nos momentos que nem sempre são fáceis de lidar. E aos meus queridos irmãos, Mónica e Nuno Senra, pelo pragmatismo das palavras que sempre me reservaram durante as conversas dos almoços domingueiros ou festivos, mesmo quando se deparavam com uma inflexibilidade consequente de um cansaço impaciente.

Por fim, ao Pedro Oliveira, o meu melhor amigo e marido há mais de 23 anos. Sem ti, a experiência do doutoramento teria sido menos ensolarada. Agradeço-te todas as manifestações de amor, os atos de companheirismo, as palavras de ânimo e os abraços bondosos com os olhos fechados em silêncio. Acima de tudo, obrigada por me entusiasmares a crescer científica e individualmente ao longo destes anos e por nunca

teres libertado a tua mão da minha durante os diferentes caminhos que vou, a medo, desbravando.

A todos aqueles que, direta e indiretamente, me ajudaram a compreender as problemáticas levantadas em diferentes ocasiões e lugares, e cujos nomes poderei estar injustamente a silenciar, o meu profundo e sincero agradecimento.

Resumo

A motivação para o estudo emerge das reflexões finais do projeto de investigação CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português, que reconheceu a natureza ambígua do conceito de objeto de design nas instituições museológicas dedicadas aos objetos design e constatou que o conhecimento destes era gerado, sobretudo, a partir do modelo de investigação da história da arte focado na compleição estética e autoral da cultura material (Branco *Et al.*, 2014, pp. 327-332; Semedo *Et al.*, 2015; Semedo e Senra, 2015).

O conceito “design” tem vindo a ser reconsiderado pela disciplina de design, precisamente porque este campo de estudos se relaciona com uma constelação de disciplinas, que percorrem as humanidades e as ciências (Margolin, 1989, pp. 5-8; Boradkar, 2006, pp. 3-15). Esta perspetiva mais crítica do pensamento, que adverte para o design ser assimilado como um processo ininterrupto e resultante, concetual e tecnicamente, de diferentes escalas e ambientes cronológicos, históricos, políticos, económicos, sociais, estéticos e culturais (Dilnot, 1984a, 1984b; Margolin, 2005, pp. 237-239), expandiu os critérios para além do objeto industrial para passar a incluir diferentes histórias e produtos para o conhecimento e desenvolvimento do campo. E foi esta introdução de novas aceções que veio a desafiar as instituições museológicas a repensar sobre o modo como o objeto de design pode ser investigado e construído (Appiani *Et al.*, 2007; Antonelli, 2009, pp. 570-572; Brändle & Formanek, 2009; Farrelly & Weddell, 2016). Na sua génese, os museus expuseram o objeto industrial, condição que lhe outorgou estatuto de “objeto de design”, tendo-se preferenciado e mitificando as suas qualidades concetuais, estético-artísticas e autorais, sustentadas em modelos interpretativos da história da arte. Ficavam excluídos, deste modo, os “outros objetos”, aqueles integrados nas categorias de produção vernacular e pré-industrial e omitiram-se outros tópicos de interesse que consideram os seus significados culturais e sociais (Dilnot, 1984a; Lees-Maffei & Sandino, 2004). Embora a matriz da estética preconizada pela história da arte ainda prevaleça, a lógica que subjaz a organização do conhecimento sobre objetos de design tem vindo a ser questionada e revista por algumas instituições museológicas (MoMA – Museum of Modern Art de Nova Iorque, Design Museum de

Londres, Victoria & Albert Museum) para que se comuniquem valores e significados para o presente e para o futuro, para além dos aspetos estéticos, autorais, processuais, funcionais ou materiais dos objetos. Em Portugal, a história da cultura material relacionada com o design tem vindo a ser escrita e disseminada por museus, academia, colecionadores e críticos de design. Lentamente têm sido introduzidas estas novas perceções que desvinculam o design da historiografia tradicional. Esses novos enfoques consideram novas dimensões de investigação para o conhecimento de design e engrandecem visualmente a história do design português com objetos até então desconsiderados. Esta nova abordagem incentiva o potencial interpretativo dos museus relativamente aos objetos pensados pela disciplina de design e torna possível a aproximação entre instituições com enfoques distintos, tornando-se interessante supor que algumas delas representam as diversas facetas da história e da cultura do design. Todavia, a coexistência entre diferentes contextos disciplinares não é tranquila, pois a cultura material é enquadrada por múltiplos enquadramentos ontológicos, epistemológicos e metodológicos que nem sempre são compatíveis (Whitehead, 2009, p. 8; Hicks & Beaudry, 2010, pp.1-21; Bennett 2018, pp. 6-8; 39). Por não haver nos museus um modelo personalizado para questionar, investigar e gerir o conhecimento de objetos sob esta perspetiva interdisciplinar do design, desejou-se explorar esse potencial.

Esta investigação procurou enquadrar algumas políticas e práticas que participam na musealização de objetos e coleções de design. Em particular foram explorados os sistemas de representação e de mediação que têm participado na construção e organização desse conhecimento em museus e na academia. Foram reunidos e articulados diferentes enfoques que possibilitam compreender e informar de modo mais holístico as dimensões que constroem o objeto numa ótica mediadora. A informação coligida e sistematizada resultou num instrumento com dimensões de informação que permitem organizar e informar o conhecimento de objetos na perspetiva da disciplina de design e que fomenta a sua interpretação em diferentes contextos museológicos.

O modelo de investigação de objetos concebido foi operacionalizado a partir do contexto de um projeto expositivo paramuseológico, em concreto a exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” realizada no âmbito da Porto Design Biennale 2019. As narrativas provenientes da investigação documental, das entrevistas junto dos curadores e da análise interpretativa da exposição foram enquadradas discursivamente nas suas características materiais e valores de significado a partir da lente multidisciplinar do design, tendo revelado que a exposição, que versava sobre o tema da produção industrial portuguesa dos séculos XX e XXI, procurou contar 105 objetos e os seus respetivos produtores, não a partir de sistemas taxionómicos de ordenação ou por camadas de contextos temáticos, mas a partir da demonstração visual e atraente da sua materialidade enquanto vestígio concreto. Dispostos em diferentes planos verticais e horizontais e de modo agrupado, cada objeto suportava a sua própria história individual, muitas das quais antagónicas e justapostas. Esta atenção dedicada à dimensão estético-artística elevou a exposição ao paradigma de exibição clássico do objeto como obra de arte, porém outras camadas de informação seriam reveladas quando sistematizada a informação sobre os discursos dos objetos na forma de fichas de inventário, em particular a dimensão da técnica/tecnologia de produção industrial e artesanal, a dimensão da autoria coletiva/colaborativa/supostamente anónima e a dimensão de valor de consumo função/uso do objeto utilitário, dos itens do dia-a-dia, de circulação mundana, que atendem às preocupações contemporâneas relativamente aos impactos cultural e social, ao ciclo de vida dos objetos, ao consumismo exacerbado e à obsolescência dos materiais que menospreza a sustentabilidade ambiental.

A presente investigação revelou que os pressupostos que enquadram a organização do conhecimento dos objetos quando disponibilizados e submetidos a uma análise e reflexão podem produzir contribuições significativas para o conhecimento dos objetos.

Palavras-chave: objeto-coleções, design-disciplina, conhecimento-caleidoscópico, informação-documentação-acesso, museu-paramuseu

Abstract

The motivation for this study emerges from the final reflections of “CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português” research project, which verified the ambiguous nature of the design object concept in museum institutions dedicated to objects related to design and found that their knowledge was generated, above all, from the art history research model mainly focused on the aesthetic and authorial complexion of material culture (Branco *Et al.*, 2014, pp.327-332; Semedo *Et al.*, 2015; Semedo & Senra 2015).

The design concept has been reconsidered by the design discipline, precisely because this field of study relates to a constellation of disciplines that run across humanities and sciences (Margolin, 1989, pp. 5-8; Boradkar, 2006, pp. 3-15). This more critical perspective of knowledge, which warns for design to be assimilated as an uninterrupted process and resulting, conceptually and technically, from different chronological, historical, political, economic, social, aesthetic, and cultural scales and environments (Dilnot ,1984a, 1984b; Margolin, 2005, pp. 237-239), expanded the criteria beyond the industrial object to include different stories and products for the comprehension and development of the field. And the introduction of these new meanings challenged museum institutions to rethink how the design object can be investigated and constructed (Appiani et al. 2007; Antonelli 2009, pp. 570-572; Brändle & Formanek, 2009; Farrelly & Weddell, 2016).

In its genesis, museums exhibited the industrial object, a condition that gave it the status of "design object", favoring and mythologizing its conceptual, aesthetic-artistic, and authorial qualities, supported by art history, interpretive models. In this way, the "other objects", those integrated into the vernacular and pre-industrial production categories, were omitted and other topics of interest that consider their cultural and social meanings were overlooked (Dilnot, 1984a; Lees-Maffei & Sandino, 2004). Although the matrix of aesthetics advocated by art history still prevails, the logic that underlies the organization of knowledge about design objects has been questioned and revised by some museum institutions (MoMA – Museum of Modern Art in New York, Design Museum in London, Victoria & Albert Museum) to communicate values and

meanings for the present and future, beyond the aesthetic, authorial, procedural, functional, or material aspects of objects. In Portugal, the material culture history related to design has been written and disseminated by museums, academia, collectors, and design critics. These new perceptions, that slowly have been introduced, detach design from traditional historiography. These new approaches consider new dimensions for knowledge investigation in design and visually enhance Portuguese design history with objects previously disregarded. This new approach encourages the interpretive potential of museums concerning objects conceived by the design discipline and makes it possible to bring together institutions with different approaches, making it interesting to suppose that some of them already represent different facets of the history and culture of design. However, this coexistence between different disciplinary contexts is not peaceful, because material culture is framed by multiple ontological, epistemological, and methodological positions that are not always compatible (Whitehead, 2009, p. 8; Hicks & Beaudry, 2010, pp.1-21; Bennett, 2018, pp. 6-8; 39). As there is no personalized model in museums to question, investigate and manage the knowledge of objects from this interdisciplinary perspective of design, we wanted to explore this potential.

This investigation sought to frame some policies and practices that participate in design objects and collections musealization. In particular, the systems of representation and mediation that have participated in the construction and organization of this knowledge in museums and academia were explored. Different approaches were gathered and articulated to make it possible to understand and inform more holistically the dimensions that build the design object in an inclusive perspective. The collected and systematized information resulted in an instrument with dimensions that allow to organize and inform objects knowledge from the design discipline perspective that encourages their interpretation in different museological contexts.

The conceived object investigation model was operationalized from the context of a paramuseological exhibition project, specifically the exhibition "Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria" held within the Porto Design Biennale 2019. The narratives originated by documentary research, interviews with curators, and exhibition

interpretative analysis were discursively framed in their material characteristics and meaning values from that multidisciplinary lens of design, revealing that the exhibition, which dealt with the theme of 20th and XXI Portuguese industrial production, sought to count 105 objects and their respective producers, not from a taxonomic ordering system or thematic layer contexts, but a visual and attractive demonstration of their materiality as a concrete vestige. Arranged in different vertical and horizontal planes in a grouped manner way, each object supported its own individual story, many of which were contradictory and juxtaposed.

This attention devoted to aesthetic-artistic dimension raised the exhibition to the classical paradigm of the object as a work of art, but other layers of information would be revealed when information about the discourses of objects emerged in the form of inventory cards, in particular the technique/technology of industrial and artisanal production dimension, the collective/collaborative/supposedly anonymous authorship dimension, the consumption value dimension and the function/use dimension of a utilitarian object, the everyday items, of mundane circulation, which meet the needs of contemporary concerns regarding cultural and social impacts, the life cycle of objects, exacerbated consumerism and the obsolescence of materials that destabilize environmental sustainability.

The present investigation revealed that the assumptions that frame material culture knowledge organization, when made available and subjected to analysis and reflection, can produce significant contributions to the growth of material culture knowledge.

Keywords: object-collections, design-discipline, kaleidoscopic-knowledge, information-documentation-access, museum-paramuseum

Índice de Figuras ou Ilustrações

ILUSTRAÇÃO 1. ESTRUTURA DA TESE: OBJETIVOS, MÉTODOS E CAPÍTULOS	14
ILUSTRAÇÃO 2. CARTAZ “DESIGN OBJECTS CONFERENCE”	70
ILUSTRAÇÃO 3. EXPOSIÇÃO “O RESPEITO E A DISCIPLINA QUE A TODOS SE IMPÕE”	90
ILUSTRAÇÃO 4. EXPOSIÇÃO “MÓVEIS OLAIO – PRODUÇÃO, INOVAÇÃO E QUALIDADE”	91
ILUSTRAÇÃO 5. PROJETO “DESIGN EM PORTUGAL (1960-1974)”	92
ILUSTRAÇÃO 6. EXPOSIÇÃO “ENSAIO PARA UM ARQUIVO: O TEMPO E A PALAVRA. DESIGN EM PORTUGAL ENTRE 1960 E 1974”	93
ILUSTRAÇÃO 7. PROJETO “CIDES.PT – CENTRO DE INTERPRETAÇÃO DO DESIGN PORTUGUÊS”	94
ILUSTRAÇÃO 8. “GREAT EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS” DE 1851	108
ILUSTRAÇÃO 9. “GALLERY OF FALSE PRINCIPLES”. MARLBOROUGH HOUSE	110
ILUSTRAÇÃO 10. VICTORIA & ALBERT MUSEUM. FROM THE COLLECTIONS	113
ILUSTRAÇÃO 11. VITRA DESIGN MUSEUM. COLLECTION ONLINE	115
ILUSTRAÇÃO 12. COOPER-HEWITT NATIONAL DESIGN MUSEUM. EXPLORE THE COLLECTION	116
ILUSTRAÇÃO 13. THE COLLECTION MOMA. ONLINE COLLECTION	117
ILUSTRAÇÃO 14. EXPOSIÇÃO “OBJECTS: 1900 AND TODAY, APR 10–25, 1933, MoMA”	120
ILUSTRAÇÃO 15. EXPOSIÇÃO “MACHINE ART, MAR 5–APR 29, 1934, MoMA”	121
ILUSTRAÇÃO 16. EXPOSIÇÃO “BAUHAUS: 1919–1928, DEC 7, 1938–JAN 30, 1939, MoMA”	122
ILUSTRAÇÃO 17. EXPOSIÇÃO “GOOD DESIGN, NOV 21, 1950–JAN 28, 1951, MoMA”	123
ILUSTRAÇÃO 18. EXPOSIÇÃO “USEFUL OBJECTS OF AMERICAN DESIGN UNDER \$10, NOV 26–DEC 24, 1940, MoMA”	124
ILUSTRAÇÃO 19. MET – METROPOLITAN MUSEUM OF ART. EXPLORE THE COLLECTION	125
ILUSTRAÇÃO 20. EXPOSIÇÃO “ART AND INDUSTRY”, BOILERHOUSE PROJECT, 1982 E EDIFÍCIO DO DESIGN MUSEUM PERTO DA TOWER BRIDGE	126
ILUSTRAÇÃO 21. DESIGN MUSEUM EM KENSINGTON HIGH STREET	127
ILUSTRAÇÃO 22. EXPOSIÇÃO DESIGN MUSEUM “DESIGNER, MAKER, USER”	127
ILUSTRAÇÃO 23. BAUHAUS-ARCHIV MUSEUM FÜR GESTALTUNG. ONLINE COLLECTION	128
ILUSTRAÇÃO 24. MUSEUM DER DINGE	129
ILUSTRAÇÃO 25. “ROOMS 133 – 135: THE DR SUSAN WEBER GALLERY”	132
ILUSTRAÇÃO 26. “DESIGN 1900 – NOW, ROOMS 74, 74A & 76”	133
ILUSTRAÇÃO 27. “RAPID RESPONSE COLLECTING, ROOM 74A”	134
ILUSTRAÇÃO 28. “LES COLLECTIONS DESIGN”	135
ILUSTRAÇÃO 29. MUSEU DEL DISSENY DE BARCELONA. COL·LECCIONS DEL MUSEU	136
ILUSTRAÇÃO 30. EXPOSIÇÃO “DISSENY PER VIURE. 99 PROJECTES PER AL MÓN REAL”	137
ILUSTRAÇÃO 31. EXPOSIÇÃO “BOUNDARY BETWEEN KOGEI (CRAFT) AND DESIGN”	138
ILUSTRAÇÃO 32. EXPOSIÇÃO “VICTOR PAPANEK, THE POLITICS OF DESIGN”	140
ILUSTRAÇÃO 33. EXPOSIÇÃO “WASTE AGE: WHAT CAN DESIGN DO?”	141
ILUSTRAÇÃO 34. EUROPEANA COLLECTIONS. MUDE – MUSEU DO DESIGN E DA MODA	142
ILUSTRAÇÃO 35. EXPOSIÇÃO ONLINE “AFRICAN AMERICAN DESIGN”	143
ILUSTRAÇÃO 36. PROJETO “MoMoWo: WOMEN'S CREATIVITY SINCE THE MODERN MOVEMENT”	144
ILUSTRAÇÃO 37. EXPOSIÇÃO “LÁ VAI ELA, FORMOSA E SEGURA. SCOOTERS DA COLEÇÃO DE JOÃO SEIXAS”	148
ILUSTRAÇÃO 38. EXPOSIÇÃO “TESOUROS DA FEIRA DA LADRA. A BELEZA DO DESIGN ANÓNIMO”	150
ILUSTRAÇÃO 39. EXPOSIÇÃO “INTERIORES. 100 ANOS DE ARQUITECTURA DE INTERIORES EM PORTUGAL”	151
ILUSTRAÇÃO 40. EXPOSIÇÃO “COMO SE PRONUNCIA DESIGN EM PORTUGUÊS? 1980 – 2014”	152
ILUSTRAÇÃO 41. EXPOSIÇÃO “TAP PORTUGAL. IMAGEM DE UM POVO. IDENTIDADE E DESIGN DA COMPANHIA AÉREA NACIONAL”	152
ILUSTRAÇÃO 42. EXPOSIÇÃO “MUSEU INFINITO. JOAQUIM VASCONCELOS E O MUSEU INDUSTRIAL E COMERCIAL DO PORTO (1883-1899)”	153

ILUSTRAÇÃO 43. EXPOSIÇÃO “JOSÉ ESPINHO. VIDA E OBRA”	154
ILUSTRAÇÃO 44. MUDE ACERVO ON-LINE	155
ILUSTRAÇÃO 45. MUDE – MUSEU DO DESIGN E DA MODA. COLEÇÃO FRANCISCO CAPELO, LISBOA	156
ILUSTRAÇÃO 46. EXPOSIÇÃO PERMANENTE MADE – MUSEU DO ARTESANATO E DO DESIGN. COLEÇÃO PAULO PARRA	157
ILUSTRAÇÃO 47. EXPOSIÇÕES “BOA MESA, COM CERTEZA” E “SENTAR PORTUGAL, CADEIRAS DE DESIGN NACIONAL”	159
ILUSTRAÇÃO 48. EXPOSIÇÃO “REVOLUTION 99-09”	163
ILUSTRAÇÃO 49. EXPOSIÇÃO “ORDEM DE COMPRA”	164
ILUSTRAÇÃO 50. EXPOSIÇÃO “BURILADA – ARTE-FACTOS PARA A SOBREVIVÊNCIA”	166
ILUSTRAÇÃO 51. EXPOSIÇÃO “MOTOS DE PORTUGAL”	167
ILUSTRAÇÃO 52. EXPOSIÇÃO “PORTUGAL IMAGINÁRIO — TURISMO, PROPAGANDA E PODER (1910-1970)”	168
ILUSTRAÇÃO 53. EXPOSIÇÃO “SINAL – 100 ANOS DE DESIGN DAS TELECOMUNICAÇÕES E DOS CORREIOS”	168
ILUSTRAÇÃO 54. EXPOSIÇÃO “TEMPOS MODERNOS – CERÂMICA INDUSTRIAL PORTUGUESA ENTRE GUERRAS”	169
ILUSTRAÇÃO 55. DIAGRAMA CIRCULAR. DIMENSÕES DESCRITIVAS DO OBJETO DE DESIGN. PERSPETIVA CALEIDOSCÓPICA	229
ILUSTRAÇÃO 56. CARTAZ “PORTO DESIGN BIENNALE 2019”	264
ILUSTRAÇÃO 57. CARTAZ EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	269
ILUSTRAÇÃO 58. ESPAÇO ARTES. EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	271
ILUSTRAÇÃO 59. TEXTO INTRODUTÓRIO DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	272
ILUSTRAÇÃO 60. MEGAN DINIUS E MICHEL CHARLOT CURADORES DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	273
ILUSTRAÇÃO 61. MODELO EXPOSITIVO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”. VERSÃO PREVISTA, NÃO CONCRETIZADA	277
ILUSTRAÇÃO 62. MODELO EXPOSITIVO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA” NO ESPAÇO ARTES. CONFIGURAÇÃO FINAL E SINALIZAÇÃO DAS SETE SECÇÕES EXPOSITIVAS	278
ILUSTRAÇÃO 63. PRIMEIRA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	282
ILUSTRAÇÃO 64. PRIMEIRA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO. VERSÃO PREVISTA, NÃO CONCRETIZADA	282
ILUSTRAÇÃO 65. SEGUNDA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	284
ILUSTRAÇÃO 66. SEGUNDA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO. VERSÃO PREVISTA, NÃO CONCRETIZADA	288
ILUSTRAÇÃO 67. TERCEIRA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	292
ILUSTRAÇÃO 68. TERCEIRA E QUARTA SECÇÕES DA EXPOSIÇÃO. VERSÃO PREVISTA, NÃO CONCRETIZADA E VERSÃO CONCRETIZADA, RESPECTIVAMENTE.	293
ILUSTRAÇÃO 69. QUARTA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	294
ILUSTRAÇÃO 70. QUINTA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	296
ILUSTRAÇÃO 71. QUINTA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO. VERSÃO PREVISTA, NÃO CONCRETIZADA	297
ILUSTRAÇÃO 72. SEXTA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	299
ILUSTRAÇÃO 73. SÉTIMA SECÇÃO DA EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”	301
ILUSTRAÇÃO 74. SÉTIMA E SEXTA SECÇÕES. VERSÃO PREVISTA, NÃO CONCRETIZADA	302

Lista de abreviaturas e siglas

AAVV – AUTORES VÁRIOS

CA – CERCA DE

CCO – CATALOGUING CULTURAL OBJECTS

CdD – CASA DO DESIGN

CIDES.PT – CENTRO DE INTERPRETAÇÃO DO DESIGN PORTUGUÊS

CIDOC – ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR DOCUMENTATION

CITCEM – CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR «CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA»

DEMIST – INTERNATIONAL COMMITTEE FOR HISTORIC HOUSE MUSEUMS

DGPC – DIREÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL

E.G. – POR EXEMPLO.

ESAD – ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN

ESAD – IDEA. INVESTIGAÇÃO EM DESIGN E ARTE

FCG – FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

FCT – FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E TECNOLOGIA

FLUP – FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ICAA – INTERNATIONAL COMMITTEE FOR APPLIED ARTS

ICDAD – INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEUMS AND COLLECTIONS OF DECORATIVE ARTS AND DESIGN

ICDHS - INTERNATIONAL CONFERENCE OF DESIGN HISTORY AND DESIGN STUDIES

ICOM – INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS

I.E. – ISTO É.

ISO – INTERNATIONAL STANDARDS ORGANIZATION

MADE – MUSEU DO ARTESANATO E DO DESIGN

MAK – AUSTRIAN MUSEUM OF APPLIED ARTS

MET – METROPOLITAN MUSEUM OF ART

MOMA – MUSEUM OF MODERN ART

MUDE – MUSEU DO DESIGN E DA MODA. COLEÇÃO FRANCISCO CAPELO

N.º - NÚMERO

P. – PÁGINA

PP. – PÁGINAS

PDB – PORTO DESIGN BIENNALE

S.D. – SEM DATA

S.P. – SEM PÁGINA

TRAD. – TRADUÇÃO

VOL. – VOLUME

VOLS. – VOLUMES

V&A – VICTORIA & ALBERT MUSEUM

INTRODUÇÃO

Enquadramento de contextos e questões

Antecedentes e motivações

A circunstância da autora desta investigação ter sido investigadora-bolsista do Projeto de Investigação CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português¹ (PROJETO FCT, 2013-2015), favoreceu o surgimento dos primeiros questionamentos que conduziram e orientaram a tese que aqui se apresenta. O Projeto CIDES.PT propôs-se estudar a cultura material ligada ao design português dos séculos XX e XXI e a criar um Centro de Interpretação digital que contribuísse para a revalorização da identidade do design português e da sua indústria². Durante a investigação foram emergindo algumas questões e reflexões que problematizavam o cruzamento disciplinar entre museologia e design (Branco *Et al.*, 2014; Semedo *Et al.*, 2015; Semedo e Senra, 2015). Entre outras, questionou-se sobre o que constituía um objeto de design, de que modo este era construído em termos de conhecimento e sobre quais as instituições museológicas a investigar dada a natureza multidisciplinar da disciplina de design. Foram inquiridas as instituições dedicadas a “objetos e coleções de design” e as principais conclusões da investigação revelaram que o conhecimento empregue sobre os objetos e coleções apresentava uma natureza complexa e heterogénea, uma vez que os contextos das instituições encerravam sobre si diferentes discursos e argumentos. Por outro lado, pode verificar-se que as instituições não detinham um modelo específico que orientasse para questões e para dimensões de investigação e de classificação de objetos de design. Inferiu-se, por fim, uma incerteza face à natureza ambígua do próprio conceito de design

¹ Projeto coordenado pela Universidade de Aveiro (UA) e pelo ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura e contou com a participação da Universidade do Porto (UP). Disponível em: https://sigarra.up.pt/flup/pt/projectos_geral.mostra_projecto?p_id=65741 [Consultado a 1 julho 2016].

² Uma parte significativa do trabalho de investigação desenvolvido pelo grupo UP concentrou-se na revisão da literatura e atualização dos conceitos respeitantes à gestão de coleções de objetos com o apoio de softwares para gestão de coleções museológicas, tendo-se procurado aqueles que eram utilizados, em específico, na inventariação de objetos de design (Semedo *Et al.*, 2015). Um segundo momento da investigação incidiu sobre as práticas de organização do conhecimento que poderiam contribuir na formação de uma estrutura de campos para a descrição de coleções de design, bem como sobre as terminologias a utilizar na classificação e inventariação desses objetos. Para tal, foram inquiridas instituições que se dedicam ao estudo e exibição de objetos de design (museus e outras organizações). Esse conhecimento iria contribuir e auxiliar na organização dos conceitos de classificação para a inventariação dos objetos de design portugueses no sistema de gestão coleções adquirido, o in arte online.

e verificou-se uma certa institucionalização de práticas museológicas e de construções discursivas sobre este tipo de objetos, marcadamente coligadas às matrizes mais clássicas da história da arte e da história e teoria do design, ancorados na compleição estética dos objetos, na sua grandeza autoral ou qualidade funcional (Semedo e Senra, 2015).

Este paradoxo das instituições vinculadas à disciplina de design não especificarem o modo como se constrói o objeto de design (natureza indefinida do conceito) e o fato de agregarem as suas classificações e narrativas a determinados campos disciplinares (maioritariamente à história da arte e numa perspetiva eurocêntrica) acabaria por situar as questões do Projeto CIDES.PT num outro plano da investigação que não foi aprofundado no período de duração do projeto: por um lado, no debate da museologia crítica que questiona a autoridade das disciplinas e as representações de poder que atuam na organização e produção do conhecimento em museus e; por outro, no debate gerado nos museus de design sobre a musealização dos objetos de design e sobre o papel desses museus para o desenvolvimento da sociedade contemporânea.

Em alguns museus, a circunscrição dos objetos em determinados sistemas de representação parece ter conduzido a uma uniformização do conhecimento e a uma restrição de novas perspetivas para pensar sobre eles. Ainda, parece ter condicionado a aquisição de outros bens culturais para além da perceção idealizada do objeto passível de musealizar, bem como a produção de novos modelos para a sua documentação, exibição e compreensão. E quando se pensa em museus de design num sentido mais contemporâneo e plural, embora conscientes da tradição histórica que os aproxima, por exemplo, dos museus de arte e de artes decorativas e aplicadas, ou os distancia, por oposição, dos museus etnográficos, torna-se difícil não os observar como fenómenos modernos de produção de identidades heterogéneas e polissémicas. O design, como conceito, como disciplina e como metodologia operacional inclina-se para um modelo de pensamento colaborativo e transdisciplinar. Este fenómeno enceta um conjunto de complexas questões e configura um campo de oportunidade para pensar novos discursos sobre os objetos. A natureza multidisciplinar do design potencia a reflexão sobre o

objeto a partir de diferentes campos de investigação, não apenas em instituições museológicas que denominam as coleções como “de design”, mas, de igual modo, em museus que identificam as suas coleções como de artes decorativas, arte, moda, indústria, ciência e técnica ou etnológicos. E cada uma destas instituições pode contribuir para o desenvolvimento de novos enfoques para a construção da história e cultura do design. No entanto, embora podendo ser manipulado por diferentes organizações e olhares, o objeto de design tem sido tendencialmente pensado e representado a partir da disciplina de história, da história da arte e da história e teoria do design, na sua visão clássica modernista, dos grandes chavões, que reiteram que a “forma do objeto deve seguir a função” ou da pureza da forma em que “o menos é mais”. Por tradição os museus inseriram o objeto de design na categoria industrial, preferenciando e mitificando as suas qualidades concetuais, estético-artísticas e autorais. Excluíram, deste modo, os objetos integrados nas categorias de produção vernacular e pré-industrial e omitiram outros tópicos de interesse que consideram, por exemplo, os significados sociais e culturais dos objetos que, de igual forma, podem contribuir para a construção do conhecimento dos objetos na perspetiva contemporânea da história do design.

Esta redefinição do discurso sobre a perceção do que é um objeto de design e os sistemas de representação em que se inserem, levantou novas questões à museologia, nomeadamente sobre os modos de colecionar (o que adquirir?), documentar (o que e como registar?) e expor (como e para quem expor?) objetos de design, para que estes passem a comunicar valores e significados no presente e para o futuro, para além dos habituais aspetos formal, funcional e estético. Questões como: “O que deve constituir o objeto de design nos dias de hoje?” ou “O que é um museu de design?” ou “Como é que os museus de design podem criar novas histórias, expectativas e experiências para os objetos na perspetiva da disciplina de design?” tornaram-se recorrentes nas investigações sobre a cultura material relacionada com o design.

Por não haver nos museus um modelo personalizado para investigar objetos sob esta nova perspetiva do design, mais diluída nas suas fronteiras disciplinares, desejou-se explorar esse potencial. É deste contexto que parte a investigação de doutoramento.

Procura-se situar a forma como são musealizados os objetos de design em Portugal, em concreto os seus referenciais teóricos disciplinares e dispositivos de construção e mediação que participam na criação desse conhecimento. Esta problemática insere-se no debate crítico da museologia que procura conhecer as disciplinas e as estruturas intelectuais que estão envolvidas nos processos de perceção e raciocínio sobre os objetos e que participam na construção e mediação desse conhecimento em museus.

Definição do problema de investigação

De que forma são musealizados os objetos de design dos séculos XX e XXI no contexto museológico e quais os referenciais teóricos disciplinares e dispositivos que apoiam a construção e mediação desse conhecimento? Quais os modos de incorporar e colecionar? Quais os modos de estudar e documentar? Quais os modos de expor e interpretar? O problema de investigação da presente tese procura aprofundar o quadro teórico crítico da museologia que questiona os critérios subjacentes às políticas e práticas museológicas, nomeadamente os paradigmas teóricos, os instrumentos e as dimensões contextuais privilegiadas que atuam sobre os objetos de design, no sentido de conhecer a diversidade de sistemas de representação e de mediação que estão subjacentes na organização desse conhecimento em museus. Nesse cruzamento da investigação entre as disciplinas de museologia e de design, desejou-se conhecer as abordagens e construções sobre os processos de musealização do objeto de design – incorporar/colecionar; estudar/documentar; expor/interpretar.

Pretendeu-se, por isso, compreender as circunstâncias e as decisões que conduziram a determinados sistemas de representação imputados à cultura material dos séculos XX e XXI relacionada com o design, nomeadamente os conceitos teóricos, ideológicos, metodológicos e críticos que legitimam, circunscrevem e diferenciam disciplinarmente os objetos de design de outros objetos dentro do contexto museológico (paradigmas teóricos) e quais os dispositivos que apoiam na construção e mediação desse conhecimento (missão do museu, documentação-ficha de inventário, curadoria expositiva).

Questões da investigação

Questiona-se, deste modo:

Questões principais³

- a) Como é que os museus de design definem o objeto de design no âmbito das suas coleções?
- b) Em que contextos teóricos, ideológicos, metodológicos e críticos se encontram esses objetos?

Questões secundárias

(contextuais e/ou diretamente implicadas)

- O que é um museu de design?
- O que é um objeto de design?
- Como é que o objeto de design é construído pela museologia (que paradigmas os representam)?
 - Que dispositivos apoiam na construção e mediação desse conhecimento?
 - Que identidades assumem esses objetos?
 - Que narrativas produzem esses objetos?

Propósito do estudo

Procura-se conhecer as políticas e práticas que participam na musealização de objetos e coleções de design, em particular explorar os sistemas de representação e de mediação que têm participado na construção desse conhecimento em museus, no sentido de contribuir para a construção de novas narrativas e eventual redefinição do seu lugar nas coleções. A recolha e sistematização dos processos e das práticas de gestão de coleções, bem como dos constructos e discursos imputados aos objetos, poderá ser um dos caminhos que possibilitará perceber a natureza do conhecimento produzida

³ As questões e subquestões de investigação procuraram explorar três temas que emergiram no decurso do Projeto CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português, nomeadamente sobre (a) o que era um objeto de design, (b) que lugar ocupariam estes objetos de design no contexto museológico português e g) e em que discursos institucionais e ideológicos se alicerçavam?

pelas instituições e a forma como esta se repercute nos modos de perceber e interpretar a cultura material relacionada com o design.

Através da revisão da literatura, essencialmente da museologia e do design, pretende-se perceber o que é um objeto de design e reunir as dimensões teóricas e principais dimensões descritivas que contribuem para o seu reconhecimento. Esta informação foi sistematizada num quadro-síntese, que se apresenta como um ponto de partida para pensar acerca de objetos de design em diferentes contextos museológicos (o mesmo será descrito mais adiante). Objetivou-se que o instrumento fosse operacionalizado em instituições museológicas portuguesas com diferentes naturezas disciplinares.

Contributo

Através de uma reflexão e interseção de conceitos, e sem desejar esgotar as dimensões que emergiram da paisagem delineada, esta investigação propôs-se a desenvolver um instrumento que orientasse no questionamento, organização e gestão do conhecimento de objetos a partir de uma perspetiva crítica das disciplinas de museologia e de design.

Procura-se com este instrumento o fomento de analogias e interações entre objetos de design e outros objetos com diferentes classificações disciplinares (que apresentam dimensões comuns – funcional, material, cultural, outro) e identificar objetos de conflito, concretamente aqueles que estão na charneira do que pode, ou não, ser “de design”. Procura-se, ainda, contribuir para uma (re)análise dos processos de musealização (políticas, práticas de colecionar e fomento para (re)categorização de objetos) e das narrativas expositivas (identidades, significados e discursos) sobre cultura material ligada ao design, em instituições museológicas dedicadas, ou não, a este tipo de coleções. Ao viabilizar-se a interação entre diferentes naturezas de conhecimento, poderão ser exploradas novas representações e produzidos discursos retrospectivos e prospetivos para os objetos na perspetiva do design dentro de diferentes organizações.

Premissas iniciais

Durante a fase de exploração das questões que estão na base desta tese, partiu-se de uma revisão da literatura, essencialmente da museologia e do design, onde se procurou contextualizar o modo como o objeto de design foi definido e compreendido, enquadrando-se os seus principais paradigmas teóricos, as principais questões para a sua reflexão e as dimensões contextuais e narrativas que participam na sua perceção. Pretendeu-se, deste modo, conhecer e perceber como estas disciplinas construíram o objeto de design. Prevendo-se que as abordagens tradicionais condicionaram as formas de musealizar, a tese sustentou-se nas seguintes premissas (hipóteses, pontos de partida para a organização do raciocínio):

que nos museus de design:

- a organização do conhecimento sobre os objetos de design esteja vinculada a paradigmas discursivos associados aos movimentos estéticos e ideológicos provindos, sobretudo, da história da arte e da teoria do design;
- as representações emergentes das narrativas impressas nos inventários sobre os objetos de design configurem mimetizações de inventários de outros museus com a mesma base disciplinar, podendo essas assunções condicionar na definição, categorização e exposição dos objetos (esta premissa não pode ser verificada, uma vez que não foi possível o estabelecimento de correspondências interinstitucionais a partir dos inventários);
- existam objetos de design que não detêm essa nomeação, mas que poderão assumir essa designação em museus de design;
- existam objetos de design integrados noutras categorias de inventário e cujas dimensões – material, função, forma, tecnologia, significado – manifestam fundamentos de paridade, correspondência e/ou interseção com a disciplina de design.

Limitações

A principal dificuldade foi a de encontrar um corpo teórico organizado que permitisse enquadrar e responder às questões da tese. A bibliografia existente no campo da museologia crítica, na maioria dos casos, tem por principal enfoque museus de história, antropologia, arqueologia e arte, procurando debater os seus sistemas de conhecimento ou modos de expor. No que respeita ao campo do design, os debates concentram-se em torno da reformulação e consolidação da disciplina, na ideia da heterogeneidade do design, no tema da delimitação ou descerramento das suas fronteiras em relação a outras áreas disciplinares ou na descrição e compreensão de contextos expositivos. Quanto à bibliografia que estabelece uma relação entre os dois campos disciplinares, designada por “museologia do design”, a mesma não é muito expressiva. A existente encontra-se dispersa e pouco sistematizada, mas apresenta questões de grande valia para as duas disciplinas. O acesso a estas fontes diversificadas de informação tornou-se complexo, uma vez que uma grande parte dessa bibliografia não se encontra disponível para consulta pública: umas são procedentes de conferências especializadas enquanto outras configuram edições produzidas por museus, algumas das quais descontinuadas. Houve necessidade, assim, em aceder a bibliotecas e arquivos especializados, nacional e internacionalmente, ou de se proceder à aquisição de livros usados em mercados internacionais. Deste modo, tornou-se particularmente complexa a tarefa de compilar, de um modo ordenado, contributos de outras instituições museológicas que também possam ter vindo a contribuir para a definição das fronteiras do objeto de design.

As questões e premissas da investigação foram sendo amadurecidas e reorganizadas à medida que o estudo prosseguiu. Um processo de investigação de carácter exploratório possibilitou um maior esclarecimento e compreensão sobre os temas em análise. O mesmo foi enquadrado através da realização de uma conferência internacional dedicada à musealização do design e através da realização de entrevistas, ambos os métodos incluindo agentes comprometidos das áreas dos museus e do design e cujos critérios de seleção foram circunscritos à pertinência e notoriedade das suas contribuições para os temas em debate. Estes dois métodos de investigação para a

exploração dos temas possibilitaram um maior esclarecimento das questões e apontaram caminhos de futuras investigações. Fez parte deste amadurecimento da ideia da tese a sua apresentação na sessão 5 "Artifacts and collections across boundaries" inserida na 23.^a Conferência "Relevance of Collections"⁴ organizada pelo "Artefacts Consortium"⁵ em outubro de 2018 no Adler Planetarium, em Chicago, Estados Unidos da América. Efetivamente, em determinado momento da investigação houve uma intenção de explorar objetos provenientes do universo dos museus de ciência e da tecnologia e de museus de indústria, de certo modo sugerido pelas teses de doutoramento de Maddalena Dalla Mura (2010) e de Kjetil Fallan (2007), muito centradas na compreensão do objeto de design a partir da sua dimensão técnico-científica e na dimensão social debruçada sobre a construção social da ciência e da tecnologia. Porém, predominou o desejo de investigar coleções numa instituição dedicada ao design ou com objetos pertencentes ao universo do design português, por possibilitar questionar os modelos que constroem os objetos nas suas histórias, políticas e constelações ideológicas, que permitisse validar o modelo de investigação em construção, nomeadamente as dimensões relacionadas com os critérios de valor e de significado imputados aos objetos na ótica do design. Parece justo mencionar que esta decisão saiu reforçada com a apresentação pública do modelo de investigação e do método utilizado na sua construção.

Previu-se que a exploração, teste e validação do modelo de estudo de objetos "Dimensões para a construção do conhecimento de objetos numa perspetiva caleidoscópica", fosse efetivado num contexto museológico português, em concreto procurou-se conhecer a estrutura institucional e os objetos nos seus critérios de valor e de significado no quadro das políticas de desenvolvimento e de informação das suas coleções museológicas, tendo-se, para o efeito, desenhado uma matriz com critérios e processos para a recolha dessa informação sobre os objetos que considerou grupos e unidades de informação sugeridos por documentos de referência na documentação de

⁴ Ver "XXIII, Chicago, 2018: Relevance of Collections". Disponível em: <http://www.artefactsconsortium.org/Meetings/ProgramChicagoxxiiiF.html>.

⁵ Trata-se de uma associação de historiadores dedicada ao estudo de objetos de ciência e tecnologia. Ver "ARTEFACTS – Using objects in studies of the history of science and technology". Disponível em: <http://www.artefactsconsortium.org>.

bens patrimoniais. Foram contatadas, em diferentes momentos⁶, instituições consideradas como enquadráveis para o cumprimento do propósito da tese, entre as quais: o MUDE – Museu do Design e da Moda. Coleção Francisco Capelo, em Lisboa (museu de design); o Museu do Vidro da Marinha Grande, na Marinha Grande (museu industrial de iniciativa autárquica); e o Museu Vista Alegre, em Ílhavo (museu industrial de iniciativa empresarial). Foram realizadas as habituais diligências junto dessas entidades durante longos meses, no sentido de estabelecer e protocolar uma parceria entre uma instituição de ensino superior e essas entidades museológicas, porém as solicitações não mereceram acolhimento. Os argumentos dessas impossibilidades foram fundamentados por constrangimentos institucionais – no caso do Museu Vista Alegre – ou por outras circunstâncias alheias à investigação. A hipótese de aceder a outros museus não contemplados inicialmente não foi exequível perante as restrições de mobilidade impostas pela situação epidemiológica COVID 19.

A seleção para estudo de caso da Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” realizada no âmbito da Porto Design Biennale 2019 vê-se, deste modo, enquadrada no contexto da impraticabilidade de operar num terreno museológico e na circunstância de proximidade com um dos agentes implicados na sua concretização enquanto curador-geral da Porto Design Biennale 2019, em concreto o coorientador desta tese, o Professor Doutor José Bártolo. Em conjunto com a orientadora, Professora Doutora Alice Semedo, foi traçada uma outra direção para a investigação que procurou contextualizar processos de construção de significados dos objetos na lente da disciplina de design a partir do contexto de um projeto expositivo paramuseológico. Assim, o plano de investigação de campo foi redesenhado para questionar o conhecimento dos objetos a partir de um espaço expositivo que deu

⁶ Os pedidos de “Colaboração em tese de doutoramento – Objetos de design em contexto museológico português” foram realizados formalmente por email entre: 2 de maio de 2018 a 27 de fevereiro de 2020 (Museu do Vidro); de 31 de outubro de 2019 e 3 de março de 2020 (MUDE); 21 de abril de 2020 a 14 de setembro de 2020 (Museu Vista Alegre). Acresceram às solicitações formais, por diversas vezes reiteradas e sem sucesso nas respostas, a realização de diversos contactos telefónicos informais, por parte da autora da investigação e da própria orientadora, com as entidades que mediavam a informação do pedido de acolhimento para investigação e a direção do museu. A pedido das próprias entidades, foram enviados para avaliação um plano de trabalho detalhado sobre a atividade a desenvolver no local (MUDE) e um guião com as questões a ser colocadas numa entrevista previamente solicitada e que nunca teve lugar (Museu do Vidro). Ambos documentos não foram merecedores de quaisquer respostas ou observações.

visibilidade a objetos de design portugueses, mas que emerge para além dos muros do museu considerado convencional, mantendo-se a intenção de interrogar sobre a estrutura organizacional que os acolhem, sobre os seus intervenientes e as agências implicadas nos discursos articulados e produzidos através dos objetos para uma documentação em profundidade. Para o efeito foi desenvolvida uma matriz para a documentação dessa exposição com critérios e processos para inventariação e registo da informação sobre os objetos exibidos, no sentido de compreender as circunstâncias e as decisões que determinaram a seleção e organização dos bens materiais de produção industrial portuguesa e aferir sobre os critérios subjacentes à representação da cultura material ligada ao design português.

Delimitação

Nesta investigação optou-se por circunscrever as questões entre os séculos XX e XXI, por se afigurarem períodos eminentemente fecundos nos discursos teórico-práticos para as disciplinas de museologia e de design. Inevitavelmente foram enquadrados os contextos do surgimento dos museus de design e da ideia de objeto de design, no contexto internacional e nacional, incidindo-se a análise sobre aqueles melhor documentados e cuja informação se encontrava acessível. O período cronológico do estudo de caso vê-se inserido nesse arco temporal.

Estrutura e conteúdo da tese

O primeiro capítulo procura situar os contextos e as naturezas disciplinares que contribuem para a organização e produção do conhecimento de objetos em museus.

O segundo capítulo enquadra os principais constructos sobre o design na sua compreensão mais canónica e clássica e na sua compreensão crítica que questiona paradigmas instituídos.

O terceiro capítulo versa sobre as principais naturezas de discursos, contextos e questões que enquadram a musealização de objetos de design, nas suas perspetivas histórica e contemporânea no contexto internacional e nacional.

O quarto capítulo situa as considerações provenientes das narrativas enunciadas por protagonistas portugueses de diferentes áreas disciplinares relativamente à ideia de objeto de design e sobre como este pode ser pensado a partir dessas lentes nos museus.

O quinto capítulo apresenta o instrumento que orienta no questionamento, organização e gestão do conhecimento, resultante da necessidade de estruturar as inferências sobre as diferentes traduções do objeto de design.

O sexto capítulo constitui o estudo de caso que explora e documenta em profundidade os processos e constructos que enquadraram o projeto expositivo “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” inserido na programação da Porto Design Biennale 2019 e cuja curadoria procurou dar visibilidade à cultura material ligada ao design português. Foi intenção compreender as práticas das estruturas cooperativas, os modelos adotados e os significados produzidos sobre os objetos a partir do modelo concetual desenhado, que se apresenta como um contributo para o conhecimento e documentação de objetos num contexto expositivo.

Ilustração 1. Estrutura da tese: objetivos, métodos e capítulos

OBJETIVO GERAL

Desenvolver um instrumento que oriente no questionamento, organização e gestão do conhecimento de objetos a partir de uma perspectiva crítica das disciplinas de museologia e de design

OBJETIVO 1	OBJETIVO 2	OBJETIVO 3	OBJETIVO 4	OBJETIVO 5	OBJETIVO 6
Enquadramento concetual e teórico Situar os contextos e as naturezas disciplinares que contribuem para a organização e produção do conhecimento de objetos em museus.	Enquadramento concetual e teórico Enquadrar os principais constructos sobre o design na sua compreensão mais canónica e clássica e na sua compreensão crítica que questiona paradigmas instituídos.	Revisão da literatura Método 1. Leitura interpretativa Situar as principais naturezas de discursos, contextos e questões que enquadram a musealização de objetos de design, nas suas perspetivas histórica e contemporânea no contexto internacional e Design Objects Conference 2018 Método 2. Recolha de dados qualitativos Reunião de agentes implicados do contexto museológico e académico no sentido de situar e atualizar teorias e práticas sobre os temas em discussão.	Entrevistas informantes privilegiados em Portugal Método 3. Recolha de dados qualitativos e Leitura interpretativa – objeto de fronteira Recolha de considerações provenientes das narrativas enunciadas por protagonistas portugueses de diferentes áreas disciplinares relativamente à ideia de objeto de design e sobre como este pode ser pensado a partir dessas lentes nos museus.	Dimensões para a investigação de objetos na perspetiva do design Método 4. Reflexão e interpretação dos dados coligidos Descreve o processo de desenvolvimento de instrumento que orienta no questionamento, organização e gestão do conhecimento, resultante da necessidade de estruturar as inferências sobre as diferentes traduções do objeto de design.	Operacionalização de instrumento em estudo de caso em profundidade Método 5. Explora e documenta em profundidade os processos e constructos que enquadram o projeto expositivo “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” inserido na programação da Porto Design Biennale 2019. Foi intenção situar as práticas das estruturas cooperativas, os modelos adotados e os significados produzidos sobre os objetos a partir de modelo concetual desenhado, que se apresenta como um contributo para o conhecimento e documentação de objetos num contexto expositivo.
CAPÍTULO I	CAPÍTULO II	CAPÍTULO III	CAPÍTULO IV	CAPÍTULO V	CAPÍTULO VI
Museus como estruturas de conhecimento	Design e os seus constructos	Musealização do design	Contributos para a compreensão do objeto de design no contexto museológico português	Dimensões descritivas do objeto de design	Exposição “Portugal industrial – ligações entre o design e a indústria”

CAPÍTULO 1. MUSEUS COMO ESTRUTURAS DE CONHECIMENTO

1.1. Representações de poder, disciplinas e governança social

Os estudos mais marcantes que versam sobre a organização do conhecimento em museus despontam dos conceitos propostos por Michel Foucault, em concreto das teorias que se movem em torno das relações que se estabelecem entre o poder, o conhecimento e os critérios da verdade (Macdonald, 2006a, p.1-12). Muito embora os apontamentos que Foucault (1970) teceu sobre as instituições museológicas tenham sido diminutos e dirigidos aos discursos gerados pela arte e pela literatura dos artistas Édouard Manet e Gustave Flaubert, os seus fundamentos foram explorados por autores que dirigem a sua atenção para as políticas e práticas museológicas, tais como: Eilean Hooper-Greenhill (1992), Christopher Whitehead (2009, 2016), Tony Bennett (Bennett 2005; 2018) ou Kevin Hetherington (2015).

“Museums have been active in shaping knowledge over (at least) the last 600 years. During the period of the Renaissance episteme, the classical age, and the modern age, a variety of both structures of knowledge and rules for the production of truth can be observed to have been in operation. Accumulation of material things, both natural and artificial, have always been one of the ways in which it has been possible to know the world, but cabinets, *studioli*, *Theatrum sapientiae*, repositories, and ‘museums’ have been constituted according to the prevailing epistemological context, and have, therefore, enabled different possibilities of knowing according to the rules and structures in place at the time. (...) The production of ‘truth’ or ‘knowledge’ is a process that can be found to be operating at all times, and the selection, confinement and organisation of material things has been only one of the modalities of this production. However, the forms of truth and knowledge that have been constituted have not followed a continuous identity.” (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 191-192).

Em finais dos anos 80 do século XX emergem na museologia os primeiros estudos e debates críticos sobre a representação do conhecimento em museus. Eilean Hooper-Greenhill (1992) fazia notar que os museus sempre reformularam a sua conceção sobre o conhecimento de acordo com os seus contextos económicos, políticos e sociais. Ou seja, que os museus sempre foram manifestações do conhecimento, produtores de verdades e instrumentos de poder (pp. 188-190). Na obra referida, a autora ilustra a sua ideia fazendo um percurso sobre os princípios e as estruturas de pensamento envolvidas na formação das coleções – a constituição epistémica de discurso e de conhecimento na

perspetiva de Foucault. Tal como definido por Foucault (2002), o conceito de episteme consiste num conjunto de relações inconscientes, positivas e produtivas, através das quais o conhecimento é produzido e racionalmente definido. A episteme é um conjunto de discursos que se tornaram regimes de verdade e que uniram a sociedade numa determinada circunstância histórica. Não sendo uma forma de conhecimento circunscrita ou racionalizada absoluta, a natureza do seu campo é volátil e indefinida. Esse apanágio torna possível a análise das flutuações epocais ocorridas na sociedade, como, por exemplo, aquelas que desencadearam mudança de discursos na formação dos museus e da organização das coleções (Foucault, 1970, p. 136-177). As epistemes configuram para Hooper-Greenhill (1992) fundamentos para a compreensão dos modos como o mundo conhecido foi organizado nas instituições que precederam os atuais museus⁷.

⁷ Primeiro - Renascimento (1400 –1600), onde os tesouros eram ordenados por princípios de interpretação e similitude, constitui-se por quatro estruturas básicas de conhecimento: *convenientia*, *aemulatio*, *analogia* e *simpatia*. A similitude *convenientia* [conveniência] refere-se à adjacência das coisas [objetos] que são convenientes, por formarem um conjunto visível e coerente, resultante da proximidade de características. A similitude *aemulatio* [emulação] configura um segundo modo de *convenientia* que pode unir um conjunto de coisas [objetos] espacialmente distantes e com características aparentemente desiguais. A similitude *analogia* une *convenientia* e *aemulatio*, que possibilita relacionar as coisas [objetos] de modo infinito, estabelecendo correspondências entre o visível e o invisível. Por fim, a similitude *simpatia* não é limitada nem prefigurada. Permite que as coisas [objetos] se tornem idênticas, numa identificação sem limites onde as diferenças se dissolvem (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 12-14). A visão humanista e antropocêntrica originária do renascimento italiano (c. 1500-1700) iria transformar o modo de se colecionar teocêntrico que até então vigorava. Os objetos começam a ser ordenados no sentido de compreender o universo (macrocosmo) e a imagem do homem (microcosmo) (Crane, 2000, p. 4), através da exposição de objetos e obras provenientes da cultura greco-romana, com a intenção de se recuperar o seu legado (Alonso Fernández, 1999, pp. 51). No decurso deste período, nomeadamente com a descoberta das américas, os objetos confiscados são exibidos como forma de afirmação do poder do seu proprietário, depositário do conhecimento universal. Os aclamados gabinetes de curiosidade e gabinetes do mundo, embora não apresentassem essa designação, pois a mesma é contemporânea, ostentavam particularidades relacionadas. A aparente desordem encerrava programas intrincados e simbólicos, verdadeiros universos intelectualizados, onde se procurava definir e nomear tudo, para reconstruir conceptualmente o mundo. Em Itália tornaram-se conhecidos por *studio*, *studiolo*, *galleria*, *guardaroba* ou *museo* (Pearce, 1995, p. 109; Hooper-Greenhill, 1992, pp. 88), na Alemanha por *wunder* (maravilha), *kunst* (arte) ou *schatz* (tesouro) (Pearce, 1995, p. 109) e no Reino Unido por *curiosity cabinet* (gabinete de curiosidades) ou o *cabinet of rarities* (gabinete de raridades) (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 88). Nos gabinetes do mundo (c. século XVI – início século XVII) procurou-se representar a ordem do universo num espaço secreto, onde o seu proprietário (de origem principesca ou burguesa) assumia simbolicamente ser seu governante. Os objetos ilustravam o microcosmo, através dos objetos produzidos pelo homem, numa articulação com o macrocosmo, ou seja, os objetos produzidos pela natureza. A coleção era distribuída de forma estruturada e hierarquizada, imbuindo-se de uma ordem cósmica invisível e mística, ligados por semelhanças ocultas e simbólicas, sendo os objetos guardados em salas ou armários secretos embutidos (conhecimento é poder) (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 105). Um dos mais conhecidos gabinetes do mundo foi o *studiolo* do Grão-duque Francesco I de Médici, em Florença, Itália. Após o seu desmantelamento, os

"In the instance of museums, objects, in their intellectually and physically spatialized deployment over different museums, are subjected to the project of forming specific knowledges, and the imagined visitor is disciplined exclusively into a specific disciplinary regime (...). In this sense both expansive and reductive boundary work represent power plays of different type. Boundary work is, I contend, a key characteristic of disciplinary generally, but its operation is particularly interesting when disciplines are not entrenched, conventional and naturalized in the way that archeology and art history are now (...)" (Whitehead, 2009, p. 62).

Christopher Whitehead (2009) é outro dos autores que contribuiu para esta discussão, pela investigação que encetou sobre a participação dos museus do Reino Unido do século XIX para a construção do conhecimento sobre as suas coleções e a sobre importância imputada às disciplinas de arqueologia e de história da arte, como princípios chave para a classificação da cultura material. Nesse estudo, tentou compreender, por exemplo, quais os critérios subjacentes na diferenciação dos objetos "arqueológicos" dos objetos "artísticos". Ao fazê-lo verificou que as decisões sobre o modo como as coleções britânicas deveriam ser subdivididas, física e concetualmente, foram tomadas por profissionais relacionados com o campo político, museológico e por muitos intelectuais de áreas distintas. Embora as coleções dos principais museus fossem heterogêneas, foram classificadas como: "antiguidades", no British Museum; de "arte", na National Gallery; e de "artes aplicadas" no South Kensington Museum (Victoria and

objetos foram distribuídos Galerias do Palácio Uffizi, passando da esfera privada para o domínio público, por consentir a visita. Neste espaço os objetos adquiriram nova organização e significado, passando a representar o estatuto do príncipe e servindo como elementos de propaganda. Este sistema de organização, representativo do conhecimento enciclopédico, foi replicado por muitas casas reais europeias é considerado como o primeiro protótipo de museu (Olmi, 1985, p. 9; Pearce, 1995, 112; Hooper-Greenhill, 1992, pp. 105-108; 116); Segundo – Era Clássica (Barroca) (1600 –1750), onde os princípios da similitude seriam substituídos pelos princípios de comparação que procuravam a razão científica do universo. As coisas começaram a ser registadas através da ilustração e classificadas por classes de família ou espécie, sendo produzidos catálogos e inventários, no sentido de se apresentar a ordem das coisas e da verdade. Muitos destes sistemas de organização foram influenciados pelos métodos utilizados pela botânica (história natural), com base na observação, medição e percepção do visível. Só deste modo é que a base do conhecimento era firme. Durante este período, começaram-se a expor coleções especializadas e agrupadas por características similares (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 134; 137-140); Terceiro – Era Moderna (1750 – atualidade), que evocou um novo modelo de ordenação do pensamento sobre as práticas de colecionar e expor objetos, articulada nos poderes de representação para instituir a verdade. Os fundamentos que estão na base do surgimento do museu moderno (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 12-22). Cada uma destas epistemes expressava diferentes práticas de colecionar e formulava cenários sobre o conhecimento.

Albert Museum). Porém, nestes debates corporativos não ficaram esclarecidos quais os princípios que distinguiam e segmentavam objetos de arqueologia e objetos de arte, nem os critérios que fomentavam a repartição da cultura material pelos museus existentes à data. Apurou nesta análise, que uma facção de investigadores era apologista da investigação não segregadora da cultura material, pela valorização dos processos de produção, localização, consumo, diferentes cronologias e redes de atores sociais, que contrariava a visão vigente centrada nas obras de arte pictóricas isoladas, transcendentais e herméticas, nos seus artistas, nos distintos estilos e na dimensão estética. Os objetos do dia-a-dia gerados pela humanidade, por exemplo, eram, assim, considerados como objetos relacionais e documentais embora pudessem estar guarnecidos de dimensão estética. O estabelecimento destas tipologias concretas e a delimitação de fronteiras entre as duas disciplinas, assentes em decisões políticas e económicas circunstanciais, que não assentavam em fundamentos intelectuais ou teóricos muito aprofundados nem nos próprios princípios fundadores dos museus, condicionou a construção de outras das narrativas sobre a cultura material (2009, pp. 7-8, 135-136).

Embora Whitehead (2009) considere que a relação entre os museus e disciplinas não é demasiadamente vincada, por entender que esta relação se associa mais às universidades e às suas origens, não desvaloriza o papel que os museus do século XIX desempenharam na organização e transmissão do conhecimento, através de uma ordenação e de uma representação específica da cultura material. No entanto, entende que é importante fazer-se uma distinção entre "conhecimento" e "disciplinas". O conhecimento é produzido por políticas de valor, envolvendo processos de perceção e de raciocínio sobre a cultura material. Essas estruturas intelectuais, que contemplam, por exemplo, contextos históricos, iconográficos, estéticos, artísticos, etc., conduzem a um determinado tipo de perceção e aprendizagem particularizada sobre os objetos. Porém, essa distinção entre objetos "arqueológicos" e "artísticos", segundo o autor é, por si mesma, contestável, pelas políticas de valor de subjetividade que incorporam (2009, pp. 8-9). Quanto às disciplinas, partilha da ideia de que estas resultam de um conjunto de leis ou ordens intelectualizadas que regem determinadas coletividades que

nelas se reveem, colocando o seu conhecimento e competências reconhecidas em prática num determinado projeto. Em 1850 a arqueologia e a história da arte, que denomina de "proto disciplinas" ou "disciplinas nascentes", emergiram pelas mãos dos curadores e de outros elementos envolvidos com as questões de museus, tendo dado início a práticas museológicas, no sentido de as tornar modelo e as normalizar. Muitas destas propostas vinculavam-se ao conhecimento e às práticas de antiquários e de diletantes. Whitehead (2009) propõe que o modo como emergiram as "disciplinas" dificilmente se pode identificar, uma vez que estas se desenvolvem entre "redes dinâmicas de saberes", nomeadamente instituições, comunidades e/ou tipos de práticas, de forma contínua e dinâmica, não devendo, por esse motivo, ser delimitadas e uniformizadas por fronteiras.

Esta abordagem torna possível a utilização de ferramentas de análise disciplinares diversificadas para se pensar sobre o modo como o conhecimento pode ser organizado, sem serem evocadas disciplinas concretas. Crê, deste modo, que as disciplinas podem partilhar dos mesmos princípios e propósitos, ainda que estes sejam académica, institucional e socialmente delimitados pelos seus desígnios e práticas. As visões disciplinares estanques conduzem, muito frequentemente, a crises no seio das próprias disciplinas (2009, p. 9). Para o autor, os museus, na sua grande maioria, configuram instituições fisicamente limitadas, acrescentando que as suas coleções e exposições não são, nem o deverão ser, infinitas no seu âmbito. Afirma, deste modo, que a organização e a delimitação das fronteiras no museu e entre museus configuram um ato político e epistemológico importante, fruto do envolvimento de vários tipos de atores e orientadas por um leque alargado de circunstâncias. Observou, assim, algumas sugestões para a organização do conhecimento da cultura material, no sentido da sua classificação, posicionamento e definição, que contrastam com as estruturas de concetualização dos conhecimentos disciplinares. Uma proposta para analisar a cultura material, no fundo. Considera de maior importância que se identifiquem e demarquem os critérios de abordagem que devem ser utilizados para se racionalizar o que divide "objetos" e "conhecimento" (processos de perceção e raciocínio sobre a cultura material). Entende que se houver um reconhecimento das políticas e circunstâncias que

conduziram à delimitação de fronteiras entre as disciplinas é possível criar histórias retrospectivas e alternativas para os objetos (referindo-se aos de arte e aos de arqueologia, especificamente). Alerta para que haja um cuidado para a generalização ou globalização, uma vez que o modo como teorizamos, colecionamos, classificamos, conservamos, exibimos, observamos, pensamos e atuamos sobre os objetos nos museus, resulta de um conhecimento teórico incorporado. E cada uma dessas construções propõe diferentes dinâmicas de interpretação. Tais constructos podem resultar de ideologias e pressões políticas, culturais e sociais que pervertem, muitas vezes, a sua própria visão (2009, pp. 12-13, 20).

“While earlier collections (whether of scientific objects, curiosities, or works of art) had gone under a variety of names (museums, studioli, cabinets des curieux, Wunderkammern, Kunstkammern) and fulfilled a variety of functions (the storing and dissemination of knowledge, the display of princely and aristocratic power, the advancement of reputations and careers), they had mostly shared two principles: that of private ownership and that of restricted access. The formation of the exhibitionary complex involved a break with both in effecting the transfer of significant quantities of cultural and scientific property from private into public ownership where they were housed within institutions administered by the state for the benefit of an extended general public. The significance of the formation of the exhibitionary complex, viewed in this perspective, was that of providing new instruments for the moral and cultural regulation of the working classes. Museums and expositions, in drawing on the techniques and rhetorics of display and pedagogic relations developed in earlier nineteenth-century exhibitionary forms, provided a context in which the working- and middle-class publics could be brought suit them for the occasion – could be exposed to the improving influence of the latter. A history, then, of the formation of a new public and its inscription in new relations of power and knowledge. But a history accompanied by a parallel one aimed at the destruction of earlier traditions of popular exhibition and the publics they implied and produced.” (Bennett, 2018, pp.37-38).

De igual modo orientado pelas ideias de Foucault, expressas em “The Archaeology of Knowledge” (1969) e “Discipline and Punish: The Birth of the Prison” (1975), Tony Bennett (2018) considera que os museus, as galerias e as exposições universais desempenharam um papel muito relevante na constituição do estado moderno, pois atuaram como agentes educacionais e civilizadores (2018, p. 30). Estas instituições foram designadas pelo autor por “exhibitionary complex”, ou seja, “complexo exibicionário”, constituindo locais de representação de poder, disciplina e

governança social, tanto reguladora como autorreguladora e que estes dois modelos produziram instrumentos para regulação cultural e moral das classes trabalhadoras, através de técnicas e retóricas expositivas e de conexões pedagógicas (2018, pp. 23-33; 38). Estes instrumentos foram atuantes na formação e desenvolvimento de novas disciplinas, tais como a história, história da arte, arqueologia, antropologia, geologia e biologia, cujos discursos sobre o passado, sobre a evolução das espécies, sobre a estética ou sobre homem, atuavam sobre a organização do conhecimento nos museus sobre objetos, civilizações e modos de vida, numa articulação entre o conhecimento e o poder (2018, pp. 6-8; 39).

O autor exemplifica os seus argumentos nos programas museológicos desenvolvidos nos museus de história e arqueologia, que descreveram e relacionaram a história das nações e da civilização ocidental; nos museus de geologia e biologia que inseriram os achados culturais nas séries geológicas e naturais pré-existentes; nos museus de ciência e tecnologia que perpetuaram a retórica dos progressos nacionais, tendo incluído nestas representações os sucessos do capitalismo industrial – podendo aqui, porventura, serem integrados os primeiros museus de design; e nos museus de antropologia, que estabeleceram ligações entre a civilização ocidental e os “outros”, os povos primitivos tidos como subdesenvolvidos física e culturalmente (2018, p. 25). Essas construções intelectuais, reflexo de um ideal burguês e do homem europeu civilizado, manifestavam o princípio da soberania e da universalização da ordem das coisas (2018, pp. 6-8; 37-96).

“Museums, galleries, and, more intermittently, exhibitions played a pivotal role in the formation of the modern state and are fundamental to its conception as, among other things, a set of educative and civilizing agencies. Since the late nineteenth century, they have been ranked highly in the funding priorities of all developed nation-states and have proved remarkably influential cultural technologies in the degree to which they have recruited the interest and participation of their citizenries.” (Bennett, 2018, p.30).

A “Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations” [Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações], também conhecida por Grande Exposição Universal de Londres de 1851, é tida como um exemplo representativo dentro

do espectro do “complexo exibicionário”, reunindo as técnicas expositivas produzidas até então pelas galerias, gabinetes de curiosidades, “studiolos” e museus, privados e públicos, muitas das quais apoiadas nas disciplinas e nos sistemas de organização de coleções particulares. Essa preferência viria a contribuir para a expansão e implementação dessas práticas de representação nos museus subsequentes, novos veículos de difusão de mensagens de poder e de disciplina (Bennet, 2018, p. 25). De modo menos coercivo, quando comparado com as prisões de Foucault, as instituições museológicas implementaram na sociedade uma ideia de normalidade relativamente às ideologias e representações que glorificavam supernações, impérios e raças (2018, pp. 41-43).

As representações que os museus imputam aos objetos são ideológicas e têm o poder de influenciar, pelo que devem ser abandonadas para caminhar junto das novas realidades e representatividades culturais. Esses sistemas de verdade assentes em princípios de classificação e exposição deram voz a, mas também silenciaram um conjunto de geografias, civilizações, histórias, representações e significados (Bennett, 2005, p. 2).

"We must analyze museum display firstly because it is, among other things, a political, public production of propositional knowledge intended to influence audiences and to create durable social effects. Moreover, however empirical in cast, from a constructionist perspective that knowledge isn't absolute. There will be alternative propositions and accounts of things and each one could be open to question. The purpose of analyzing displays and understanding them as knowledge productions isn't to topple 'false' accounts and identify the 'true' ones. Rather, it is to expose the techniques and contingencies of that knowledge production and then to seek to understand the epistemological choices made and positions taken, whether consciously or not, as political ones." (Whitehead, 2016, p.2).

Na senda dos pressupostos que subjazem as representações expositivas, também Whitehead (2016) advoga a importância de serem clarificadas as diferentes tecnologias e técnicas de organização e de comunicação adotadas na construção e partilha do conhecimento. A exposição é uma construção epistemológica que corporifica teorias e discursos seletivos e parciais e para haver uma compreensão da “verdade” que está a ser transmitida, há que “decodificar, desconstruir e desnaturalizar

a comunicação do museu” (2016, p.3) através da exploração dos seus conteúdos escritos e do modo como foram dispostos os objetos para apresentar o conteúdo narrativo aos públicos no sentido de os “influenciar (...) e criar efeitos sociais duráveis” (2016, p.3). Embora a análise dessas retóricas numa perspectiva externa possa causar alguma insegurança nos profissionais que trabalham nos museus, porventura por se sentirem julgados nas suas decisões e sobre o tipo de apadrinhamentos envolvidos, e que, no limite, podem conduzir a eventuais condicionalismos em termos de financiamentos futuros, a mesma torna-se indispensável para a transparência dos contextos das políticas envolvidas, do conhecimento dos profissionais e como este é transposto nas práticas, das narrativas que se procura transmitir e dos pressupostos ético-morais implicados do trabalho museológico, nas suas verdades concretas infinitas ou verdades ficcionadas (2016, pp.4-7). Esse enquadramento de constructos passados fomentará novas interpretações do passado para o futuro. Por outro, lado irá contribuir para a desconstrução das verdades impositivas, tidas como exclusivas e irrefutáveis, próprias do pensamento positivista racionalista, ou para validar a natureza das declarações de intenções explicitamente evocadas por determinadas instituições (2016, p.8).

“The modernity of the museum, its heterotopic space and the utopic play that it expresses through ideas about social ordering, is still to be found in the museum without walls. The difference is that we can now begin to see that the multivocality of modernity, the producer of these varied utopics, is revealed through these different visions of how to order the social to be highly diverse, uncertain and ever changing. The classical museum sought to impose a vision of modernity through a control of all that is saw a Other. The museum without walls reveals that deferral and Otherness are at the very centre of the modern.” (Hetherington, 2005, p.173).

“We have, then, three models of the museum in Foucault’s work: the abstract space of changing discourse (Hooper-Greenhill); the disciplinary space of the “open prison” (Bennett); and the space of the infinite and yet monadic archive, which is ambiguously open to both possibility and doubt in its truth claims.” (Hetherington, 2015, pp.36-37).

Conduzido, também, pelas leituras de Foucault, Gilles Deleuze, André Malraux e Louis Marin, o autor Kevin Hetherington (2005; 2011; 2015) entende que os museus não são apenas espaços abstratos de discursos de verdade que se metamorfoseiam

(Hooper-Greenhill) ou espaços de aparato e disciplinas (Bennett e Whitehead). Para Hetherington (2005, 2011, 2015), os museus são lugares de conhecimento que constroem o discurso, através da ordenação material e de práticas não discursivas, que refletem a compreensão das coisas num determinado momento e estado social. Esta construção não é linear nem contínua. É o reflexo de várias fases e formas de pensar (2005, pp. 153-155; 173). Por outro lado, os museus não devem ser compreendidos na sua essência apenas como agentes disciplinadores, uma vez desempenham outras funções na sociedade que nem sempre foram clarificadas na sua definição (2015, p. 33). O museu é um local heterotópico, um espaço constituído pela justaposição de objetos e significados heterogêneos e de ordenações e relações espaciais utópicas, onde a partir da ambivalência se estabelece uma nova ordem social (2005, pp. 159; 172-173). O museu é um arquivo infinito de fragmentos, subjetivos e incongruentes, um espaço monádico, sujeito a diferentes evoluções para alcançar o intelectual, que proclama verdades e ambiguidades e a possibilidade de as duvidar e contestar (2015, pp. 37-38; 2011, p. 47).

A natureza e o modo como os museus formam, organizam, exibem e preservam as suas coleções, tem vindo, desde há bastante tempo, a despertar interesse de investigação, e cada vez mais se torna importante compreender os avanços e recuos das lógicas intelectuais ou políticas subjacentes ao ato de colecionar e expor no contexto museológico, às lógicas e aos discursos (re)produzidos. Assim, da reflexão de Hooper-Greenhill (1992) importou extrair que o museu é uma construção ideológica, uma ideia epistémica de conhecimento que reflete e molda o pensamento. Neste sentido, assumindo que nos museus os objetos são socialmente construídos e não constituem verdades finitas, tornou-se importante situar:

- os “parâmetros do conhecimento” controlados, uma vez que raramente são especificados;
- as práticas de documentação e de classificação dos objetos, nomeadamente os critérios de manipulação dos seus contextos, designadamente as suas dimensões de inclusão e de exclusão (1992, p. 5).

De alguns dos pressupostos de Whitehead (2009), que versam sobre as questões de os museus com disciplinas institucionalizadas tenderem a disciplinar os indivíduos, dentro e fora das instituições (museu, curadores, público), nomeadamente por meio de um tipo de conhecimento sobre os objetos único e exclusivo, através de procedimentos instituídos de classificação, interpretação e exposição, torna-se necessário explorar o modo como os museus se condicionaram teoricamente através das disciplinas, situando:

- as preferências historiográficas, perguntando se existiu ou existe algum tipo de condicionamento político na prática curatorial;
- os fatores motivadores dessas práticas (fatores reguladores de índole intelectual, político, circunstancial ou acidental);
- os contextos e campos culturais envolvidos na construção de determinado conhecimento;
- o tipo de conhecimento se encontra evidenciado, seja qual for a circunstância histórica envolvida;
- as narrativas que se geram em torno dos objetos e quais as suas intenções (2009, pp. 10-11).

Dos argumentos de Bennett (2005, 2018), onde os museus são apontados como instrumentos utilizados na formação de capacidades cívicas, argumentando-se que diferentes tipos de museus têm a capacidade de manipular os objetos com as suas práticas instituídas, expressando o museu como a única autoridade credível e legítima capaz de moldar a sociedade, pareceu ser importante questionar:

- o ordenamento das relações entre objetos e as técnicas e retóricas expositivas e de conexões pedagógicas – complexos exibicionários;
- o ordenamento das relações entre objetos e pessoas – formas de governança sobre o social;
- os procedimentos produzidos para mediar as relações entre formas particulares de conhecimento sobre os visitantes (Bennett, 2005, pp. 6-7).

Ainda sobre a importância de serem objetivadas as exposições museológicas, de acordo com Whitehead (2016), deve procurar-se conhecer os estatutos dos conhecimentos e das representações evocadas pelos objetos, através da identificação:

- das razões de natureza política implicadas;
- dos posicionamentos epistemológicos e ético-morais;
- da transitoriedade das “verdades” e dos antagonismos representados, situando-os historicamente e no presente (White2016, p. 11).

Por fim, da reflexão de Hetherington (2005, 2015), que olha para os museus como locais heterotópicos, torna-se importante questionar sobre as justaposições que constroem a ordenação e os significados dos objetos.

O próximo ponto deste capítulo procura enquadrar alguns contextos teóricos que enformam a construção e compreensão de objetos nos museus. Algumas dessas abordagens irão constituir uma base de reflexão na exploração de objetos na perspectiva do design.

1.2. Polissemia e subjetividade dos objetos

As diferentes perspectivas disciplinares existentes oferecem aos museus uma constelação de teorias e representações sobre objetos e coleções (Macdonald, 2006a, p. 14). Porém, embora nas últimas décadas tenham sido desenvolvidos parâmetros muito significativos que apoiam as diferentes atividades do museu, no que diz respeito ao objeto museológico, não existe ainda um modelo unificador que permita combinar essa variedade de visões (Van Mensch, 1990, pp. 141-145). Os modelos desenvolvidos para o estudo de objetos concebidos por Susan Pearce (1994), Ray Batchelor (1994), Jules Prown (1994), R. Elliot (1994) e E. McClung Fleming (1994), continuam a merecer destaque nas publicações, por incluírem diferentes dimensões de análise para organizar a informação dos objetos e orientar na pesquisa e análise material e imaterial dos objetos (Pearce, 1994b, pp. 125-132). A antropologia e a arqueologia têm sido as disciplinas protagonistas no desenvolvimento destes modelos (onde convivem posicionamentos antagônicos estruturalistas, pós-estruturalistas e hermenêuticos), mas também os estudos da cultura material (focados nos objetos a três dimensões) e os estudos da cultura visual (focados nos objetos a duas dimensões) (Hooper-Greenhill, 2000, pp. 103-123). Estes instrumentos de análise e interpretação, desenvolvidos para colocar em evidência as diferentes dimensões dos objetos na sua diversidade, são contributos inegáveis para a construção das histórias e trajetórias dos objetos.

A interpretação cultural de objetos e coleções é múltipla e todos os seus fundamentos científicos são válidos para a compreensão dos objetos (Alexander & Alexander, 2008, p. 228), mas é frequente as coleções serem orientadas por assuntos e campos disciplinares. De um modo geral, os museus (e.g. arte, antropologia, etnologia, história natural, ciência e indústria) naturalizaram modos de exibição, ao dispor os objetos no formato de galerias e ao classificá-los por períodos, civilizações ou nacionalidades de um modo cronológico evolutivo, imputando-lhes narrativas sob a forma de diorama ou painéis textuais ou pela mera exibição do objeto (Macdonald, 2006b, pp. 87-88). Esta compartimentação sobre o modo de pensar os objetos condicionou a oportunidade de os podermos compreender com outros olhares. Embora as estruturas disciplinares sejam instrumentos técnicos importantes na análise da

cultura material, as mesmas deveriam admitir espaço para a convivência e a abrangência de outras interpretações, nomeadamente viabilizando a interdisciplinaridade de conhecimentos especializados (Ambrose & Paine, 2006, pp.135-136).

Esta investigação considera os estudos da cultura material como abordagem para o estudo dos produtos provindos do universo da disciplina de design, por configurarem um campo de estudos que se relaciona com uma ampla gama de disciplinas, tendo por enfoque o estudo da materialidade de artefactos e de objetos como uma dimensão integrante da cultura, que procura distanciar-se de hierarquias, epistemologias ou de restrições disciplinares. Embora a sua abordagem teórica e metodológica utilize ferramentas de análise e de interpretação de teorias fundamentadas (e.g. antropologia, sociologia, psicanálise, história social e estudos culturais, etc.), a mesma não é consensual entre outros campos do saber mais conservadores (Pearce, 1994a, pp. 1-6). Os métodos de estudo mais rigorosos e estruturalistas utilizados pela antropologia sobre os objetos desvalorizaram os significados dos objetos industriais, distinguindo-os dos “outros”, os pertencentes à humanidade intocada. Por outro lado, desconsideraram a materialidade para o conhecimento da cultura como processo de socialização. Atualmente a antropologia é mais flexível no seu método, permitindo interpretar os diferentes conjuntos de objetos, por exemplo, de ambientes domésticos e urbanos (Miller, 2007, pp. 168, 171-174). O enfoque dos estudos da cultura material centrava-se, sobretudo, nas relações que se estabeleciam entre as pessoas e as coisas. Com a chamada “material turn”, começou a interessar-se, de igual modo, pela materialidade das coisas propriamente ditas. Este percurso foi acolhido pelas disciplinas de arqueologia, etnografia e antropologia. A antropologia passou a operar em duas dimensões: uma centrada em pequenos estudos numa escala local (etnográfico e etnoarqueológico, utilizando o método participante); e outro mais antropológico compreendendo a vida humana, os seus comportamentos, os seus significados sociais e culturais como um todo. Neste contexto, a materialidade nas suas diferentes escalas foi também considerada (Conkey, 2006, pp. 355-356).

A cultura material tem sido utilizada no estudo de objetos e coleções museológicas. Este novo entendimento fez emergir novas perspetivas para pensar sobre

os objetos, contribuindo para que estes passassem a assumir novas identidades, valor e poder (Pearce, 1994a, pp. 1-6; Conkey, 2006, pp. 355-356).

"Starting an inquiry with a definition of its subject-matter inevitably leads to frustration: either the definition is too narrow and doesn't cover the whole range of its objects; or it is so broad that a lot of other things are covered by it too." (Bal 1994, p. 99).

Para Mieke Bal (1994) as definições imputadas aos objetos e coleções nas práticas de classificação museológicas são necessariamente contingentes, pois não possibilitam conter todas as características que os constroem. E esta particularidade inevitavelmente recorda a relevância de serem esclarecidas, de modo pragmático, as narrativas do conhecimento teórico incorporado, não apenas relativas à sua materialidade, mas, de igual modo, ao seu significado. Esta intenção procura estabelecer diálogos entre os diferentes modos de compreender (1994, pp. 98-99).

"It will be helpful to clear some paths through the underground by picking out some of the keywords relating to museum material, and taking a closer look at them. One group comprises those words which are used to describe an individual piece, or in general terms a number of pieces, and this group includes 'object', 'thing', 'specimen', 'good' usually used in the plural goods, and the term 'material cultural' use as a collective noun. All of these terms share common ground in that they all refer to selected lumps of the physical world to which cultural values has been described (...) but each carries a slightly different shade of meaning, because each comes from a distinguishably different tradition of study". (Pearce, 1992, p.4).

Susan Pearce (2012) afirma ser absolutamente necessário clarificar nos museus alguns termos relacionados com a cultura material, nomeadamente aqueles que são utilizados na descrição de um objeto individual ou num conjunto de objetos. Entre estes, elenca "objeto", "coisa", "espécime", "artefacto" ou "bens". Todas estas expressões referem-se a fragmentos que fazem parte do mundo físico e apresentam um determinado valor cultural, mas cujos contextos e significados teóricos diferem de acordo com os campos de estudos envolvidos. Assim, a cultura material é toda a expressão do meio físico realizada pelo Homem, sendo resultante de um determinado

contexto. Para além dessas expressões materiais, no contexto museológico deve ser contemplado, também, o imaterial. Porém, neste texto concentra-se nas peças móveis. De acordo com a autora, o que distingue as peças móveis das restantes é o seu valor cultural e não, primeiramente, a tecnologia que lhe deu forma ou conteúdo, não descartando, todavia, sua importância na criação desse mesmo valor cultural. Ao selecionar-se esse objeto para constar de um museu, está a selecionar-se um objeto de valor cultural que transformou uma parte do mundo natural. A epistemologia contemporânea propõe que nenhuma realidade pode ser lida de forma transparente, porque todos os fatos são discursivos. A própria natureza resulta de uma construção histórica e social e de um sistema de classificação concebido por seres humanos. Assim, "coisa", "objeto" e "artefacto", na maioria das vezes, podem ser termos utilizados sem quaisquer distinções dentro do espectro da cultura material (2012, pp. 23-25), devendo ser contextualizados à luz de várias disciplinas devido ao seu valor cultural, histórico e social. Não menosprezando, porém, que as classificações são atribuídas pelo raciocínio humano conforme os contextos em que os objetos se inserem. A "categoria objeto" inclui o mundo natural e artificial, na sua forma material e imaterial. Essa particularidade atribui-lhe múltiplos "papéis, dinâmicas e capacidades", que se traduzem nos diferentes modos de os pensar e categorizar. Cada disciplina retrata-o de acordo com as suas construções narrativas nas formas objetiva e subjetiva (Pearce, 2012, pp.6-7; Candlin & Guins, 2009, pp. 2-6). Todas estas traduções nem sempre convergem e nesses conflitos residem as diferentes representações dos objetos. Os objetos contêm em si muitas biografias e quando contados ou descritos, as suas narrativas culturais, sociais, políticas, psicológicas, económicas, etc., são eminentemente parciais. As suas classificações e seus significados são culturalmente construídos e assumem memórias diferenciadas em diferentes contextos sociais. A homogeneização do "mundo percebido" por meio dessas classificações, conduz à discriminação e compromete o conhecimento (Kopytoff, 1986, pp. 64-70). Imputar os objetos de novas interpretações e significações não invalida o contexto formado pela instituição museológica. Não anula a narrativa instituída pelo museu. Proporciona-lhes novos contextos a partir de outros olhares disciplinares e uma compreensão mais alargada da sociedade, da sua identidade, modos de consumo e tipos

de interação. Os objetos personificam naturezas e estruturas sociais (Knell, 2007, pp.15-16). Os objetos são importantes, mas não definem a ideia de museu. Os objetos assumem papéis diferenciados nas instituições museológicas, não apenas pela materialidade, mas de igual forma, pela história, pelos significados e pelas memórias, que podem ser transferidos de diferentes modos (Gurian, 2006b, p.34).

Nesta investigação, o conceito de objeto, e particularizando o objeto de design, encontra especial afinidade no conceito formulado por Tim Ingold (2012), que propôs uma reflexão sobre a criação dos objetos como um processo autopoietico, ou seja, um processo onde “os ritmos temporais da vida são gradualmente contruídos nas propriedades das coisas” (2012, p.376). Significa esta proposição que as formas dos objetos emergem das relações que se estabelecem no tempo entre fabricantes e materiais e nas dinâmicas produtivas e contínuas estabelecidas nas relações entre as pessoas e os objetos. Os objetos podem gerar-se de forma fortuita ou proceder da convergência adaptativa entre natureza e intelecto humano e da evolução das suas capacidades em circunstâncias particulares dos seus ciclos e ritmos de vida. As formas dos objetos são genéticas ou culturalmente codificadas o que levou o autor a associar essa evolução da forma dos objetos ao processo de autopoiese – um processo de autotransformação e de adaptação dos seres vivos aos ritmos e condições sistêmicas da vida (2012, pp. 371-379). Esta ideia possibilita enquadrar o objeto de design antes do surgimento das tecnologias industriais. A revolução industrial parece ter retirado o design dos processos técnicos e tecnológicos, da materialidade, da função e dos valores dos designados objetos pré-industriais e artesanais, mas, em boa verdade, a maquinaria industrial procurou imitar os processos de produção manuais com processos mais complexos e produtivos. Neste sentido, houve uma evolução aprimorada nos processos de conceção dos objetos no sentido de maximizar as técnicas e tecnologias de produção e acelerar os sistemas de produção – do exemplar singular passa-se para o produto em série (as lentes que constroem o objeto de design serão desenvolvidas no próximo capítulo). Retomando Ingold (2012), a configuração de um objeto é pré-concebida no intelecto humano para solucionar problemas e essas formas são, muitas das vezes, resultantes da observação do mundo natural e da absoluta utilização dos seus materiais.

O trabalho criativo é pré-existente, quer através de uma seleção natural ou da inteligência humana e, além disso, emergem através de uma “repetição rítmica” que regula a sua forma (2012, pp. 373-374). Para o autor, os objetos são coisas que são pensadas e feitas e não coisas que crescem, pelo que antes de se pensar nas formas ou nas propriedades estruturais dos objetos, deve considerar-se que esses objetos foram desenhados com um propósito: a sua génese e construção (2012, pp. 368-369). São, também, providos de forma e função, por um lado, resultantes de forças externas (que lhes atribuem propriedades materiais) e de forças internas (morfogenéticas – resultantes de um processo de desenvolvimento contínuo e adaptado à evolução) (2012, p. 369). Assim, a forma de um objeto nasce da superfície material (natural ou artificial) e do confronto da criatividade humana (2012, pp. 370-371). Os campos disciplinares da arqueologia e antropologia enfatizaram a forma e as questões dos significados culturais dos objetos (cultura), descurando a importância dos materiais e das suas propriedades: a cultura (significado e valor) e os materiais não se misturavam, mas para o autor a cultura envolve-se com os materiais, molda-os e transforma-os exteriormente (2012, p. 370). Antropólogos e arqueólogos utilizam o conceito de artefacto como um item pertencente à cultura material, porém, todos os objetos que são manufacturados devem inserir-se neste domínio: o da cultura e do material, pois, de certo modo, estes dois domínios justapõem-se e associam-se (2012, pp. 370-371). Assim, os objetos são espelhos de uma cultura própria que resultam de processos de autoprodução e auto adaptação (2012, p. 381).

A investigação encontra, também, vínculo no conceito formulado por Christopher Tilley (2013a; 2013b), que observou que a materialidade e conceptualização dos objetos deve ser contemplada de modo eclético, procurando-se conhecer: os significados das coisas e suas relações e construções sociais – sistemas de valor, conscientes ou inconscientes, e o modo como atuam nas comunidades; a construção material das coisas, propriamente ditas – os seus materiais, substâncias, proveniências, associações e combinações; as tecnologias envolvidas nessa produção, incluindo o modo como são acionadas, substituídas e consumidas; e uma análise mais holística dentro do conceito de materialidade – a relação destes com valores individuais ou

coletivos relacionados com a história, cultura, memórias, lugares, crenças, emoções e modo com atuam sobre o corpo humano (2013a, p. 4). A noção de objetificação ou objetualidade é importante neste contexto uma vez que se refere à materialidade dos objetos e aos contextos sociais nos quais estes estiveram inseridos. Existem diversos tipos de objetificação, pois existem vários tipos de sociedades e culturas. Isto significa que os objetos representam diferentes ideologias de acordo com as circunstâncias em que estes se viram inseridos numa determinada sociedade, por exemplo, capitalista ou não capitalista (e.g. ciclo de vida do objeto, modos de utilização, significados, valor, etc.) (2013b, pp. 60-61;71). Considerar o conceito de objetificação no contexto dos museus é abrir caminho para o estudo das várias naturezas do conhecimento, das suas manifestações e comunicação.

Por fim, nos conceitos formulados por Sandra Dudley (2012) relativamente à propriedade das coisas, uma vez que a autora entende que a perspetiva ontológica⁸ se afigura como essencial para o entendimento das relações que se estabelecem entre diferentes sujeitos e os objetos e esclarecer as suas localizações, contingências e movimentações. Objetos e “coisas”, à luz de diferentes disciplinas, têm significados distintos e opostos, pelo que à luz do conceito de cultura material convém esclarecer que o significado de objeto se refere a tudo aquilo que é “tangível, mensurável, visível e limitado – algo que se estende através do espaço físico, mas também é definido, discreto e limitado” (2012, pp. 4-5). Nos museus os objetos são interpretados por forma a explicar o seu papel original, na maior parte das vezes já ausente, mas, de igual forma, esses objetos acabam por ser utilizados como adereços para uma outra interpretação sobre outra história, perdendo-se ou anulando-se a história do objeto em si. Assim sendo, os objetos têm que ser definidos como objetos de experiência e interpretação: o seu sentido gramatical é atenuado com a diluição das dimensões material e sensorial, que resultam em experiências individuais. Cada uma dessas perceções é cultural e historicamente situada e resulta de contingências individualizadas: experiências, sentimentos, respostas biológicas a determinados estímulos materiais e imateriais –

⁸ Ontologia: O estudo da natureza do ser, da existência e da realidade, que se podem fundamentar em diferentes posicionamentos filosóficos. Os contextos que representam esse conhecimento.

sensações, conhecimento cognitivo, consequente de um saber pessoal, cultural, social, etc. (2012, pp. 6-7).

Qualquer dos autores mencionados advoga para os museus o equilíbrio entre o seu corpo acumulado de conhecimento, de cariz mais tradicional erudita, e o pensamento crítico pós-moderno, pós-estruturalista ou desconstrutivista que desafia a natureza das convenções estabelecidas sobre o modo como os objetos são interpretados e expostos. Os museus procuram refletir e contribuir na compreensão e criação de valores sociais por meio dos objetos. Este propósito imputa ao ato de seleção, aquisição e exibição de objetos e coleções um superior comprometimento. As motivações, os valores e significados da cultura material devem ser avaliados de acordo com essas premissas (Pearce, 1994c, pp. 31-34). Os objetos podem existir, contar histórias e ser subjetivados por narrativas paradoxais (Bal, 1994, p. 99) e os museus devem encontrar o equilíbrio entre o seu corpo acumulado de conhecimento, tradicional erudita, e o pensamento crítico pós-moderno, que desafia a natureza das convenções estabelecidas sobre o modo como os objetos são interpretados, exibidos e experienciados (Pearce, 1990, pp.2-3;137; Dudley, 2012, p.7).

Os museus devem suscitar o interesse sobre os objetos, refletindo e criando discussão entre a significância destes e as inquietações da atualidade, para poderem dar resposta aos interesses e expectativas da sociedade. Devem tornar o objeto significativo. No entanto, este processo de persuasão sobre uma narrativa selecionada será sempre incerto, pois a interpretação museológica confrontar-se-á sempre com a subjetividade e construção individual, ao qual a autora designou por “estrutura dialética de visualização (...) um movimento dinâmico e complexo que se desenrola com o passar do tempo e no ato de interpretação imaginativa que damos forma a nós mesmos” (Pearce, 1990, p.137). Os museus devem proporcionar a interação das diferentes realidades, para que os discursos dos objetos sejam explorados nos seus significados (Taborsky, 1990, pp. 74-75). Os objetos estão vinculados a significados subjetivos e polissémicos e inserem-se em diferentes e estruturas sociais, enquadramentos geográficos ou conjunções temporais (Shanks & Tilley, 2007, pp. 90-92). Neste sentido, “nenhuma interpretação pode ser completa ou esgotar o significado do passado, devido à natureza

polissémica da série estruturada de sinais metacríticos [cadeia aberta de significantes e de significados] que a compõem” (Shanks & Tilley, 2007, pp. 87, 91).

Estes posicionamentos, descritos neste primeiro capítulo, enquadram novas compreensões e constituem uma base de reflexão para a exploração de objetos pensados a partir do conceito de design nos capítulos que se seguem.

CAPÍTULO 2. DESIGN E OS SEUS CONSTRUCTOS

2.1. Definições de design

2.1.1. Naturezas etimológicas e princípios teórico-práticos do design

Para uma maior compreensão sobre o modo como a disciplina de design tem vindo a ser compreendida no contexto museológico, tornou-se necessário contextualizar o seu campo de atuação.

Na extensa bibliografia publicada relacionada com as disciplinas de história do design, estudos e práticas do design ou crítica do design, na sua compreensão mais canónica e clássica ou na sua compreensão crítica que questiona paradigmas instituídos, existe, quase sempre, um parágrafo inicial que adverte para a ambiguidade do conceito design, para a dificuldade em determinar as suas fronteiras e para a complexidade de traduzir, por palavras, a polivalência dos seus atributos processuais, de produção, de mediação e de consumo. Acresce a essa dificuldade de circunscrição disciplinar, a dificuldade de incorporar outras traduções reivindicadas por outras disciplinas, como a arqueologia, história da arte, linguística, artesanato ou ciência e tecnologia (Margolin, 2015a; 2015b). Esta hesitação quanto à definição de design que se une a um hibridismo pluridisciplinar e geográfico, torna a compreensão do objeto de design pouco clara. Tornou-se, assim, necessário recuar a questões primárias, deslaçadas de histórias, de teorias e de críticas, nomeadamente às que versam sobre o entendimento da origem e desenvolvimento da formação da palavra design, para um melhor entendimento da panóplia de significados que o circundam.

O “Oxford English Dictionary” (1998) faz menção à utilização do termo “desseing” utilizado em Inglaterra em finais do século XV, referindo-se ao desígnio, ao propósito, à intenção privada ou determinação. No século XVI, indicando a mesma ação, passaram a ser utilizados os termos “des(s)eigne”, “dessing” e “desing” (Simpson & Weiner, 1998, p. 519). A palavra design no século XVI fazia referência a um “plano, esquema ou propósito”, enquanto no século XVII, o mesmo termo significava “planejar uma obra de arte” (Onions, C. T. 1966, p. 259). A origem da palavra inglesa “design” decorre dos vocábulos italianos “designãre” e “signum”, palavras que na Europa Renascentista significavam, respetivamente: marcar, traçar, denotar, designar, apontar e planejar; e marca ou sinal. Em Inglaterra, o termo design é empregue de acordo com o

verbo e vice-versa (Simpson & Weiner, 1998, p. 519), como se verifica, por exemplo, na paradigmática frase “design is to design a design to produce a design” (design é conceber um conceito para produzir um produto) (Heskett, 2002, p. 3), onde o termo design surge: em primeiro lugar, como o substantivo do campo de estudo; em segundo lugar, como verbo do processo ou da ação em si; em terceiro lugar, novamente como um substantivo, exprimindo a ideia de um conceito ou proposta; e, por último, como substantivo, aludindo ao produto concretizado (Heskett, 2002, p. 3).

No dicionário etimológico português de Adolpho F. Coelho (1890), a palavra desenho consiste no “Modo determinado segundo o qual se consegue uma cousa. Plano.”, mas, de igual forma, assume-se como “Designio (...). Representação por meio de lapis da penna, do pincel. Arte que ensina os processos d’essa representação.” (1890, p.480). Desígnio, do latim “designium”, refere-se, por sua vez, a um “Projeto (...) Intento (...) Tenção” (1890, p.488). O termo espanhol “dibujo” tem origem incerta, porém é aceite que a palavra provenha das línguas ibero-românicas medievais, nomeadamente do termo francês “deboissier”, significando “lavar em madeira” e “representar graficamente” (Corominas, 1980-1983, pp. 489-490). Durante o período Renascentista Italiano, no século XVI, o termo “disegno”, “disegno” ou “designo”, aludia a um “propósito, desígnio, rascunho, modelo, plano, descrição”, enquanto em França era utilizado o termo “dessein”, para fazer referência a propósitos artísticos (Simpson & Weiner, 1998, p. 519).

De acordo com os etimologistas, o vocábulo italiano “disegno” sofreu ramificações linguísticas e fonéticas em diferentes territórios Europeus (Simpson & Weiner, 1998, pp. 519). A transfiguração fonética e semântica da palavra, como, também, a sua aplicação a diferentes ações especializadas ou a produtos concretizados, reveste a palavra de múltiplas narrativas e significados, afirmando-se a intenção ou desígnio, a representação e a sua descrição como ponto de partida para a concretização de um produto.

É historicamente aceite entre os historiadores de design que o termo design ganhou expressão com a revolução industrial inglesa, ironicamente com o manifesto dos movimentos anti-industriais, que reivindicavam a excelência e unicidade técnica e

estética dos objetos provenientes da produção manual, havendo, involuntariamente, contribuído para o melhoramento da qualidade dos produtos gerados maquinamente (Heskett, 2002, p. 18; Hauffe, 1998, pp. 10-11). Em finais do século XVIII e início do século XIX, o Reino Unido foi protagonista de um processo de desenvolvimento económico, preconizado pela modernização tecnológica que conduziu a uma produção de objetos em massa sem antecedentes históricos (Margolin, 2005, p. 241; Hauffe, 1998, pp. 10, 20-21).

A revolução industrial não despontou de uma forma repentina. Ela foi resultante de um progresso gradual que ocorreu ao longo de centenas de anos. O design, na sua assunção mais vernacular, assumiu um leque variado de formas, provenientes de diferentes métodos e processos de produção, que foram evoluindo ao longo da História da Humanidade. Não é, por esse motivo, possível determinar com exatidão o momento em que o Homem encetou a transformação da sua envolvente com a materialização de objetos. A acumulação de conhecimento, o domínio e compreensão pragmática das ideias e processos experimentados e, por fim, a transmissão dessa informação às gerações seguintes, fez evoluir um conjunto de técnicas e tecnologias de produção que conduziu à evolução da cultura material. Estes objetos manifestaram-se de forma diferenciada e personalizada em múltiplas regiões, adequando-se às circunstâncias dos indivíduos e dos seus grupos sociais (Pevsner, 1975, pp. 43-44; Outman & Outman, 2003, p.12; Margolin, 2015a, pp. 13-16). Mas é no contexto da revolução industrial inglesa que, pela primeira vez, se fez a distinção entre os dois tipos de tecnologia de produção: a produção artesanal, designadamente o *craft*, e a produção industrial. A primeira associada ao artesão, que concebia e executava manualmente os objetos na sua oficina, sem, porventura, obedecer a métodos de projeção pré-produção; enquanto a segunda, concebida por uma pessoa e produzida maquinamente por várias, se dividia em duas fases de produção, como sendo a fase do projeto e a fase do fabrico do produto em série (Heskett, 2002, p. 18; Hauffe, 1998, pp. 10-11). E neste ponto residiu, precisamente, a rutura estabelecida pela disciplina de design, que diferenciou o papel do artesão do papel emergente do designer (Heskett, 2002, p. 18; Pevsner, 1975, p. 45), mais tarde

aclamado por designer industrial⁹ (Hauffe, 1998, pp. 10-11). A palavra inglesa *craft*, até finais do século XVIII, expressava, de uma forma aproximada, o mesmo sentido do termo arte, significando ambas as palavras a “habilidade e mestria em trabalhar com materiais ou processos (...) domínio de um método em particular, comércio (...) ou disciplina” (Erlhoff & Marshall, 2008, p. 90). A utilização do termo *craft* atribuía-se, também, às “artes aplicadas ou menores”, muitas vezes referindo-se a objetos com elementos decorativos, ao artesanato e à arte popular. O Movimento Arts and Crafts¹⁰ procurou

⁹ De acordo com Jeffrey Meikle (2005), a profissão de Designer Industrial emergiu durante a Grande Depressão de 1929. Este colapso económico proporcionou uma esperança de progresso, que se concretizou numa competição entre as manufaturas, originando uma produção massiva e incontável de objetos, que oscilavam entre a tradição e a modernidade, para uma democratização do consumo. Esta realidade outorgou a todos os que se nomeavam designers um maior status e influência, não só junto dessas empresas, como, também, junto de uma classe média citadina, até então descurada e ávida por adquirir produtos apenas alcançáveis pela classe média alta (2005, pp. 35-36, 56, 105-106). Numa primeira fase, esses objetos eram norteados por movimentos provenientes da Europa, apesar de subsistir uma ideia de ser concebido um estilo nacional viável, que atendesse aos fatores estético, teórico e comercial. Um dos estilos que se ergueu desse anseio foi o Styling, que privilegiava a produção de objetos vários diferenciados pelo estilo e norteados por estratégias de marketing. Alguns desses produtos tidos como insatisfatórios por não se enquadrarem em novos princípios estéticos, eram redesenhados, por vezes, por outros Designers, a fim de serem adquiridos pela sociedade consumista (2005, pp. 35-36, 102, 108). O Streamlining deu continuidade ao estilo anterior, sustentado na ciência da aerodinâmica e na tecnologia de aviação emergentes, que combinava os fatores funcional (eficiência e velocidade) e orgânico (aerodinamismo pela inspiração na natureza, no voo das aves e em formas arredondadas). Estes atributos foram aplicados na construção de aviões, automóveis, comboios e em objetos, tais como aspiradores, máquinas de lavar, frigoríficos, rádios ou máquinas fotográficas, no sentido de se alcançar uma coerência e ordem face à desordem (2005, pp. 113-116), tendo os designers, segundo o autor, “domesticado os consumidores” e unificado a máquina com a natureza (2005, pp. 116).

¹⁰ O Movimento Arts & Crafts surgiu em Inglaterra na segunda metade do século XIX, como um manifesto inflamado que desfavorecia a industrialização e os produtos seriados, de reduzida qualidade, dela decorrentes. John Ruskin (crítico e teórico de arte) e William Morris (artesão, desenhador, escritor e socialista), à semelhança de outros autores do período Romântico Alemão, uns anos antes, reclamavam o retorno à produção artesanal pré-industrial, por esta apresentar maior originalidade, individualidade e qualidade de produção, consequência de um benéfico relacionamento entre o produtor e o consumidor (Conway, 1991, pp. 4-11; (Erlhoff e Marshall, 2008, pp. 30-31). O seu gosto artístico defendia a unificação das artes menores com as artes maiores, o processo artesanal (reprovando as imitações), a funcionalidade dos objetos, a qualidade dos materiais e a simplicidade na decoração, que recolhera elementos formais e estéticos do Gótico Flamejante (expressividade e linhas sinuosas), do Rococó (requinte decorativo), das pinturas japonesas (grafismo, linearidade, naturalismo, decorativismo e bidimensionalidade) e do folclore tradicional Inglês (inspiração Celta). Reclamava a arte para o povo, apesar da produção manual ser mais dispendiosa do que a produzida maquinamente, tendo-se este princípio tornado, por consequência, uma utopia (Hauffe, 1998, pp. 10-11; Pevsner, 1975, pp. 40-67). No início do século XX, o movimento tinha já um grande impacto internacional, tendo originado o aparecimento de vários movimentos e estilos, entendendo todos os seus defensores que o progresso industrial capitalista desprezava qualidade social da vida humana (Pevsner, 1975, pp. 40-67; Conway, 1991, pp. 4-11), pelo que o designer tinha o dever e responsabilidade moral de produzir objetos para um “bem maior” (McDermott, 2007, pp. 21-24). Este Movimento declinou com a Primeira Grande Guerra, porém os seus ideais permaneceram expressivos (Pevsner, 1975, pp. 17-18).

integrar o design, o artesanato e a arte de modo holístico (a manufatura e o belo), no sentido de promover uma melhoria nos produtos fabricados à mão. Havia, nesse sentido, a crença de que o artesanato figurava como um antídoto contra o aumento da industrialização (à data com fraca qualidade na produção). Estas contestações travadas entre os defensores da tradição pré-industrial e da inovação industrial, provindos das academias, das instituições, das associações ou dos movimentos emergentes do Reino Unido, contribuiriam para a demarcação das fronteiras disciplinares entre artesanato, arte e design (Lees-Maffei & Sandino, 2004, pp. 209). Com a revolução industrial, e especialmente depois da Grande Guerra, o significado dos dois termos divergiu, tendo o *craft* permanecido associado aos materiais e aos ofícios, fazendo emergir o termo design, relacionado mais com a vertente industrial dos ofícios e da utilidade, enquanto que a arte enveredou por “uma dimensão mais filosófica, poética e missão crítica” (Erlhoff & Marshall, 2008, pp. 90-91), tendo, por esse motivo, permanecido num patamar cultural superior relativamente ao *craft* e ao design.

O objetivo do design industrial procurava, assim, “melhorar as qualidades funcionais, interativas e estéticas de produtos de fabrico industrial para a utilização humana” (Erlhoff & Marshall, 2008, p. 212). E este processo de pensamento passou a ser entendido como o antípoda das técnicas de produção com base no *craft*, embora tivesse sempre existido uma dicotomia entre os métodos e técnicas artesanais e industriais (Erlhoff & Marshall, 2008, p. 212). O design industrial é considerado como uma disciplina principal, sendo seu “subordinado” o design de produto, apesar dos seus princípios se alternarem na *práxis* (Erlhoff & Marshall, 2008, p. 212). Porém, na era pós-industrial, o artesanato ou o design podem provir da habilidade da produção manual ou maquinal (Lees-Maffei & Sandino, 2004, p. 210). A evolução do conceito permitiu que fosse designado por design de equipamento a conceção e planeamento de um produto destinado à reprodução múltipla que pode envolver, ou não, processos de fabricação maquinal; e por design de produto industrial, a conceção e planeamento de um produto destinado à reprodução múltipla que envolve o processo de fabricação maquinal de determinado produto. O estatuto do design foi modificando até aos finais do século XX, pois pretendeu legitimar-se e emancipar-se intelectualmente das “associações

tradicionais do artesanato feito à mão” (Erlhoff & Marshall, 2008, p. 91) distanciando-se, desse modo, do termo *craft*, apreciado, à data, como um conceito de segunda linha, em desuso e ingênuo, por parte de associações e escolas, que tinham por intenção modernizar-se e adequar-se à renovação desencadeada pela revolução tecnológica, tendo contribuído para a sua afirmação como campo disciplinar.

Porém, na atualidade, os ofícios deixaram de ser entendidos como atividades “periféricas e marginais e o seu novo papel tem vindo a influenciar todo o espectro das artes visuais e do design” (McDermott, 2007, p. 56). No sentido de serem gerados produtos singulares, muitos designers aproximam a “sensibilidade” artesanal e o “ofício” técnico e manual do *craft* às novas tecnologias e a processos digitais, que são utilizados em sectores diferenciados de produção (Erlhoff & Marshall, 2008, pp. 90-91), havendo, por conseguinte, uma confluência entre competências que contribui para a ambiguidade do termo. Na verdade, embora tivessem fundado um afastamento entre design e *craft*, entre os dois conceitos houve sempre corporativismo: é raro um designer industrial trabalhar isolado. Inevitavelmente os seus princípios cruzam-se e sobrepõem-se disciplinarmente, tornando-se, por esse motivo, vago nos dias que correm abraçar uma definição estrita sem que sejam ultrapassadas outras fronteiras disciplinares.

A construção narrativa da história do design esteve, quase sempre, desarticulada dos principais enfoques históricos, tendo-se tornado uma espécie de subdisciplina dentro dos estudos históricos, acometida por metodologias e valores provenientes da arte e da arquitetura. Foi sempre considerada um tópico diminuto dentro da história da arte, estando os seus objetos afiliados com as artes decorativas, artes aplicadas ou arte industrial, por serem ajuizados de baixo valor estético, por não usufruírem de autoria ou por não fazerem parte da esfera doméstica (Fallan, 2010, pp. 7- 10). Em meados dos anos 70 do século XX este panorama altera-se. A história do design emancipa-se da história da arte e estabelece-se como disciplina com a sua própria agenda. No entanto, essa autonomização transferiu grande parte das ideologias, narrativas e das práticas operadas pelas disciplinas de origem: “(...) de objetos canonizados, imagens, organizações, movimentos, pessoas e eventos – muitas vezes reunidos sob as rubricas de design gráfico, design industrial, design de interiores, design de moda, design de joias

e assim por diante – a prática frequentemente desviava-se para o antiquarismo e o conhecimento. Nessa modalidade foi construído um cânone predominantemente ocidental. Quando o não-ocidental foi introduzido (muitas vezes como o exótico) foi feito dentro de valores, normas e topologias do então 'campo estabelecido'." (Fry, 2015, p.4). Isto significa que no âmbito dos estudos disciplinares do design e da história do design, não foram acolhidos uma constelação de produtos fabricados pela humanidade. Esses tornaram-se invisíveis e anônimos (2015, p.4). A disciplina de história do design emerge, assim, da circunstância da disciplina de história da arte não se dedicar ao estudo dos produtos produzidos industrialmente. Neste sentido, os objetos inseridos nas categorias de artesanato ou de arte não tinham legitimidade nos estudos do design. Estas divisões foram sendo desconstruídas por alguns investigadores, tal como a autora Judy Attfield (2000), que afirmou que “o design é apenas um aspeto da cultura material da vida quotidiana”, pelo que a ampliação da gama de objetos para o estudo do design consistia um desafio para “as restrições impostas pela disciplina” (2000, p. 2).

Embora a arte, o artesanato e o design possuam, ainda, fronteiras flutuantes, resultantes de tensões hierárquicas e disciplinares, pois em termos convencionais as artes maiores (arquitetura, pintura, escultura) foram sempre sobranceiras às artes menores (artesanato, artes decorativas, design – ofício), o debate sobre esse status tem-se diluído no sentido de se encontrarem paralelismos e convergências nos discursos e de se abolirem hierarquias instituídas entre as três práticas (design, artesanato e arte) (Lees-Maffei & Sandino, 2004, p. 207). Para uma melhor compreensão dos três discursos devem ser considerados e analisados os princípios das práticas e dos discursos que os definem, separam e relacionam, sem esquecer que os mesmos podem proceder de contextos históricos, culturais, geográficos e temporais muito distintos (Lees-Maffei & Sandino, 2004, p. 207). É necessário relacionar os diferentes modelos, para se estabeleceram distinções ou entrelaçarem princípios, podendo-se começar pelo conhecimento da etimologia das palavras que descrevem os processos de design e dos seus produtos na sua diversidade regional, uma proposta de abordagem que teve lugar na 6.ª Conferência Internacional da “Design History and Design Studies” ocorrida em 2008 em Osaka, no Japão, que foi designada por “Another Name for Design: Words for

creation”¹¹ [Outro nome para o design: palavras para a criação] (Lees-Maffei & Sandino, 2004, p. 209; Fujita, 2008).

A teoria e a prática do design foi evoluindo ao longo do século XIX e XX, tendo-se tornado bastante mais intrincada, conseqüente dos conceitos sustentados em pensamentos teóricos e filosóficos, muito deles profundamente intelectualizados, que se iriam impor como reguladores da qualidade formal e estética do *desígnio* e do controlo e segurança na concretização dos objetos (Hauffe, 1998, pp. 10-11, 20, 28-30; Fiell & Fiell, 2005). O pós-modernismo procurou romper com a tradição modernista, concretamente com os preceitos clássicos, puristas, simplistas e homogêneos do funcionalismo e do racionalismo, em detrimento de uma maior diversidade de estilos, da complexidade e da contradição. Essa multiplicidade ultimou a conceção e produção de objetos ecléticos, muitos dos quais baseados em movimentos e estilos antecedentes, o que tornou este movimento, de certo modo, incongruente. As formas dos objetos são pouco convencionais e muitas de feição humorista, assimétricas, coloridas e com componentes recicláveis (Lucie-Smith, 1984, pp. 150; Kay *Et al.*, 2015, pp. 316-317). A partir de 1987, após a crise económica do mercado de valores mundial, o ecletismo pós-moderno foi substituído pela simplicidade e pureza das formas e dos materiais, numa espécie de retoma do espírito modernista. No momento contemporâneo assiste-se a uma assimilação e absorção dos ideais dos dois períodos, moderno e pós-Moderno (Kay *Et al.*, 2015, pp. 316-317).

As instituições museológicas construíram e ampliaram o conhecimento produzido sobre o design apoiados nesses discursos, valores de verdade e movimentos dominantes. Muitas dessas atuações seriam o reflexo dos seus investigadores, saídos das academias de arte, mas, muitas vezes foram igualmente resultantes de uma expressão que pretendia enaltecer a identidade de uma nação (Farrelly & Weddell, 2016, pp. xii-xv). Os processos históricos constroem e perpetuam divisões disciplinares, porém os debates sobre os limites disciplinares e a institucionalização de discursos entre arte, artesanato e design prosseguem. Há, no entanto, que acautelar nesses estudos os

¹¹ Ver ICDHS (2008). Introduction. In *6th International Conference of Design History and Design Studies*, ICDHS 2008 OSAKA. Disponível em: <http://www.ub.edu/icdhs/osaka/index.html> [Consultado a 13 novembro de 2021].

contextos temporais e espaciais que enquadram essas demarcações entre os objetos, para que os possamos compreender. O período pós segunda guerra mundial é particularmente fértil para se compreender como o design, a arte e o artesanato interagiram (Lees-Maffei & Sandino, 2004, pp. 211-214).

Não sendo intenção fazer-se uma descrição exaustiva sobre o desenvolvimento da disciplina de história do design, entendeu-se como importante para esta investigação conhecer a forma como estas concepções foram acrescidas pelos principais historiadores e investigadores da disciplina de design e sobre o modo como foram interpretadas e conduzidas essas ideologias, nomeadamente para a conceção de uma ideia sobre o que é um objeto de design.

2.1.2. História, teoria e cultura do design

Os pensamentos teórico e filosófico enquadrados pelas disciplinas de história e de história da arte, enformaram as representações sobre os objetos de design durante muitas décadas. Todavia, a emancipação da história do design como disciplina autónoma das anteriores, ainda que apresentasse novos argumentos, outorgou-lhes uma certa continuidade. As contribuições para a construção de uma história do design são relativamente recentes. E, na sua grande maioria, provêm de autores que se dedicam à investigação da disciplina em contexto académico e museológico, ainda muito vinculados à história e à história da arte (Conway, 1991, p. 3). As primeiras narrativas sobre história do design começaram a ser escritas por autores como o historiador de arte Nikolaus Pevsner; o engenheiro, crítico e historiador de arquitetura Siegfried Giedion (1948); e o escritor e crítico da arquitetura inglesa Reyner Banham (1960) (Dilnot, 1984, p. 8; Margolin, 2005, pp. 236-237; Fallan, 2010, p. 2). Os três conceberam uma história do design que deu ênfase à escrita sobre determinados objetos concebidos por arquitetos, tidos como autoridades do movimento moderno, mas, de igual forma, ao papel da industrialização em determinadas regiões europeias e norte americanas, compreendidas como responsáveis e exclusivas no desenvolvimento dessa modernidade. Giedion adicionou, ainda, à sua história do design a importância e

expressividade dos objetos anónimos e dos objetos produzidos por inventores desconhecidos (Margolin, 2005, pp. 236-237; Dilnot, 1984, pp. 8-9).

O conceito de design instalou-se na consciência pública entre 1950 e 1960 com um significado diferente daquele que vigorava até então. Esta mudança deveu-se à revolução consumista do período pós-guerra, onde o design se estabeleceu e expandiu nos campos das artes, da educação, da publicidade, da moda e da cultura popular, como representação de um valor, estilo ou fetiche. Entre 1960 e 1970, os historiadores do campo exigiam que o método de ensino instituído fosse alterado, o que implicava a reavaliação dos princípios modernistas estabelecidos na teoria e na prática do design (Dilnot, 1984, pp. 10-11). A reconstrução do seu percurso como campo de estudo independente esteve relacionado com um movimento de mudança ocorrido na literatura, particularmente relacionada com a reescrita da história mundial, encetado por alguns historiadores de renome na década anterior, dando-se evidência ao trabalho de Eric Hobsbawm. A reconstrução da história mundial, secularmente dominada por um cunho político, voltar-se-ia para outros campos de estudo movidos pelos movimentos sociais relacionados com direitos civis, com a diferenciação de classes, as questões de género, a vida doméstica, entre outros, tidos como de suma importância para o melhoramento e desenvolvimento da história e do conhecimento sobre a vida humana. No design questionou-se o papel do design para a sociedade e para a economia, advogando-se novas perspetivas para solucionar os verdadeiros problemas da humanidade. Estas questões viriam a fragmentar e desintegrar algumas das ideologias do período modernista relativamente ao design, nomeadamente quando se começou a assistir a uma autonomização de vários subcampos dentro da disciplina (Margolin, 2005, pp. 235-236, 240-241; Fallan, 2007, pp. 14; 16).

Uma importante iniciativa, que contribuiu para a transformação do paradigma clássico na construção da história do design, constituiu o surgimento do jornal *Block* em 1979 editado pelo Middlesex Polytechnic de Londres. Este jornal publicou artigos sobre a história do design demonstrativos de uma visão mais pluralista, fortemente sugestionados pela visão teórica de Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard e Michel Foucault. Estas novas perspetivas aproximavam a história do design não só à história da arte

como, também, aos estudos culturais. Este jornal, descontinuado em 1989, muito embora estivesse enraizado na matriz da história da arte, possibilitou a divulgação de importantes visões sobre a história do design, que se estenderam ao estudo sobre cartazes, anúncios, filmes e televisão, temas reputados como pertencentes às belas-artes, às artes aplicadas ou de cunho comercial. Esta visão mais radical sobre os objetos dentro da disciplina de história da arte, que encontrou justificção teórica em campos como o marxismo, feminismo, pós-colonialismo, semiótica e na psicanálise, seria, mais tarde, conhecida como história da arte do design, inserida numa abordagem designada por nova história da arte. Os artigos do jornal *Block* foram recompilados em 1996, tendo os seus autores reiterado a ideia de que a história do design deveria ser estudada de forma diferente da história da arte (Fallan, 2010, pp. 5-7, 11). Porém, nem toda a comunidade científica ligada à história do design concordou com o crescente interesse pela compreensão da história com um pendor holístico, tendo a maioria dos estudiosos continuado a considerar as narrativas canónicas modernistas redigidas por Pevsner, Giedion e Banham, que enfatizaram os processos de mecanização e delimitaram a história do design a determinados objetos, autores e regiões (Fallan, 2010, p. 2; Margolin, 2005, p. 237).

De acordo com Kjetil Fallan (2010), as narrativas produzidas por esses historiadores do design perpetuaram a leitura e atenção sobre o critério da qualidade estética do objeto, desprezando outras dimensões de interesse. Prosseguiram em olhar para os designers como artistas ou autores e para os seus produtos como obras-primas, heroizando-as e elitizando-as (2010, pp. 7-10). Na seleção de objetos para a construção de uma história do design, o principal critério de reflexão recaía sobre a sua compleição estética, seguindo-se a divinização de alguns designers, contemplados como artistas criadores de uma obra de arte, e o estudo das grandes organizações e escolas. Desta predileção, isentavam-se, entre outros, os autores ou objetos mundanos pertencentes à esfera doméstica (2010, pp. 8-10). O design não é arte, pelo que não deve ser estudado sob o ponto de vista da disciplina de história da arte, mas da história do design, que abrange um tema mais amplo que inclui o fabrico pré-industrial, o não industrial, o gráfico, a moda, os interiores e o artesanato (2010, pp. 4-7).

Uma das primeiras contribuições para a construção de uma história do design industrial foi concebida por John Heskett em 1980, onde o autor criticou, de forma severa, o convencionalismo metodológico e formal utilizado pela história da arte para falar dos objetos que subestima as suas circunstâncias de produção, de utilização e de consumo, em favor de uma descrição visual canonizada sobre os mesmos (Fallan, 2010, pp. 16-18). Heskett (2002) entende que o conceito “form follows function”, ou seja, “a forma segue a função”, apresentado em 1896 pelo arquiteto americano Louis Sullivan no seu ensaio “Tall Office Building Artistically Considered” (1986), que passou a fazer parte da nomenclatura do design, foi mal interpretado e transformado, dado que aquela frase icónica englobava, também, a decoração como uma componente do design. Ao encapsular os conceitos da forma e da função, o design passou a ser interpretado apenas em termos de funcionalidade formal, omitindo a decoração e os padrões decorativos com determinados significados que se manifestam com ou através da forma em si. Para o autor, este conceito agrupou um conjunto de outras ideias fixas sobre a suma importância do funcionalismo no desenvolvimento de uma peça de design, tendo conduzido a uma exclusão do decorativismo, muito utilizado no século XIX e princípios do século XX, reputado como um princípio intoxicante durante o modernismo (2002, pp. 24-25). Também Tim Parsons (2009) considerou que a célebre frase modernista “a forma segue a função”, consiste num axioma [algo evidente que não necessita ser demonstrado] que não deveria ser uma premissa para quem concebe objetos de design. Os objetivos que antecedem a conceção de um objeto podem não se sustentar no primado da função. O objeto concebido construído pode assentar em sistemas variáveis que não estão cingidos à função. Um objeto pode ter funções duplas ou múltiplas e a sobriedade não é sinónimo funcionalidade. Por vezes, a forma mais barroca do objeto pode ser mais a adequada (2009, p. 23). Como exemplo, este autor indica os princípios estabelecidos por Dieter Rams e empregues em todos os eletrodomésticos da empresa Braun que são, ainda hoje, sobejamente respeitados pela maioria dos designers. A perceptibilidade da função, a limpidez das formas e a paleta de cores reduzida, sobretudo o branco e o preto, outorgaram aos objetos uma compleição física monolítica e severa, que é aclamada e está presente nas exposições permanentes dos museus de design mais

prestigiados do mundo, como o MoMA (2009, p. 59). Heskett (2002) viria, assim, a introduzir um conceito alternativo: “form follows fiction”, ou seja, “a forma segue a ficção”, que pretendeu desconstruir esse conceito que despoja os objetos de decoração, baseando-se na ideia de que a vida humana pode inspirar-se e ser motivada por inúmeros significados, que podem expressar-se através de formas decorativas e não – apenas e só – pela sua praticidade e funcionalidade. Assim, a coexistência destes dois predicados, utilidade e significado, deverá ser refletida quando se escreve a história do design (2002, pp. 25-27). Este novo posicionamento que procura reescrever uma história do design sob uma perspetiva da história industrial, agora emancipada dos processos de investigação utilizados pela história da arte, artes decorativas ou artes aplicadas, foi reiterado por Hazel Conway (1991), num manual para estudantes de história do design, onde a autora acrescentou a importância de serem explorados os significados imputados à cultura material industrializada, tanto pelos designers como pelos utilizadores (1991, pp. 1-2, 85-87). No entanto, apesar desses estudos serem relevantes para a história do design, alguns investigadores prorrogam a ideia do estudo do design apenas nas regiões industrializadas. O campo académico da história do design tem vindo a amadurecer, tendo havido um aumento no interesse dos objetos para além das suas propriedades materiais, concetuais ou autorais, nomeadamente sobre o modo como estes são consumidos, mediados e utilizados. Conhecer os seus significados culturais também configura uma preocupação. Por abranger um vasto leque de práticas e fenómenos, a história do design deveria ser narrada como história da cultura do design (Fallan, 2010, p. ix). Para Victor Margolin (2005), a questão do design como um conceito provindo da revolução industrial, deve ser entendida de um ponto de vista mais abrangente, devendo, para isso, vincular-se mais à ideia do design como a “conceção e planeamento da cultura material e visual” (2005, p. 237), que pode ser encontrado em diferentes culturas e com cenários políticos, económicos e de produção distintos (2005, p. 239).

Revistas e jornais dedicados à história e teoria do design, tais como a “Design Studies” (finais 1970), a “Design Issues” (1980), o “Journal of Design History” (1980) e o “Design Journal” (1990) ou conferências como a “ICDHS International Conferences on

Design History and Studies” (a partir de 1999) (Fallan, 2010, pp. 2-4; Boradkar, 2006, pp. 12; Margolin, 2005, pp. 237), há décadas que recebem, avaliam e debatem propostas sobre a história do design, tendo uma abordagem compreensiva sobre a diversidade cultural existente entre a tradição e realidade global em termos de práticas, mas, de igual forma, sobre a articulação que ocorre entre a história e teoria do design e outros campos disciplinares, com intenção de refletirem sobre como a história do design pode ser reescrita (Margolin, 2005, p. 237). Assim, a história do design não deve ser apenas escrita sob um ponto de vista geográfico ou cronológico, mas pelos contextos políticos, económicos e sociais de diferentes regiões e culturas, independentemente do seu grau de desenvolvimento (Margolin, 2005, p. 141).

O contributo da história da arte para a história do design é indiscutível. Porém, o design industrial não é arte e essa tendência tornou-se problemática na escrita da história do design: por um lado, por se dar importância em demasia à componente estética, um mero julgamento de valor realizado, na grande maioria, por historiadores de arte; por outro, por se olhar para o designer como artista herói e para os objetos produzidos como obras, elitizando-as como "melhores" e "obras primas", descurando os seus contextos de conceção, produção e consumo; e, por fim, por restringirem objetos em geral associados às categorias de arte decorativa, arte aplicada e arte industrial, deixando de parte objetos, por exemplo, sem autoria ou de valor estético percebido como medíocre e pertencentes, por exemplo, ao universo doméstico (Fallan, 2007, pp. 2, 60-61). Este prisma restrito descartou a leitura sobre outros demais objetos produzidos noutras regiões do mundo e distantes da esfera fortemente industrializada, não tendo sido, por esse motivo, concebida uma história do design de um ponto de vista holístico. A ideia de cultura material ligada ao design está presente em toda a História da Humanidade, mas adotou diferentes formas visuais indispensáveis para a sobrevivência do ser humano (Margolin, 2005, pp. 236-237).

Não existe um modelo único para definir a disciplina de design. À luz do que aqui se expôs, a definição alargada e, ao mesmo tempo, segmentada do termo, que foi adotada por muitos estudiosos, terá de ser revista. A separação da prática do design em categorias tais como: industrial, gráfico, interiores ou moda é demasiado restritiva, uma

vez que desarticula as formas concetual e artisticamente orientadas com outras áreas, nomeadamente, por exemplo, com as ciências tecnológicas, como a engenharia ou a computação científica. Por outro lado, distancia-se dos objetos concebidos e construídos a partir de uma base imaterial, como as técnicas e serviços ligados, por exemplo, à engenharia e ao planeamento urbano. Quando estas demarcações forem suplantadas, serão definidos novos posicionamentos que irão proporcionar um entendimento mais facilitado sobre um determinado conjunto de problemas (Margolin, 1989, pp. 7, 4). Os objetos podem ser funcionais, decorativos, fazer parte de rituais, apresentar um determinado valor estético, ser recicláveis, ser uma combinação de todos, possuir características indivisíveis ou vários componentes mecanizados (Erlhoff & Marshall, 2008, pp. 275; Heskett, 2002, p. 18). Os significados não são estáticos, variam de acordo com o tempo, o espaço e os valores de uma cultura. E essa união entre a eficiência e a expressão deve subsistir, no sentido de se promoverem combinações inesperadas (Heskett, 2002, pp. 29-30).

De acordo com Prasad Boradkar (2010) há na disciplina de design uma tensão entre a ideologia e a prática, o que torna o seu campo de investigação ambíguo (2010, p. viii). O design como disciplina é uma área de estudo que se relaciona com um vasto espectro de campos disciplinares, que deambula entre as humanidades e as ciências (2006, p. 6). No entanto, a visão convencional e académica do design nem sempre incorporou este leque de teorizações para a compreensão dos objetos. Por tradição, os estudos do design têm-se focado mais sobre a produção dos objetos, descurando a análise e interpretação dos mesmos (2006, p. 6).

O design pré-industrial e não industrial tem mais que ver com o artesanato do que com a arte (Fallan, 2010, pp. 4-7), mas os objetos não deveriam ser apenas estudados em termos de características visuais e qualidades. Por outro lado, pode considerar-se que o design e a história do design industrial têm mais em comum com os estudos de tecnologia. As expressões tangíveis e sociais do indivíduo podem, de igual modo, ser investigadas a par dos contextos de produção, utilização e consumo (Fallan, 2010, p. 17). A cultura do design deve ser considerada como um objeto de estudo, devendo incluir os aspetos materiais e imateriais do dia-a-dia (Fallan, 2010, p. 147). Para

um melhor entendimento sobre as práticas culturais, a história do design seria útil relacioná-la com as posições ideológicas, as metodologias e narrativas produzidas por outras abordagens teóricas e campos de investigação (Attfield, 2000, pp. xii-xiv; 1-2; Boradkar, 2006, p. 3; Margolin, 2005, pp. 237-238), tais como:

- a antropologia, procurando compreender os objetos como formas culturais, práticas sociais e rituais;
- os estudos culturais, procurando compreender a relação estabelecida entre as formas materiais e culturais e as políticas de poder, de gênero ou das questões raciais;
- os estudos da cultura material, procurando compreender os objetos como bens de consumo e as relações que são estabelecidas com os seus utilizadores;
- os estudos da ciência e da tecnologia, procurando compreender a construção social da tecnologia, nomeadamente a relação que se estabelece entre a produção de objetos e os papéis de gênero (Boradkar 2006, pp. 7-10; 54; 265).

As histórias provenientes do tecido empresarial configuram testemunhos para se construir uma história dos objetos, das práticas do design e da profissão do designer industrial. Esta pode ser realizada através dos objetos e do seu registo documental (identidade cooperativa da empresa, campanhas de marketing dos seus catálogos e documentos provenientes das reuniões, desenhos, fotografias, atas de reunião dos objetos, etc.). Para além do estudo do objeto propriamente dito, é necessário acautelar o estudo da documentação que lhe está associada, quer material como imaterial (Fallan, 2007, pp. 11-13).

O design deve centrar-se no desenvolvimento não de "coisas de valor", mas de "coisas com valor". A categoria "coisas de valor" está focada no valor do benefício imediato, no valor material, no valor financeiro e no valor individual, enquanto a categoria "coisas com valor" pode conduzir a população a alcançar valores humanos universais, uma vez que se preocupa e enfatiza os valores éticos e morais (Boradkar, 2010, pp. 265-266). Por outro lado, o trabalho deve ser entendido como capital humano nas redes corporativas que se criam na produção dos objetos, nas tensões que emergem

entre diferentes classes sociais quanto à acessibilidade a esses objetos, na regulamentação das condições de trabalho para uma maior equidade e dignidade humana e, por fim, nas dinâmicas e tensões existentes entre o financeiro e o social (corporações multinacionais, organizações de trabalho e mercado livre) (Boradkar, 2010, pp. 266-267). Quanto à questão da estética dos objetos, a beleza dos objetos não pode ser completamente explicada pelas ações de manipulação do marketing. Alguns objetos podem provocar sensações de bem-estar junto dos seus consumidores. Deste modo, o seu valor estético emerge de um modo orgânico. A estética, tangível e intangível, configura um papel fundamental em termos económicos, sociais e culturais. Ainda, o tema da obsolescência e durabilidade das "coisas": as "coisas" podem, ou não, ter uma vida eterna junto dos seus consumidores. Na eventualidade de não o terem, tornam-se desperdício e prejudiciais para o ecossistema (Boradkar, 2010, pp. 268-269).

Qualquer investigação em design deverá assegurar esta variedade de construções do conhecimento e fomentar a interdisciplinaridade. A história do design não deve procurar desenvolver e naturalizar discursos totalizadores, uma vez que não é possível recuperar as agências de significado que ficaram por contar. No entanto, podem construir-se narrativas através do encontro e da criação de “conjuntos históricos”, que procurem compreender e relacionar o design com narrativas históricas de diferentes momentos epocais, não necessariamente relacionados com a disciplina de design. O século XX assistiu a uma transformação de ideias e ideais que se sucederam e se sobrepuseram em catadupa, pelo que se torna um pouco dramático para os historiadores estabelecer os limites da continuidade e descontinuidade de um período em específico, particularmente dirigindo-se às delimitações instituídas de "antes" e de "pós-guerra", uma vez que não se recomeçou do zero, ou seja, as empresas continuaram a laborar, cresceram e reajustaram-se às circunstâncias de acordo com os seus contextos. Deste modo, a institucionalização da história do design é, ainda, modesta e dispersa, quer a nível profissional como organizacional, uma vez que se insurge com uma disciplina muito recente em termos de estrutura teórica. A historiografia do design é, sobretudo, contada numa perspetiva anglófona, inglesa ou americana (Fallan, 2007, pp. 13-14, 16). A história do design não é apenas história dos objetos e dos seus autores. A

história do design é "cada vez mais, uma história de traduções, transições, transações, transposições e transformações que constituem o relacionamento entre coisas, pessoas e ideias" (Fallan, 2010, p. viii). Existe uma tendência atual para a interseção de vários campos disciplinares e abordagens metodológicas, das quais se destacam a história da tecnologia, a história das ideias, a história do feminismo, a história da psicanálise, a arqueologia, a antropologia, a cultura material e, claro, a museologia (Fallan, 2010, pp. 21-43). Assim, o design tem sido investigado a partir de diferentes óticas disciplinares, cada qual provida de metodologias específicas, que podem, porventura, apresentar uma base de investigação semelhante. Os objetos, "as coisas", estão embebidos de "poder" e "magia", sendo repositórios inanimados de muitas histórias por contar: histórias relacionadas com o seu valor, simbolismo, necessidade, manufatura, trabalho, forma, estética, durabilidade, obsolescência ou fetichismo. Essas histórias podem ser contadas sob múltiplos pontos de vista disciplinares, provendo e enriquecendo, deste modo, as nossas "coisas", de um conhecimento mais holístico [visão integral para o entendimento geral do fenómeno] (Boradkar, 2010, pp. 11; 263-265). Ainda que muitos estudiosos permaneçam hesitantes face a essa visão construtivista da história do design, muito se progrediu nas últimas décadas com a produção de estudos sobre a disciplina (Margolin, 2005, p. 235), nomeadamente com o estudo desses mesmos objetos, prestando uma maior atenção aos seus contextos sociais e culturais (Fallan, 2010, pp. 12-13).

O conhecimento sobre os modos de colecionar, documentar e expor nos museus podem configurar contribuições muito significativas para a história do design, uma vez que se analisam os objetos a um nível macro e micro (compreendendo os fatores histórico, utilitário, emocional, simbólico, político, multi-interpretativo, significados, etc.), aspirando a uma convergência empírica entre fontes documentais, temas, narrativas e significados para estudar o objeto (Pearce, 1994; Fallan, 2010, pp. 42-44). As instituições museológicas que ainda professam o discurso dos designers célebres, do "bom design" e das culturas de elite, porventura motivados por essa literatura tradicional ou pelas elites do design (Fallan, 2010, pp. 17-19), podem encontrar nesta visão mais alargada da disciplina de design outros contextos para o conhecimento dos objetos.

Esta visão desconstrutivista na disciplina de design encontra afinidade no pensamento crítico estabelecido no plano cultural, particularizando-se as teorias e práticas museológicas sobre objetos e coleções, onde se procurou fomentar a autoanálise das instituições relativamente às naturezas de conhecimento estabelecidas no sentido destas poderem acompanhar e contribuir para a reflexão e construção de novas histórias, representações culturais e percepções sobre mundo, tal como exposto por Hooper-Greenhill (1992), Pearce (1994c) ou Whitehead (2009). Essa reavaliação dos sistemas de conhecimento e o surgimento de novas realidades poderá ser explorado a partir da multidisciplinariedade, numa articulação entre modelos tradicionais e modelos de análise crítica concordantes com a transitoriedade da realidade, como afirmaram Bal (1994, p. 99), Whitehead (2009, 2016) e Hetherington (2005, 2015).

O próximo capítulo situa as questões e problematizações que têm enquadrado a disciplina de design em relação a processos de patrimonialização e de musealização de objetos pensados a partir dos seus pressupostos, numa perspetiva académica e museológica internacional e nacional.

CAPÍTULO 3. MUSEALIZAÇÃO DO DESIGN

3.1. Enquadramentos para a sua teorização e problematização

Encontrar um corpo bibliográfico que considerasse criticamente a musealização do objeto design, dos limites categoriais destes objetos e das suas representações, constituiu um enorme desafio para a persecução da tese. Conhecia-se um leque de estudos que versavam sobre as alterações ocorridas na história, teoria, cultura e crítica do design, num quadro de expansão crescente, uma realidade literária que contrastava com um cenário omissivo e muito espartilhado sobre o modo como os museus atuavam sobre os objetos na ótica da disciplina de design. Algumas das problemáticas que se movimentam em torno da musealização dos objetos, em particular sobre o tipo de objetos colecionáveis pelos museus de design, o modo como estes são documentados ou sobre o modo como têm vindo a ser interpretados em exposições, foram emergindo do contexto de conferências e encontros científicos promovidos por departamentos ou grupos de investigação académicos e, muito pontualmente, de teses de doutoramento, dissertações de mestrado ou de projetos de investigação. Quanto ao contributo dos museus implicados com a disciplina de design, são poucas as publicações que abordam o tema da musealização, mas as existentes são verdadeiramente relevantes para o aprofundamento do tema. Outros contributos foram sendo conhecidos, grande parte provindos de encontros organizados por museus e por outras organizações, porém, são poucos os relatórios dessas sessões disponíveis para consulta pública.

Principiar o terceiro capítulo “musealização do design” com uma sistematização desses contributos tornou-se importante, na medida em que permitiu enquadrar algumas das questões enunciadas que se referem especificamente a museus e ao seu papel e potencial relativamente à disciplina de design. Seguiu-se o enquadramento da relação histórica entre os museus e o design, salientando-se algumas das instituições que mais têm contribuído para interpretação e divulgação da cultura de design.

3.1.1. Conferências

As publicações resultantes do encontro “Convegno Memoria e Raconto. Per una Museologia del Design”¹² (Appiani *Et al.*, 2007)¹³ foram absolutamente indispensáveis para o aprofundamento dos temas em debate, bem como para o conhecimento de iniciativas especializadas semelhantes ocorridas previamente, provindas de outros grupos de investigação académicos e de museus. Os temas apresentados e discutidos no Convegno manifestavam preocupações sobre as práticas museológicas e os paradoxos promovidos pelos (des)acordos entre a tradição e a contemporaneidade, quando se pensa sobre o objeto de design. Nos tópicos abordados, esteve quase sempre presente o pressuposto de que a história e a teoria do design não deveriam dedicar-se em exclusivo à investigação de objetos e designers de elite aclamados, quase sempre agrupados a grandes movimentos estéticos internacionais afiliados com a história da arte tradicional, mas, em igual medida, ao estudo e à valorização de uma vasta gama de objetos provenientes da vida quotidiana, também eles embebidos de significados materiais e imateriais, embora muitos deles estivessem articulados com outras áreas do conhecimento. Deste modo, os autores presentes, procuravam promover nos estudos de design e na sua musealização a abrangência de outros objetos, muitos dos quais tradicionalmente investigados por outros campos do saber. Nesse conjunto incluíam-se, por exemplo, os artefactos vernaculares, pré-industriais e industriais de autoria anónima, até então desconsiderados, como categorias integrantes e complementares

¹² O programa de conferências promovido e organizado pelo doutoramento da Università Iuav di Venezia, nomeadamente pelo grupo de investigação em Museologia del Design, tem contribuído para a problematização e reflexão sobre o design, na construção na história, formas de interpretação e de apresentação nos museus. Esta unidade Italiana articula-se entre projetos de investigação, teses, atividades didáticas, workshops, conferências e mostras expositivas, contando com a participação de vários parceiros, entre os quais museus italianos e internacionais, no sentido de debater e encontrar recursos para a construção e consolidação de procedimentos e instrumentos metodológicos para a investigação científica de objetos e coleções de design, no sentido de serem implementados em museus ou noutras organizações com este tipo de coleções, tais como: fundações, arquivos e universidades. O Convegno de Venezia, em particular, conseguiu produzir e sistematizar questões importantes e específicas para a museologia, pela voz que representantes implicados. Porém, tópicos semelhantes haviam sido manifestados noutros encontros científicos ou em publicações precedentes. Esses contributos só foram conhecidos à medida que a investigação prosseguiu. Ver “Unità di Ricerca in Museologia del Design, Università Iuav di Venezia”. Disponível em: <http://www.iuav.it/dipartimen/> [Consultado a 13 dezembro 2014].

¹³ Ocorrido em Venezia e promovido pelo grupo de investigação Unità di Ricerca in Museologia del Design da Facoltà di Design e Arti, Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale da Università Iuav di Venezia

da história da produção, consumo e vida social dos objetos. Em simultâneo, cada um dos contributos fazia emergir questões para a museologia, alusivas a recolha de informação sobre desenvolvimento, informação, acesso e preservação de objetos de coleções de design.

Os conferencistas refletiram ainda sobre o potencial de investigação proveniente das empresas italianas, nomeadamente dos seus arquivos e museus privados, para a construção de uma história do design italiano. Evocou-se a empresa Alessi, onde se encontraram os argumentos necessários para sustentar essa ideia. Nos museus e arquivos das empresas podem-se encontrar os fundamentos da conceção dos objetos e todo o enredo que potenciou a sua produção. E essa informação pode-se manifestar sobre a forma de desenhos, protótipos, dossier de projeto, técnica de produção, modo de expor, campanhas publicitárias, etc. Uma variedade documental que reforça e conduz a uma multiplicidade de leituras, que abarcam um grande leque de disciplinas (Appiani, 2007, pp. 2-4).

Fez-se saber que as coleções dos museus de design são provenientes, de um modo geral, das coleções de artes decorativas e de artes aplicadas, compostas, entre outras, por objetos oriundos da cultura e da tecnologia dos materiais, fazendo-se menção às coleções do Victoria & Albert Museum e do Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum; das coleções dos museus de arte, que favoreceram a leitura sobre o objeto, dando evidência à sua compleição estética, como o Museum of Modern Art (MoMA); ou das coleções de origem particular, como as do Design Museum de Londres ou do Vitra Design Museum, Weil am Rhein, afirmando que seriam essas circunstâncias que viriam a condicionar os discursos e as narrativas expositivas sobre os objetos de design (Bassi, 2007, pp. 1-2). A revolução industrial e os seus processos inovadores de produção modificaram o design, rejeitando da sua categoria os objetos de artesanato, de artes aplicadas, de artefactos ou de utensílios de produção anónima e coletiva há muito consolidados. Porém, entendeu-se como necessário distinguir entre objetos de produção industrial e objetos de produção artesanal (Bassi, 2007, p. 2). Os museus de design têm a oportunidade de experienciar novas interpretações através dos seus objetos, desde que acautelem a criação de procedimentos de aquisição, no sentido de

promoverem o conhecimento dos percursos e contextos dos objetos antes da sua entrada no museu, assim como procedimentos para a sua exposição, tendo por base essas informações. Para a construção de uma política de desenvolvimento de coleções de design, problematizaram-se alguns elementos a serem considerados na seleção desses objetos aquando da sua entrada num museu, nomeadamente:

- quem possui autoridade na seleção, o que se irá seleccionar, como e porquê?
- quais os documentos a ser associados ao objeto (desenhos, modelos, protótipos, fotografias, filmes, etc.)?
- que materiais serão exibidos e porquê?
- que informação deve ser coligida e apresentada ao público?

Concluiu-se que a resposta para essas questões residia no desenvolvimento de políticas e de procedimentos para uma boa gestão dos materiais recolhidos, posteriormente arquivados e catalogados, para que pudessem ser produzidas diferentes narrativas expositivas (Bassi, 2007, p. 2-3).

Na senda desta discussão alertou-se para a importância de serem desenvolvidos modelos internacionais normalizados para documentar objetos de design, no sentido de se acautelarem eventuais reformulações no preenchimento das fichas de inventário. Entendeu-se, por isso, que se deveria promover uma associação entre as competências resultantes das investigações académicas e as problemáticas geradas em museus para com este tipo de coleções, no sentido de se conceberem instrumentos capazes de promover uma melhor gestão do património ligado ao design (Romano, 2007, pp. 1-2). Na inventariação entendeu-se como importante existir uma lógica com fundamentos de arquivística para o objeto ser documentado em todas as suas dimensões: desenhos, fotografias, modelos, protótipos, pré-projecto, projeto, versões variantes e produto final. Nesse sentido, torna-se pertinente que as instituições esclareçam sobre o que entendem ser um objeto de design, recordando-se a ambiguidade do termo traçada pela rutura entre a produção artesanal de objetos e a produção industrial. No entanto, apesar de muitas vezes se considerar que existe uma diluição entre os dois métodos de produção, sugeriu-se que deveriam ser criados dois campos-chave na ficha de

inventário: um relacionado com o design e outro com a produção. No primeiro campo (design), os objetos poderiam ser diferenciados por tipologias, formas e funções, podendo estes sistemas estar relacionados entre si, se fizessem parte de um conjunto. Neste campo o objeto produzido seria descrito, desde a sua concepção, e deveriam ser apresentados os termos técnicos, cujos significados deveriam ser devidamente pormenorizados num glossário. No segundo campo (produção), deveriam ser descritos os produtos, apresentar-se o nome das fábricas que o produziram e o tempo de produção do objeto em cada uma delas, as variantes formais do produto e as versões concretizadas, o local onde foram produzidas e o respetivo período temporal, pois um objeto pode ser fabricado em diferentes fábricas e em datas diferenciadas. Assim, um museu de design deveria ter a competência e idoneidade de identificar o objeto de design como sendo a versão final do mesmo, como uma variação ou como uma versão do produto inicialmente concebido (Romano, 2007, pp. 2-3).

Tal como outros museus, também alguns museus de design geram narrativas para os seus objetos de acordo com as missões e objetivos instituídos e, muitas vezes, para dar cumprimento a essas premissas, acabam por descontextualizá-los e impedir que sejam construídas novas narrativas (Pavoni, 2007, p. 2). Questionava-se, assim, qual a importância dos objetos provenientes nos museus de artes aplicadas e de artes decorativas para a construção de uma história comum, quando relacionados com os objetos presentes dos museus de design, exemplificando-se este posicionamento com o exemplo do Musée des Arts Décoratifs em Paris, que une coleções históricas a coleções contemporâneas. Deste modo, sugeriu-se a coexistência entre coleções históricas e coleções de design contemporâneo, impulsionada por uma estratégia de exposições temporárias de componente pedagógica, tal como desenvolve o Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum (Pavoni, 2007, p. 2). Tratava-se de reformular a identidade do museu de design, no sentido de se formularem novas histórias e criar novas expectativas relativamente aos objetos, observando que esta experiência é bem representada pelo Victoria and Albert Museum (Pavoni, 2007, p. 3).

As instituições museológicas podem estabelecer o diálogo entre objetos de design históricos e objetos de design contemporâneos, por exemplo, com a publicação

de monografias sobre os designers históricos, desde que esclareçam, especificamente, o seu legado nas e para as práticas contemporâneas, não devendo omitir as influências que cada um destes pode ter recebido ou exercido sobre o próximo, em termos teóricos, metodológicos, processuais e técnicos, ainda que esses designers se posicionem em momentos cronológicos distintos. Os museus eram aqui incentivados a expor os seus objetos de design através de duas lentes: uma que mostra o designer ou objeto no seu momento histórico; e outra que lhe deverá atribuir relevância e sentido para o momento presente (Thompson, 2007, p. 3). Este pensamento de natureza curatorial foi apelido de “design continuum” [a continuidade do design] (Thompson, 2007, pp. 4-5).

Outra conferência ocorrida no meio académico que se julgou de especial importância é a 6.^a Conferência Internacional da “Design History and Design Studies” (ICDHS), ocorrida em Osaka em outubro de 2008. Trata-se de um encontro relevante não apenas para o desenvolvimento crítico da teoria do design, como também para as questões dos museus que lidam com coleções de design. Alguns dos casos apresentados nessa conferência assumiam que as missões das suas instituições estavam dedicadas aos pressupostos mais tradicionais da disciplina de design, enquanto outros exploravam o design noutros contextos disciplinares e noutras entidades institucionais, tais como “museus de empresas, museus de património industrial e museus de história da computação” (Dalla Mura, 2009, pp. 259-260). Nesta conferência, Dalla Mura (2009) teve a oportunidade de afirmar a importância e o potencial de outros museus não dedicados ao design poderem contribuir para a história e cultura do design, particularmente com os significados sociais e culturais dos seus objetos, para além dos conhecidos museus de arte e de design. Referia-se, designadamente, aos museus de ciência e tecnologia, como recursos multifacetados para a conhecimento de design (2009, p. 260). O propósito inicial dos museus de ciência e de tecnologia era “provide scientific and technical instruction and to celebrate progress in the fields of science, technology and industry” [o de fornecer instruções científicas e técnicas e celebrar o progresso nos campos da ciência, tecnologia e indústria], porém, no século XX, alguns passaram a demonstrar interesse “in social dimension of technology and science” [na

dimensão social da tecnologia e da ciência], embora de modo pouco evidente na dimensão do design (2009, pp. 261-262).

São conhecidas outras importantes iniciativas académicas que demonstram interesse na temática da construção e interpretação dos objetos a partir de modelos que extravasam limites disciplinares, e que refletem, entre outros, sobre o objeto de design em museus, devem ser observadas, ainda que muitos destes contributos não estejam disponíveis para consulta pública. Merece ser apontada a “CAA Annual Conference da College Art Association of America”, que procura promover sinergias entre historiadores, curadores, designers e profissionais das artes visuais desde 1911¹⁴. No seu website estão disponíveis algumas convocatórias e programas das sessões realizadas, que permitem perceber a variedade e originalidade das temáticas que são apresentadas. Em quase todas as sessões anuais, existe um painel dedicado à história do design e ao objeto de design no contexto museológico, seus modos de construção e de exposição. Infelizmente, estas publicações não são acessíveis¹⁵. Outro exemplo importante a mencionar são as “Muscon Museum Network Conferences”¹⁶ organizadas anualmente desde 1996 pelo Vitra Design Museum¹⁷. Estas conferências têm por objetivo promover o intercâmbio de exposições itinerantes entre museus internacionais e oferecem a oportunidade de encontros informais entre profissionais, museus e outras instituições ligadas ao design e à arquitetura. Porém, são admitidos nesta rede, de igual forma, museus de outras áreas correlacionadas, tais como os de arte, ciência ou história. Infelizmente, não são conhecidos relatórios públicos ou publicações anuais sobre as temáticas tratadas. O website, apenas informa sobre os parceiros e a localização geografia das conferências ocorridas, ou a ocorrer, na Europa, na América e na Ásia. O MUDE – Museu do Design e da Moda. Coleção Francisco Capelo faz parte desta comunidade de parceiros e em 2011 a conferência anual realizou-se em Lisboa.

¹⁴ Ver “CAA Annual Conference da College Art Association of America. CAA Conference History”. Disponível em: <https://www.collegeart.org/programs/conference/history>.

¹⁵ Os resumos das sessões e os posters podem ser adquiridos através de compra desde a conferência de 2010. Desde 2013 que possui um canal do Youtube, onde estão disponíveis algumas das sessões e atividades. Ver “CAA Conference History”. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/caavisual/about>.

¹⁶ Ver “Muscon Museum Network Conferences”. Disponível em: <https://www.muscon.org>.

¹⁷ Ver “Vitra Design Museum. Museum Network Conferences”. Disponível em: <https://www.design-museum.de/de/ueber-uns/muscon.html>.

No contexto português faz-se menção aos “II Encontros de Design de Lisboa”, realizado na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2014. Naquele espaço de debate, José Bártolo (2014a) fazia notar que a existência de um arquivo documental sobre o design português se afigurava como indispensável para o desenvolvimento de uma produção literária sobre a história do design e do conhecimento metodológico em design. Essa medida permitiria renovar a produção científica do ponto de vista analítico, contextual e histórico-interpretativo, material e imaterial, contrariando, desse modo, a parca investigação neste domínio, o enfoque da história da arte e a dispersão literária sobre o design em Portugal. Embora o autor tenha consciência de que há ainda muito por explorar neste campo disciplinar, não deixa de fazer menção às investigações decorrentes de dissertações e teses académicas ou à existência de arquivos votados ao design, como são exemplo a Hemeroteca Municipal de Lisboa, o Arquivo de Cartazes da Universidade de Aveiro (SInBAD. Sistema Integrado de Bibliotecas e Arquivos Digitais – Coleções Digitais¹⁸) ou os contributos via projetos curatoriais e produção editorial, muitos deles sustentados em coleções privadas, como importantes contributos que enquadram, sobretudo, o design gráfico português. Sobre as exposições realizadas em âmbito museológico, lastima que os conteúdos expositivos materiais e imateriais não sejam de acesso público, concretamente as exposições desenvolvidas pela Fundação Calouste Gulbenkian e pelo MUDE – Museu do Design e da Moda a propósito de designers portugueses e dos seus produtos (Bártolo, 2014a, pp. 73-77).

A “9th International Committee Design History and Design Studies: Tradition, transition, trajectories: Major or minor influences?”, realizada pela Universidade de Aveiro de 8 a 11 de julho de 2014, ganha também importância na medida que questiona a disciplina de design face aos desafios e às transformações que a sociedade tem vindo a enfrentar, por procurar compreender as soluções encontradas face às exigências encontradas, muitas das quais em rota de colisão com pressupostos tradicionais da disciplina, e por procurar demonstrar que existem diferentes trajetórias para solucionar

¹⁸ Ver “SInBAD. Sistema Integrado de Bibliotecas e Arquivos Digitais”. Disponível em: <https://sinbad.ua.pt> [Consultado a 1 julho 2016].

o mesmo problema e em diferentes geografias. O património ligado ao design português mereceu destaque nesta conferência na medida que se entendeu que o mesmo resulta de uma mediação que se estabeleceu entre as tradições idiossincráticas nacionais e a influência de outros lugares internacionais (Barbosa & Calvera, 2014, pp.21-23) Na temática consagrada à memória [“memory”] e à museologia do design [“design museums”], fala-se, pela primeira vez, do projeto CIDES.PT – Centro de interpretação do Design Português (Branco *Et al.*, 2014, pp. 327-332), que será descrito mais adiante.

Também o encontro “MUX2015 – museus em experiência”¹⁹ ocorrido em 2015 e organizado pelo Departamento de Comunicação e Arte em colaboração com o SBDIM – Serviços de Biblioteca Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro, que se propôs a debater e a refletir o futuro dos museus e dos modos de expor design e sobre as estratégias e os dispositivos que podem contribuir para a experiência dos objetos. Nesta conferência foi, pela primeira, vez apresentado o estudo relativo aos modos de gestão e organização da cultura material em museus de design e com coleções de design, do qual é consequente a presente investigação. Num inquérito por questionário realizado a 305 instituições com objetos e coleções de design²⁰, de âmbito internacional e nacional, entre as principais conclusões foi possível compreender que as políticas e práticas de colecionar, bem como os modelos de investigação empregues no estudo de objetos de design em museus, é muito variável estando, quase sempre, baseado no enfoque da missão da instituição ou do curador responsável pela coleção. As práticas exercidas podem estar fundamentadas em práticas internas já enraizadas ou ser sustentadas por diretrizes internacionais (Semedo *Et al.*, 2015).

No seguimento da participação no projeto “CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português” e no âmbito da presente investigação, organizou-se em 2017 a “Design Objects Conference”²¹, que procurou estabelecer uma relação entre os agentes

¹⁹ Ver “Encontro MUX2015 – museus em experiência”. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte e SBDIM – Serviços de Biblioteca Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://mux.web.ua.pt> [Consultado a 1 julho 2016].

²⁰ Inquirição que envolveu: 54 museus de design ou museus com coleções de design; 48 organizações dedicadas aos estudo, divulgação e premiação do design; 17 design week; 1 projeto de thesaurus e plataformas de coleções online; 1 entidade para a promoção e proteção da propriedade intelectual e industrial.

²¹ Ver “Design Objects Conference”. Disponível em: <http://www.designobjectsconference.com>.

que se dedicam à investigação e interpretação de objetos de design em contexto museológico. Foram convidados membros de grupos de investigação de universidades distintas que se dedicam aos estudos de museus e do design, como instituições museológicas e outros agentes implicados, nacionais e internacionais, tendo-se coligado questões de investigação similares ou relacionadas, com o propósito de se conhecer modelos interpretativos aplicados a estes objetos e coleções e de contribuir para uma atualização das teorias e das práticas sobre uma diversidade de temas discutidos pelas duas disciplinas²². O complemento desse conhecimento, pela interação entre os vários agentes, numa ótica transdisciplinar e crítica, procurou conhecer e avaliar novos instrumentos e abordagens na organização do conhecimento dos objetos de design (políticas e práticas de categorização dos objetos e narrativas atribuídas aos objetos) e colaborar para uma reavaliação dos processos de musealização praticados em instituições museológicas dedicadas, ou não, a esta tipologia de objetos e coleções (reanálise e reformulação de políticas, práticas e discursos expositivos). Os contributos dos conferencistas²³ convidados foram bastante diversificados, mas predominantemente foram assinaladas as ruturas e descontinuidades do estatuto do objeto de design, não só nos museus, mas, também, enquanto disciplina. Foram discutidos circuitos e práticas nos quais o objeto de design se movimenta²⁴.

²² Estiveram presentes: Jonathan M. Woodham - University of Brighton; Maddalena dalla Mura - Unità di ricerca Museologia del design; Vasco Branco - Universidade de Aveiro/DeCA; Susana Gonzaga - Universidade da Madeira; Nuno Coelho - Universidade de Coimbra; Helena Sofia Silva - ESAD – Escola de Artes e Design; Sofia Rocha e Silva - ESAD – Escola de Artes e Design; Jorge Silva - Silva Designers; Maria José Gaivão Tavares - ICOM-ICDAD – International Committee for Museums and Collections of Decorative Art and Design; Helen Charman - Design Museum (Londres); Iva Knobloch - Museum of Decorative Arts (Praga); Francisco Providência - Universidade de Aveiro - como representante de Bárbara Coutinho - MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo; Alice Semedo - Faculdade de Letras da Universidade do Porto; José Bártolo - ESAD – Escola de Artes e Design/ Casa do Design; Fernando Moreira da Silva - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa; Sandra Vieira Jürgens - Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas; Maria Helena Souto – IADE Universidade Europeia/UNIDCOM/IADE; Lúcia Almeida Matos - Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

²³ Ver Anexo 1. Conferência “Design Objects Conference. [Programa, Convite, Cartaz, Website], Volume 2 da tese.

²⁴ Todos os autores e moderadores foram convidados a redigir sobre forma de artigo as suas apresentações, bem como as questões que foram geradas durante o espaço para debate, para que ficassem registadas. Ainda durante a conferência, foram recolhidos alguns depoimentos junto dos conferencistas e moderadores convidados (vídeo e áudio). Todas estas narrativas serão materializadas numa edição impressa, cuja publicação está prevista para o primeiro semestre de 2022.

Nesta conferência, Jonathan M. Woodham reafirmou ser absolutamente fundamental questionar os preceitos tradicionais do design e que os museus devem estar atentos à evolução sobre os modos de o investigar e compreender. Interrogou, nomeadamente, o porquê de os museus mimetizarem objetos nos seus espaços expositivos e encorajou-os a integrar diferentes histórias do design que considerem as identidades das suas regiões e promovam a igualdade e a diversidade do design. Também Maddalena Dalla Mura problematizou o design gráfico nas diferentes instituições que os contêm, retratando os seus enquadramentos do material ao digital, do reproduzível ao efêmero. Advertiu para a falta de investimento na preservação destas coleções enquanto verdadeiras fontes de informação histórica, artística, gráfica e de comunicação que podem ser construídas através da experiência de realidade aumentada. O Projeto CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português” foi apresentado por Vasco Branco que descreveu o processo de desenvolvimento de uma aplicação móvel que contribui para o conhecimento, compreensão e reinterpretação de objetos de design portugueses. Já Iva Knobloch demonstrou que o objeto de design pode ser transposto para além da disciplina de design e que a abordagem interdisciplinar e interinstitucional é um método que permite compreender melhor estes objetos nos seus diferentes contextos. A conferência também contou com a participação de Maria José Tavares, do comité do ICOM “ICDAD – International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design”, que se dedica ao estudo, preservação e interpretação de objetos de artes decorativas e de coleções de design em museus de artes decorativas, de design e de coleções contemporâneas relacionadas. Helen Charman descreveu o processo curatorial concebido na exposição permanente ‘Designer Maker User’ do Design Museum de Londres. Essa abordagem assentou em pressupostos interpretativos que exploraram o objeto de design nas suas diferentes dimensões disciplinares. Susana Gonzaga optou por se centrar na necessidade de promover novas dinâmicas expositivas e de participação pública para que esta possa compreender o design nas suas diferentes dimensões.

Francisco Providência valorizou a aproximação entre os campos da museologia e do design, embora considere que a mesma nem sempre é tranquila. Entende que o

designer é um investigador e que os objetos são uma manifestação do seu conhecimento. José Bártolo enquadró as exposições de design desenvolvidas em Portugal desde os anos 60 do século XX, no sentido de analisar e refletir sobre a relevância dessas opções curatoriais para a consolidação disciplinar do design em Portugal. Foi também enquadrada a estratégia curatorial da Casa do Design em Matosinhos. No segundo dia, o debate teve continuidade no formato de mesa-redonda. Discutiu-se a importância das coleções privadas portuguesas para a construção da história do design em Portugal. Muitos desses objetos, que têm sido resgatados e arquivados por esses colecionadores e investigadores, contam a história política do país, problemática apresentada por Helena Sofia Silva, os objetos industriais e os arquivos das empresas portuguesas, como demonstrou Nuno Coelho, as representações intrincadas dos colecionadores, como explicado por Sofia Rocha e Silva e dos desenhos das capas de livros como contributos para a história do design gráfico, exposto por Jorge Silva. Esta conferência demonstrou a pertinência e urgência de serem reavaliados e reformulados os processos de musealização de objetos e coleções de design. Não só nos discursos expositivos, o lado mais visível da narrativa sobre o objeto, mas, de igual modo, nas práticas de os colecionar, documentar, expor e conservar. Deste modo, enalteceu-se a importância de serem descritas e exploradas as diferentes dimensões que atravessam o conhecimento em design, nos seus diferentes formatos, para que o mesmo se torne mais inclusivo.

Os museus podem encontrar nestas problemáticas a oportunidade de evocar o seu papel de mediadores culturais e explorar a flexibilidade interpretativa do objeto de design.

Ilustração 2. Cartaz “Design Objects Conference”



Fonte: © Imagem gráfica com autoria de Inês Nepomuceno, cortesia das Comissões Científica e Organizadora da conferência.

3.1.2. Teses, dissertações, projetos de investigação e outros formatos de comunicação

De acordo com Jonathan Woodham (2016), são poucas as investigações de doutoramento que versam sobre o tema dos objetos de design numa outra perspetiva, que não a dos designers e objetos icónicos inseridos em determinado período ou estilo estético. Torna-se, deste modo, importante a realização de investigações que versem sobre objetos de design e seus significados em contextos não britânicos, norte-americanos, italianos ou germânicos (Farrelly & Weddell, 2016, pp. xii-xv). Embora este seu anseio seja profundamente valorizável, a verdade é que são ainda muito pontuais as investigações fora destes contextos geográficos. Apontam-se, de seguida, alguns dos trabalhos que se tornaram importantes para a validação de alguns dos temas desta investigação.

Hyunkyung Lee (2007), na sua investigação, inquiriu e avaliou vários museus mundiais dedicados ao design no que respeita às suas estruturas organizacionais, declarações de missão, estratégias de aquisição, modelos e dispositivos expositivos e de participação pública, no sentido de conceber um modelo estruturado de políticas e práticas para a conceção de um museu de design a desenvolver na Coreia do Sul. Tomou como exemplo de estudo de caso o Cooper-Hewitt National Design Museum em Nova Iorque, uma vez que para a autora este museu possui uma base teórica fundamentada e desenvolve as melhores práticas na investigação, exposição e interpretação do design. O museu possui uma declaração de missão muito justificada consagrada ao design americano e da Europa ocidental e ao seu impacto na vida quotidiana das comunidades (2007, pp. 122-124). O tipo de coleções que possui é muito diversificado, percorrendo as artes decorativas, o design, o design gráfico, o desenho, a gravura, os têxteis e revestimentos parietais. Toda e qualquer aquisição de novos objetos deve enriquecer, complementar e expandir o conhecimento das coleções pré-existentes em termos de “técnicas, materiais, estilísticos, históricos ou contextuais” (2007, pp. 124). Os critérios dos objetos coletáveis relacionam-se com o objeto em si e com a sua documentação associada, desde os seus conceitos às ferramentas utilizadas. Nestes critérios incluem-se, ainda, os significados dos objetos, que podem relacionar-se com: 1) conceito ou ideia principal; 2) design; 3) materiais e técnicas; 4) função e/ou uso; 5) importância do objeto

na história do design (2007, pp. 131). Em termos expositivos, verificou que a dimensão do design mais explorada neste museu é a da produção americana e da Europa ocidental e os objetos de outras culturas relacionam-se com aqueles através da dimensão formal, técnica ou de padrão que apresentam (2007, pp. 122-131). Com este estudo de caso, a autora encontrou os alicerces necessários para conceber de modo realista um programa museológico de um futuro museu de design na Coreia do Sul.

Maddalena Dalla Mura (2010) introduz um contributo original, marcante e pioneiro no quadro das questões da musealização do design. A autora traça a relação histórica dos museus dedicados à disciplina de design, articulando essa leitura crítica com o quadro museológico atual e questionando o papel desses museus na construção e propagação da cultura do design. A autora é da opinião de que os museus contribuíram para a construção de uma cultura de design, quer pela aquisição e conservação de determinados objetos e documentos, como pelo fomento de valores e modelos de compreensão e interpretação, nos seus contextos diferenciados. Porém, por terem considerado apenas a componente estético-artística dos objetos, afetaram novos modos de interpretar e compreender o objeto de design de um modo holístico. Esses modelos de conhecimento foram difundidos e reiterados nos espaços expositivos museológicos, mas esse cânone tem vindo a ser considerado em favor de novas e promissoras reflexões que abordam, entre outros, fatores a interdisciplinaridade do design ou a sua dimensão social e sustentável (2010, p. 457). A sua investigação incide sobre os museus de ciência e de tecnologia, onde procura demonstrar o potencial interpretativo destes museus para a compreensão da história design e dos objetos, apelando à compreensão do processo técnico, científico e contextual em que esses objetos foram produzidos. Esta ideia procura distanciar o objeto de design da sua apreciação meramente estética, tradicionalmente evocadas pelos museus de artes decorativas e de design, porém, sem a pretender eliminar. Os museus de ciência e técnica põem em evidência os processos e as tecnologias de produção dos objetos enquadrando os seus diferentes contextos. Embora reconheça que existem diferenças entre os museus de design e os museus de técnica e tecnologia, quando se fala em missões ou objetivos institucionais, a autora encontra, também, potencial para a

discussão crítica sobre os objetos, no sentido de se alcançar diferentes públicos (2010, pp. 8-12, 457-462). O contributo da Dalla Mura é bastante significativo, pois sugere que a perceção e interpretação do design pode ser potenciada por instituições com abordagens institucionais diferenciadas. Todos os museus podem ser interpretes do design.

Erica Manetta (2016) questionou os museus de design sobre o modo como expõem as suas coleções industriais no momento contemporâneo e sobre quais os modelos expositivos e dispositivos pedagógicos que informam a compreensão e a experiência dos públicos (2016, pp. 76-78). Verificou que ainda são utilizados modelos expositivos tradicionais, que tratam o objeto industrial como um objeto de arte, muito concentrado na dimensão estética, o que contribui para desvirtuar a identidade do design. Sugere, deste modo, que o objeto de design industrial deve ser exibido com modelos expositivos empregues em exposições de arquitetura (numa perspetiva de representação), centros de ciência (numa perspetiva de interatividade) e de museus de empresas (numa perspetiva de promoção e preservação do património industrial), em concreto aqueles que utilizam soluções digitais, multimédia e interativas, no sentido de favorecer a história, a cultura do design e a sua avaliação crítica (2016, pp. 54-75).

No plano académico português, as investigações sobre objetos de design provêm, sobretudo, de projetos de investigação, de dissertações de mestrado ou de teses de doutoramento, maioritariamente do campo do design, tendo por principal propósito contribuir para a construção da história do design português. Sobre a musealização do design, são ainda escassas as investigações que articulam estes dois campos de saber, embora as existentes sejam de grande valia para o conhecimento e problematização dos objetos de design em museus. Para esta investigação importou conhecer e descrever algumas das narrativas provenientes desses estudos que versam sobre museus e design, mas, em igual medida, elencar algumas das investigações académicas do campo do design que permitem construir uma fonte visual sobre o que se considera por objeto de design português e que configuram uma base para o conhecimento e a compreensão das suas principais representações.

Sobre musealização do design e no contexto de investigação português, os primeiros apontamentos conhecidos sobre o tema emergem com a investigação de Susana Gonzaga (2012), onde a autora procurou estabelecer linhas estratégicas para a criação de um lugar inteiramente dedicado ao Design Europeu. Para alcançar o seu objetivo, elaborou um estudo sobre os museus de design europeus, tendo-os mapeado e analisado quanto aos seus percursos museológicos, principais tipologias, missões e relacionamento com as autoridades locais e com os públicos. Com a recolha dos dados, verificou que os museus de design, design week e distritos de design, revelavam uma tendência para a exposição relacionada com o design de comunicação. Particularizando os museus, verificou que estava ainda muito presente o propósito da conservação dos artefactos de representatividade nacional e das técnicas de fabrico industrial. Relativamente às estratégias e serviços oferecidos, os museus auscultados não apresentavam grandes disparidades entre si: permaneciam muito concentrados nas suas missões de colecionar, expor e conservar (2012, pp. xiii-xix). A autora apurou, também, que existe uma tendência europeia para uma abordagem museológica de carácter histórico-didático e que as narrativas expositivas alteram de acordo com a estratégia museográfica de cada museu. Na América as exposições são centradas nos visitantes, abordando, tendencialmente, o design contemporâneo que incita, em termos museográficos, à sua interpretação, enquanto na Ásia o propósito didático é orientado para a indústria, tendo a estratégia museográfica uma função analítica da identidade do construtor (2012, pp. 38-51). Face a este panorama, a autora questionou se os museus de design, entre outros agentes relacionados com esta área, estavam a comunicar a sua pluralidade de expressões na sociedade contemporânea atual. Tendo aferido que não, apresentou uma proposta de projeto designada Design Milieu, que procura evidenciar o design europeu com características museológicas e curadorias contemporâneas, intervencionistas e apologistas de uma ligação com a sociedade e território urbano (2012, pp. 170-172).

Outras contribuições se sucederam, quase sempre em torno do MUDE – Museu do Design e da Moda. Coleção Francisco Capelo. Foi o caso da investigação de Elisa Freitas (2014), que reflete sobre o objeto de design musealizado, concretamente no

contexto expositivo, questionando os propósitos, as motivações e as preferências que orientam os seus discursos. Este texto configura um contributo importante na área da museologia a propósito das políticas e práticas de musealização de objetos e coleções de design. A inviabilidade da autora em estabelecer um contato direto com as instituições internacionais e nacionais relevantes para o tema, por razões várias, impossibilitou a criação de uma tabela de tendências e/ou correlações entre tipologias de conteúdos e de análise das narrativas expositivas. Assim, a sua investigação relacionada com os museus de design ficou confinada à leitura de catálogos expositivos dos museus em causa, de bibliografia relacionada e da observação dos conteúdos presentes nos seus websites. Como estudo de caso, debruçou a sua investigação sobre o MUDE – Museu do Design e da Moda, concretamente nos discursos das suas exposições permanente e temporárias, analisando, em particular, a presença e ausência de objetos de design pertencentes ao universo do design português. Segundo a investigação conduzida pela autora, o MUDE estabelece uma combinação entre a exposição permanente e as exposições temporárias, sendo que: na primeira os objetos são apresentados sob uma perspetiva cronológica e progressiva da história do design, criando uma narrativa contínua, numa exploração dos objetos, de certo modo, didática; e, na segunda, são apresentados objetos, em grande parte pertencente ao espólio do museu, numa perspetiva social e interventiva experiencial, que complementam a primeira. Os objetos são contextualizados por tempo cronológico, estilo e autor, podendo a legendagem conter, ainda, a nacionalidade do autor, o tipo de produção, o material utilizado e a proveniência do objeto. Freitas apurou, também, que há uma valorização do design de autor e de objetos ícones de edição limitada, largamente presentes na exposição permanente e com elevado grau de proximidade, independentemente da sua proveniência e no que concerne ao tipo de categorização. O MUDE tem por intento dar evidência ao objeto de design português, no sentido de fomentar o seu estudo e divulgação, nacional e internacional, uma vez que a sua representação não é muito significativa. Pretende, ainda, incluir no museu outros conteúdos na área do design, num futuro próximo quando encetar novas aquisições (2014, pp. 89-104).

Rafaela Norogrande (2015) desenvolveu uma investigação sobre a cultura material e imaterial relacionada com o universo da moda, na perspetiva da acessibilidade do público às exposições *in situ*, questionando qual a relação destas com a informação disponibilizada online, nomeadamente através do website da instituição. Procurou conhecer o tipo de informações disponibilizadas nos catálogos, caso existissem, e o tipo de experiências que as instituições proporcionam entre o espaço online e o espaço físico dos museus. Pretendeu estabelecer relações com os dados coligidos, em Portugal e no Brasil, no sentido de apresentar propostas para uma difusão e visibilidade mais alargada da cultura relacionada com a moda (2015, pp. 21-31). Apresentou como estudos de caso os Museus Portugueses o Museu Nacional do Traje e o MUDE – Museu do Design e da Moda, e o Museo del Traje Espanhol e o Victoria and Albert Museum como referências internacionais, tendo, a partir destes, criado um modelo de uma museografia virtual para uma curadoria digital vinculada à moda (2015, pp. 327-332).

Outros contributos na área do design que versam, muito especificamente, sobre a cultura material portuguesa relacionada com a disciplina, foram publicados nas últimas décadas. Estes estudos académicos e não académicos, embora se encontrem dispersos e sejam pouco citados, configuram testemunhos de elevada importância para a construção de uma história do design em Portugal mais consistente e, não menos importante, participam na construção visual sobre a cultura material que integra a categoria de objeto de design português. Nestas investigações incluem-se, não apenas as suas entidades mais proeminentes, mas, de igual modo, muitas outras que não receberam a mesma ênfase e que agregam conhecimento para essa construção histórica e visual.

Victor Manaças (2005) contextualizou histórica e teoricamente o surgimento e as trajetórias do design em Portugal, onde procurou enquadrar a profissão de designer e da própria disciplina de design (2005, p. 10). Não cercou o conceito de design apenas ao design industrial, pois entende como necessário tornar a investigação mais abrangente no que respeita ao conceito, uma vez que este está associado a muitos outros fatores, como por exemplo a realidade histórica e cultural de uma sociedade. Neste sentido, não

cinge a profissão de designer à produção do objeto, pois estes podem resultar do trabalho de arquitetos, pintores, escultores, decoradores ou de artistas decoradores, todos eles coadjuvantes, por exemplo, da conceção expositiva dos stands e pavilhões das feiras internacionais e nacionais (2005, pp. 11-12). Reconheceu, porém, que a revolução industrial e os Movimentos Arts & Crafts e Art Nouveau configuraram os alicerces para uma construção da história do design, porém no contexto português esses movimentos não tiveram a mesma expressão nem a repercussão internacional, pois foram poucos os artistas a introduzir esses reportórios nos seus produtos e, quando os aceitaram, foi tardiamente. Exemplifica com o trabalho de Raúl Lino e a referência ao Movimento Arts and Crafts. Quanto ao formulário Art Nouveau, o mesmo ficou expresso nos interiores habitacionais, nas fachadas de algumas lojas, por meio de azulejaria, e nas ferragens. Segundo o autor, o mobiliário e os interiores não fizeram escola (2005, pp. 247-249). Entende que em termos nacionais não se deve falar numa evolução processual do design, uma vez que não existiu uma sequência de gerações pioneiras que contribuísse para uma transferência sequencial de influências dos conceitos que perfaziam disciplina. Esta ideia pode ser fundamentada nos contextos e condições políticas nos quais Portugal se encontrava: isolamento em relação aos acontecimentos europeus. Este cenário iria transformar-se após a Segunda Guerra Mundial, quando a disciplina de arquitetura convergiu com a disciplina de design e contribuiu para o seu desenvolvimento e emancipação: primeiramente nos espaços interiores e no mobiliário, posteriormente na conceção de espaços expositivos (2005, pp. 252-253). Dá evidência à influência das políticas e de António Ferro para o desenvolvimento do design em Portugal, concretamente quando este convocou artistas modernos, provindo das Belas-Artes e de outras áreas, para fazerem parte dos projetos dos pavilhões das feiras internacionais²⁵. A partir dos anos setenta, a disciplina de design ganhou visibilidade, impondo-se para discussão e teorização. Surgem as primeiras iniciativas expositivas

²⁵ São exemplo: Exposição Internacional Arte e Técnica na Vida Moderna, Paris (1937, projeto de Francisco Keil do Amaral); Exposição de Nova Iorque e São Francisco (1939, Projeto de Jorge Segurado); Exposição do Mundo Português (1940); Pavilhão Português na Exposição Internacional de Bruxelas (1958 Projeto Pedro Cid) (Manaças, 2005, p. 255).

dirigidas aos objetos gráficos e de produto²⁶, no entanto, ainda que tenham sido extremamente importantes para o desenvolvimento da história design português, as exposições não seriam suficientes para a imposição e consolidação da disciplina, nomeadamente no que concerne ao seu ensino (2005, pp. 255-257, 273-296). As exposições dedicadas ao design português apresentavam maior densidade no que respeita ao design gráfico. Relativamente ao design de produto, estavam representados objetos de mobiliário de escritório e de habitação, objetos de cerâmica e de indústria elétrica (2005, p. 258)²⁷.

Muito pertinente para o enquadramento sobre a história do design em Portugal, configura a publicação de Maria Helena Souto (2009), por fazer menção a documentos subsídios para seu o estudo. A autora reflete, de modo sucinto, sobre os prenúncios que anunciaram o desenvolvimento do design em Portugal ainda no século XIX, cujas experiências são aceites como pioneiras e cooperantes na emergência de uma cultura de projeto na indústria, que admite a utilização de novos materiais (2009, p. 18). Evoca, num primeiro momento, os engenheiros que utilizaram os sistemas pré-fabricados e estandardizados, preconizados pela revolução industrial, nomeadamente pela utilização do ferro fundido, do vidro e do aço, fazendo menção à versatilidade, funcionalidade e durabilidade destes materiais e ao papel que os engenheiros desempenharam no progresso das cidades, por meio da diversidade construtiva, patentes em edifícios ou noutros equipamentos, como exposições industriais, pontes, viadutos, fábricas, ascensores, mercados, estações de caminhos de ferro, etc., marcados pela transparência e pela leveza racionalista. Não deixa, porém, de fazer referência, também, às controvérsias que se estabeleceram entre engenheiros e arquitetos, a propósito desses novos sistemas de construção e qual os papéis que deviam ser desempenhados por ambas as profissões (2009, pp. 21-28, 41-50). Elenca, ainda, os impedimentos, avanços e recuos para a formação de escolas vocacionadas para o Ensino Industrial em Portugal nos finais do século XIX, quando confrontadas com o ensino das artes aplicadas

²⁶ São exemplo: 1.ª Quinzena de Estética Industrial (1965); 1.ª Exposição de Design Português (1971); 2.ª Exposição de Design Português (1973) (Manaças, 2005, p. 259).

²⁷ São exemplo: A Exposição Design e Circunstância (1982, Sena da Silva), que, segundo Manaças (2005), encerra as exposições de 1971 e de 1973 (2005, p. 259).

[o técnico, o útil] e decorativas [o belo] (2009, pp. 51-55). Para Souto (2009) Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) foi um pioneiro da história do design em Portugal, recordando os seus projetos de louça artística, cerâmica e azulejaria, produzidos na Fábrica das Caldas da Rainha a partir de 1886, tendo-o aproximado da linguagem Arte Nova. Já Raul Lino (1879-1974) é também assinalado como pioneiro, quando se refere aos padrões azulejares geometricamente depurados por ele concebidos, muito contíguos ao movimento Arte Deco. Uma outra personalidade apontada como pioneira, no âmbito do desenho de mobiliário, é Tomás Júlio Leal da Câmara (1876-1948), pelo emprego de linhas geométricas e gramática cordiforme, com aplicações de ferragens em formato de coração (2009, pp. 57-71). A autora relata sobre as primeiras experiências de ensino de design nas escolas portuguesas, consagradas aos valores académicos das Beux-Arts dos finais do século XIX. Refere a ação da Escola de Artes Decorativas António Arroio e o seu grupo docente, que transitou do modelo do Movimento Arts and Crafts para o modelo pedagógico da Escola Bauhaus, onde mestres do ofício e professores transmitiam as técnicas de produção artesanal tradicional, no sentido de serem incorporadas em objetos utilitários modernos²⁸ (2009, pp. 73-89).

É também da sua autoria a importante publicação “Portugal nas exposições universais: 1851-1900” (Souto 2011), um livro que se concentra nas representações portuguesas internacionais da segunda metade do século XIX e início do século XX e das suas intenções políticas e comerciais, feitas através de pavilhões efémeros concebidos para a apresentação de objetos de produção nacional. Tal como aconteceu com outros países, era objetivo das representações portuguesas a afirmação da história da nação e

²⁸ Faz destaque ao trabalho docente de Daciano da Costa (1930-2005) e à equipa de pintores decoradores de interiores que laborou na Exposição do Mundo Português em 1940 (Souto, pp. 73-81). Não deixa de fazer uma alusão à criação do Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII) e às importantes exposições organizadas dedicadas ao design português: a Primeira Quinzena de Estética Industrial (1969, Palácio Foz, Lisboa); Exposição Internacional de Design Industrial (1969, Palácio Foz, Lisboa); Primeira Exposição de Design Português (1971, antiga FIL); Segunda Exposição de Design Português (1973, antiga FIL) (Souto, pp. 77-79). Finaliza o seu texto listando um conjunto de cursos para a promoção da disciplina de design ligados ao Curso de Formação Artística da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), assentes em pressupostos pedagógicos e programas da Hochschule für Gestaltung de Ulm, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, do Instituto Central de Arte da Universidade de Brasília e do Kings College da Newcastle University, tendo estes sido adaptados à realidade portuguesa (Souto, pp. 83-85). Menciona, por fim, a formação e fundação do Instituto IADE e as personalidades a ele associadas, que contribuíram para a autonomização da disciplina de design (Souto, pp. 86-89).

das elites do poder. No caso português, estas ações da propaganda foram frutuosas principalmente no domínio da arquitetura efémera, que se viria a impor aos produtos em exibição (2011, pp.267-270).

Victor Almeida (2009) faz uma análise sobre o percurso da institucionalização da disciplina de design em Portugal entre 1950 e 1974. Durante este período, o Estado pretendeu industrializar o design dentro do enquadramento estético do Modernismo do Estado Novo, firmando-se o conceito em três dimensões: na institucionalização, na profissionalização e na educação da disciplina. A primeira relacionada com a intenção de fundar o Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII), surgido em 1959, que objetivava controlar a importação de bens de consumo em detrimento da produção e consumo de bens nacionais. A segunda com a pretensão de consolidar e legitimar a profissão do designer e contribuir para o estabelecimento de metodologias operativas na indústria portuguesa há muito obsoleta²⁹. Por fim, a terceira, respeitante à formalização e institucionalização da disciplina nas Escolas Superiores de Belas-Artes, quer em Lisboa como no Porto (2009, pp. v, 23-24). Estas três dimensões foram motivadas pela absorção de conceitos provenientes da modernização pós-Segunda Guerra Mundial, ocorrida em países industrializados, tais como: Inglaterra, Alemanha, Bélgica e, posteriormente, França, Itália e Japão, no sentido de combater o paradigma do estatuto de país periférico, economicamente atrasado e marginalizado, onde Portugal se via incluído. Após a adesão em 1948 ao Plano Marshall, que previa a implementação de um programa de fomento ao desenvolvimento social e económico, por meio da criação de infraestruturas que promovessem a produção nacional, iniciou-se em Portugal um processo de industrialização sem precedentes. A partir de 1950, foram revestidos com novos equipamentos públicos, tais como "escolas, hospitais, serviços, transportes e quartéis" (2009, p. 19), porém, a indústria portuguesa não se encontrava precavida para responder a esta incumbência do Estado. Algumas empresas portuguesas foram agregadas pelo Governo, tendo renovado e modernizado os seus equipamentos para dar resposta às encomendas públicas, enquanto outras deram

²⁹ Nesta dimensão dá evidência à contribuição do Arquiteto e Designer Daciano da Costa na empresa Metalúrgica da Longra (Almeida, 2009, pp. 23-24)

continuidade à produção empírica de objetos que se adaptava às suas condições de fabricação ou encaminhavam a sua produção e comercialização por meio da cópia de exemplares estrangeiros, modelos provenientes das feiras internacionais. Todo este processo de industrialização, de inovação tecnológica, da existência de conformidade entre o funcional e o estético, assim como o surgimento de uma sociedade de consumo, enfatizou a importância da disciplina de design e da relevância da integração dos designers na indústria. No domínio do design gráfico, havia um predomínio pelo seguimento do programa artístico modernista levado a cabo pelo Estado e uma facção contracorrente que negava o predomínio estético moderno. No entanto, em ambos os enquadramentos surgiram nomes de referência cujo contributo neste domínio do design português se reveste de grande importância (2009, pp. 19-20, 26). A partir dos anos 60 do século XX, a figura do designer já era muito proeminente na estruturação ou estabelecimento de empresas, pela implementação e sistematização de metodologias para a produção industrial. Porém, a atividade da entidade designer era largamente confundida com as atividades dos arquitetos e dos artistas plásticos: o design foi compreendido, durante muito tempo, como uma arte aplicada preocupada apenas com aspetos estéticos (industriais - linhas programáticas da arquitetura - ou decorativos - linhas programáticas da pintura e escultura) e não metodológicos, incapaz de resolver questões para o melhoramento na produção de objetos (2009, pp. 21, 24-25, 93). Apesar de todas estas incongruências, o designer industrial e o designer gráfico começavam a afirmar-se no contexto português, como profissões representativas da modernidade (2009, p. 24). A sua institucionalização é consequente, de igual modo, do surgimento dos cursos superiores de design nas Escolas de Belas-Artes e noutros estabelecimentos de ensino superior, tais como o Instituto de Arte e Decoração - IADE (1969) ou a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa – ESBAL (1974) (2009, pp. 25-26). Até ao período da implantação da Democracia, era o Núcleo de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII) o responsável pelo desenvolvimento do design em Portugal, por meio de exposições, cursos especializados, ateliers e publicações, tendo promovido para o conhecimento da metodologia de projeto. A este período, Almeida (2014) chamou de "período dourado" de pendor racionalista (2014, p. 188). Com a

instabilidade política, motivada pela revolução de Abril de 1974 e consequente implantação da Democracia, irromperam novas dúvidas relativamente ao papel do design, por não haver, à data, uma estrutura teórica e prática fundamentada da disciplina (2014, pp. 188-190). O programa de industrialização nacional encetado pelo Estado Novo fomentou a institucionalização do design português, embora a ideia de design não estivesse completamente concertada com o modelo contemporâneo (Almeida 2009, pp. 21, 93, 117).

A questão sobre o que é o design vê-se, assim, emparedada entre dois modelos conceptuais: um de pendor racionalista e positivista, decorrente do movimento moderno, muito envolvido com a arquitetura e artes visuais; e outro de carácter transdisciplinar, consequente do período pós-moderno, movido por um pensamento colaborativo. Embora tenham surgido todas as questões, em 1976 é criada a Associação Portuguesa de Designers (APD), são criados cursos de design, entre os quais os das Escolas Superiores de Belas-Artes do Porto (ESBAP) e de Lisboa (ESBAL), e realizadas exposições, porém, prevalecia o pensamento positivista no seu entendimento compartimentado e um discurso teórico pouco sistematizado, que irá prolongar-se até aos finais dos anos 80 do século XX. O Centro Português do Design (CPD) foi criado em 1985 pelo Ministério da Indústria, no sentido de envolver universidades e indústria e promover e divulgar o design português. Nos anos 90 o design emerge, de novo motivado por uma vaga de encomendas feitas pelo Estado, maioritariamente na área do design de comunicação e de equipamento urbano, a empresas ou a designers. Nos finais dessa década emerge uma nova cultura de design ligada ao mundo digital (Almeida 2014, pp. 188-190). Na entrada do novo milénio, a disciplina já se encontrava institucionalizada, porém, a visão modernista positivista prevalecia, ainda, nas instituições, dissociando-se o conhecimento teórico da prática real, reiterando a sua fragilidade enquanto disciplina (2014, pp. 199-205).

Margarida Fragoso (2009) procurou analisar e compreender os contextos de evolução e retrocessos do design gráfico português do século XX (2009, pp. 3-5). Enquadrou e sistematizou a comunicação visual em termos cronológicos, culturais, económicos, políticos e técnicos de um conjunto de 1000 publicações periódicas,

generalistas ou especializadas, publicadas em Lisboa, Porto, Coimbra e de Expansão Nacional, procurando relações e significados entre elas. A estes resultados somou um conjunto de depoimentos surgidos de entrevistas realizadas a designers e a responsáveis das empresas que encomendavam e adquiriam essas publicações (2009, pp. 6-20). Apresenta particular importância a listagem documental categorizada das Publicações e a relação com os seus autores, técnicas e tecnologias (2009, pp. 351, 387-396, 398-414).

Ana Afonso (2010) faz uma reflexão entre os artefactos do quotidiano, os denominados anónimos, a disciplina de design e sobre a importância dos valores e significados individuais que estes adquirem junto dos seus utilizadores (2010, p. 11). Entende que existem vários modos de avaliação dos objetos de design, mas que a funcionalidade é determinante na sua classificação. Não desconsidera, no entanto, a importância da sua forma, dos materiais, das técnicas utilizadas, da ergonomia, da estética e dos significados que lhes estão subjacentes, tidos como potenciadores de emoções. Para a autora, os objetos anónimos configuram peças de design, pelo carácter identitário, simbólico e cultural que assumem junto de determinada comunidade. Os objetos de design anónimos devem ser avaliados pela sua intemporalidade em termos funcionais, formais e simbólicos. São anónimos porque se tornaram referência no processo evolutivo e de uma lógica de perceção e execução (2010, pp. 81-82).

Paulo Marcelo (2010) debruçou-se sobre embalagens fabricadas em Portugal nas décadas de 30 e 40 do século XX, enquadrando-as do ponto de vista do design e do tipo de comunicação do produto. Elencou, com detalhe, um conjunto de empresas e marcas fabricadas industrialmente, tendo-as categorizado, analisado e verificado diferentes tipologias gráficas que se relacionavam com os contextos das atividades políticas desenvolvidas durante o Regime Estado Novo, concretamente com a produção artística advinda da ideologia cultural “política do espírito” (2010, pp. 1-2, 66). O autor distribuiu a sua amostra por tipologia de embalagens, tipo de atividade comercial associada, materiais utilizados, marca e empresa, função e descrição da composição gráfica. Seguiram-se as fichas de inventário com os respetivos campos de análise, um contributo

importante para a classificação de embalagens dos anos 30 e 40 do século XX (2010, pp. 67-73, 74-151).

Tendo verificado uma omissão nas contribuições na área do design de comunicação para a formação de uma história do design português, Helena Barbosa (2011) concebeu a sua investigação com intuito de mitigar essa lacuna fragmentada. Encetou um estudo sobre o Cartaz Português do Século XVII ao Século XX. A partir de uma amostra desenvolveu uma base de dados onde sistematizou os conteúdos recolhidos, com os campos de Identificação, Classificação e Descrição Física. Cada um destes campos incluía: número de registo, ano, autoria, título, impressor, local e notas [investigação]; categoria (comercial, cultural, política), subcategoria [classificação]; e formato, posição, dimensão, tecnologia de impressão, número de cores de impressão, tiragem, tipo de papel, cor do papel, acabamento do papel, marca de água, texto, e imagem [Descrição Física] (2011, pp. 85-89). Estabeleceu, deste modo, relações entre valores quantitativo e qualitativo, que lhe permitiram criar novas narrativas para a História do Cartaz Português. Como nota de conclusão, a autora afirmou que o cartaz português procede de um conjunto de acontecimentos e conjunturas políticas, económicas e culturais, ao qual se junta o próprio processo da prática de projeto do design (2011, pp. 525-526). Esta investigação é um subsídio importante para uma classificação de cartazes.

Ana Tavares (2011) desenvolveu um estudo sobre a empresa Oliva, concretamente sobre a produção da primeira máquina de costura nacional, entre outros equipamentos industriais produzidos pela fábrica de São João da Madeira, tais como banheiras em ferro esmaltado ou de pequenos motores, numa época em que a profissão designer não era reconhecida. Descreve o percurso de laboração desta empresa e o tipo de produção realizada, de acordo com os contextos histórico, social e cultural portugueses, ocorridos entre os anos 40 e 70 do século XX. A investigação representa relevância, por um lado, pela contribuição para a construção da história do design industrial em Portugal, fazendo uma particular reflexão sobre o trabalho feminino e o papel da mulher enquanto mediadora no processo de inclusão da máquina de costura Oliva na sociedade e, por outro lado, por apresentar tipologias para a classificação de

máquinas de costura, das mesas e dos seus armários, especificidades quanto ao seu funcionamento e produção gráfica, verdadeiras biografias técnicas sobre os objetos de eminente valia para a museologia e para o design (2011, pp. 8, 39-61, 65-77).

Cláudia Castro (2012) centrou a sua investigação numa coleção particular de rótulos de embalagens relativas à indústria fosforeira portuguesa, pertencentes ao colecionador Rui de Matos, Presidente da Associação Portuguesa de Filumenismo. O estudo da coleção abrangeu exemplares produzidos e comercializados por diferentes fabricantes portugueses, entre os finais do século XIX e finais do século XX, entendendo a autora que as suas representações gráficas expunham as circunstâncias políticas, económicas, sociais e culturais nacionais. Procurou, assim, desenvolver um catálogo e inventariar os objetos, no sentido de conhecer os seus percursos históricos e artísticos, através de uma análise dos seus temas, estilos, composição, técnicas e tecnologias utilizadas, tipo de produção, considerando todos esses enquadramentos. O objetivo final consistia em criar uma base de dados sobre esses objetos, que foi concretizada em formato de livro (2012, pp. 8-10).

Joana Seiça (2012) produziu uma investigação sobre os carimbos didáticos de produção portuguesa da marca portuguesa Criações Agatha, no período entre 1979 e 1996. Estes objetos eram utilizados como recurso material visual no apoio ao ensino de várias áreas disciplinares, entre as quais a Língua Portuguesa, a Matemática e o Meio Físico e Social. Intuiu desenvolver um catálogo arquivo com mais de mil carimbos didáticos e, assim, contribuir para o conhecimento do design de comunicação em Portugal (2012, pp. 7, 17). Estabeleceu campos e subcampos temáticos de classificação, tendo-os analisado individualmente e sistematizado a informação. Esta investigação foi transformada num catálogo com representação de 1146 carimbos didáticos produzidos entre 1970 e 1996, pela empresa Criações Agatha (2012, pp. 57- 65, 88-93).

A investigação de Graça Pedroso (2012) decorre da constatação da inexistência de estudos sobre a produção de mobiliário no século XX, uma lacuna que se refletiu nas práticas ensino, uma vez que, segundo a autora, o estudo da história e produção do mobiliário português terminava no século XIX, a maioria resultante do processo de marcenaria (2012, p. 2). Neste sentido, a autora realizou uma investigação sobre a

produção de mobiliário durante esse período, tendo verificado que essa atividade sofreu uma significativa evolução que resultou das políticas económicas vigentes e do fomento da produção nacional. Para além do seu interesse em inventariar e divulgar esse mobiliário, interessou-se por elencar algumas das principais empresas e os seus processos de fabrico sobre dos objetos (e.g. características intrínsecas, funcionalidades, modelos de conceção formal, evolução construtiva, sistematização de métodos utilizados), no sentido de desenvolver um sistema taxionómico (por meio de métodos comparativos) e uma nomenclatura para a sua leitura, esperando, com este método, contribuir para o conhecimento destes objetos e sua consequente preservação (2012, p. 4). Verificou que a produção em série conviveu a par da produção manual tradicional e que as pequenas oficinas artesanais e familiares afiguravam-se como recursos de apoio às empresas industriais, reunindo-se em equipas, ainda que os seus membros não fossem reconhecidos pela profissão de designer. Dessas parcerias resultaram objetos que seguiam as tendências de produção internacionais e a sociedade portuguesa respondeu positivamente ao novo mercado, porém, nem todos tinham a capacidade de os adquirir (2012, pp. iii, 308-309).

Relativamente ao mobiliário produzido em Portugal, verificou que muitos exemplares consistiram em réplicas de peças conhecidas estrangeiras (Alemanha - Bauhaus, Itália e Escandinávia), tendo sido, em alguns dos casos, obtidas as licenças dos seus autores e criadores. Este fator obrigou à aquisição de maquinaria e à formação dos operários para a aquisição de novos saberes e efetivo manuseamento, o que contribuiu para a renovação do setor e para a expansão da criatividade dos autores portugueses (2012, pp. 42, 313-314). As peças que emergiam do processo industrial poderiam constituir-se como uma parte integrante de um edifício ou ser projetada para outro tipo de utilização (2012, p. 58). Ainda sobre o mobiliário produzido nesse período de análise, entende que nem todas as peças devem ser integradas na categoria de "série", pois embora tenham provindo do sistema de produção em série, resultaram em peças únicas ou em poucos exemplares (2012, p. 309). Ainda que o mobiliário tivesse absorvido influências do exterior, verificou a perseverança do gosto pelo ornamento de tendência historicista e eclético, utilizado, tradicionalmente, nas décadas anteriores. Porém, a

aceitação das formas, materiais e métodos construtivos modernos, ainda que inspirados em soluções internacionais de linhas funcionais e simples, seriam aceites pelo tecido industrial português e pela sociedade em geral. A escala de produção não foi tão acentuada, uma vez que não houve urgência em equipar habitações, tal como aconteceu no resto da Europa após os conflitos mundiais (2012, pp. 340-343). Ainda a propósito de José Espinho foi realizada uma exposição na Galeria Bessa Pereira, em Lisboa, designada por “José Espinho: A diversidade do Fazer”, com o propósito de serem apresentados alguns dos projetos que concebeu, desenhou e que foram produzidos pelas fábricas com quem colaborou, tendo sido publicada uma pequena monografia que pretendeu contribuir para o seu reconhecimento na história do design português. A autora Graça Pedroso foi convidada a escrever o seu prólogo (2013, pp. 4-16).

Pedro Quintela (2013) descreveu que no panorama nacional, se assistiu a uma recuperação, seleção e divulgação da história do design em Portugal em meados dos anos 90 do século XX. À semelhança do que acontecia no cenário internacional, as exposições e catálogos nacionais centravam-se, quase sempre, em retrospectivas das obras de designers históricos apreciados como heróis, tais como: Sebastião Rodrigues, Daciano da Costa, António Sena da Silva, João Machado ou Maria Keil (2013, pp. 1- 11). Essa tendência manteve-se até aos dias de hoje, salvo raras exceções como as exposições realizadas: no Atelier Joana & Mariana em 2009, dedicada às campanhas publicitárias das décadas de 1940 a 1980, designada por “Portugal Imaginado”, no âmbito da exposição Timeless integrada na Bienal Experimenta Design de 2009; no MUDE – Museu do Design e da Moda, relacionada com a arquitetura e com o design de interiores em Portugal, designada por “100 Anos de Arquitetura em Portugal, entre 1900 e 1999”; ou na GALERIA QUADRA, em 2013, dedicada à análise e evolução do design gráfico designada por “Almanaque, uma História do Design Português em Revista” através da análise das edições da revista em si (2013, pp. 12-13). O autor entende que a institucionalização do design em Portugal foi lenta e as renovações que têm ocorrido no âmbito da disciplina contribuem, de certo modo, para um impasse na criação de uma cultura de design português. Esta é, maioritariamente, proveniente das investigações

académicas, mas, de igual forma, de novos trilhos de atividade dos designers, movidos em torno do comissariado, da curadoria da edição e da crítica de design (2013, p. 17).

Em 2019, Quintela elencou as políticas públicas e culturais que têm participado nos processos de fomento e institucionalização do design em Portugal, dos séculos XX e XXI, num documento importante que esclarece de modo objetivo e sucinto as estratégias e as abordagens adotadas na reestruturação dos sistemas de produção no sentido da valorização dos produtos e das marcas portuguesas e do impulso da sua comercialização, tanto para consumo nacional como internacional. Foram listadas as principais ações e programas que embandeiraram o design como o antídoto estratégico e modernizador do tecido industrial, em conformidade com o que acontecia na cena internacional, que se traduziram em efetivas transformações na indústria e nos seus produtos, mas também as fragilidades, os impasses, os recuos e os desinvestimentos em algumas dessas medidas e instrumentos que comprometeram o presente e o futuro do design e da profissão designer em Portugal (2019, pp. 1-28).

Nuno Coelho (2013) desenvolveu um importante estudo sobre o design de embalagens e rotulagem produzidos em Portugal no século XX. Particularizou os produtos desenvolvidos industrialmente pela unidade Industrial centenária Saboaria e Perfumaria Confiança que possuía uma oficina tipográfica individual. Afirma que o design gráfico dessas embalagens são excelentes exemplos de design gráfico de qualidade em Portugal, pelo dinamismo e criatividade que apresentam, como, também, pela qualidade técnica e sentido estético. O autor considera que apresentação dos produtos industrializados é muito sofisticada e moderna, num país que, à data, era bastante conservador. Porque esses produtos vendidos na atualidade prosseguem com a mesma imagem gráfica, decidiu analisar o caso do projeto “A Vida Portuguesa”, um fenómeno que está enquadrado, segundo o autor, na corrente de valorização de proto design, ou seja, os objetos produzidos antes da oficialização do termo design em Portugal, ocorrida nos anos 70 do século XX (2013, p. 9, 22-24). A análise detalhada do espólio industrial da fábrica, com catalogação e inventariação dos objetos, posteriormente a ser consubstanciado num inventário digital, pretendeu configurar um pequeno núcleo museológico nas antigas instalações da empresa. O autor contribui,

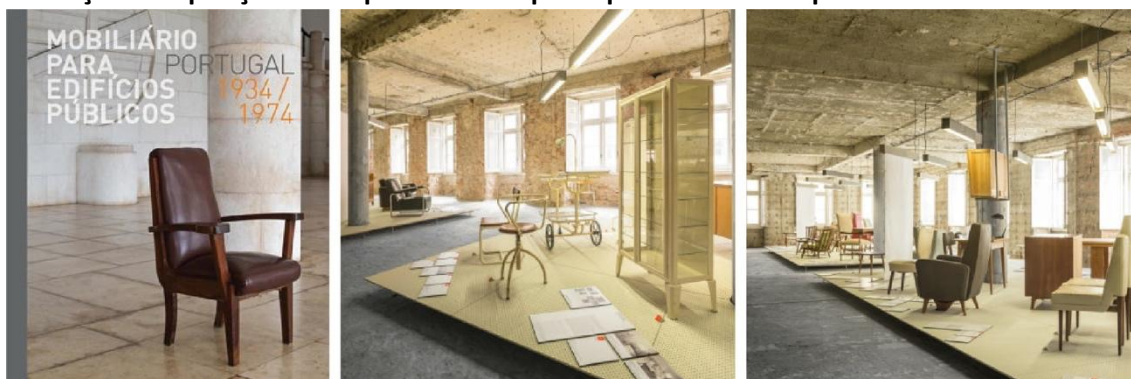
ainda, para uma reanálise do funcional e simbólico do design gráfico português (2013, p. 9, 25). É da opinião que os vestígios provenientes da indústria fazem parte do património, dando particular destaque para os objetos e espólios industriais, pelo que defende como indispensável preservá-los e registá-los, para um melhor entendimento e enquadramento da nossa história (2013, p. 30). Para a presente investigação é de valorizar o trabalho desenvolvido em torno daquele espólio gráfico, concretamente o modo de inventariação concebido.

Sofia Rocha e Silva (2017) observou que em Portugal não existem instituições votadas ao design gráfico português e que esta tipologia de objetos é "ainda, necessariamente privada" (2017, p. 99). Advoga, assim, para a importância das instituições museológicas não sucumbirem à indiferença face a estes bens patrimoniais de interesse público e para observarem os objetos e coleções, pertencentes a estes colecionadores privados, como recursos para o fomento da investigação e sedimentação da história, cultura e memória do design gráfico português (2017, pp. 155-156). À falta de "matéria-prima" relacionada com o design português em instituições museológicas portuguesas, a autora realizou um relevante levantamento da bibliografia existente sobre o design gráfico português e desenvolveu entrevistas junto de colecionadores privados, procurando conhecer as suas motivações e critérios de relevância quanto aos modos de colecionar, investigar e expor os seus objetos e coleções. Encontrou perfis diferenciados, mas, sobretudo, encontrou afinidades no desejo de todos quererem partilhar conhecimento e contribuir para a preservação do património português espelhado por diferentes tipologias de objetos.

No âmbito de investigações académicas, dá-se evidência aos projetos de investigação. "Móveis Modernos. A atividade da Comissão para Aquisição de Mobiliário no âmbito da Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, 1940-1980", um Projeto desenvolvido pelo CIAUD – Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (Projeto FCT, 2009). Entre outros objetivos, desejou contribuir para a valorização dos objetos de design de origem portuguesa de produção seriada e dos seus fabricantes durante o período do Estado Novo. A propósito deste Projeto, realizou-se no MUDE – Museu do

Design e da Moda a exposição “O Respeito e a Disciplina que a Todos se Impõe. Mobiliário Para Edifícios Públicos em Portugal (1934-1974)”, tendo sido exibida uma perspetiva sobre o mobiliário de edifícios públicos em Portugal – liceus e escolas técnicas, sanatórios, pousadas, correios, instituições bancárias, universidades – durante os quarenta anos de vigência do Estado Novo. Foram apresentados os autores, os objetos e empresas portuguesas produtoras (Coutinho, 2014; Mude, 2014).

Ilustração 3. Exposição “O respeito e a disciplina que a todos se impõe”

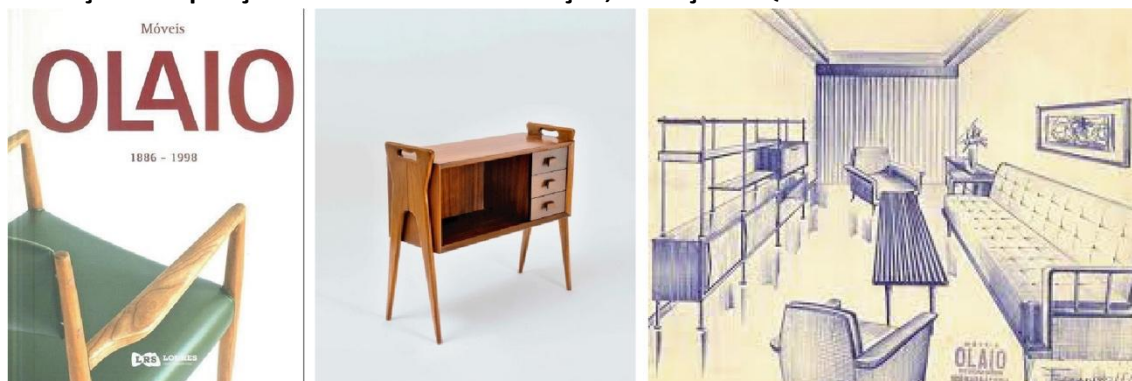


Fonte: © Projeto “Móveis Modernos” (Projeto FCT 2009); © MUDE, 2014.

Dando continuidade à investigação que tem vindo a ser desenvolvida em torno do design português, importa fazer menção à iniciativa impulsionada pela Câmara Municipal de Loures que, numa colaboração com outras entidades académicas e museológicas, realizou em 2015 uma exposição dedicada à atividade e aos objetos produzidos pela Fábrica de Móveis Olaio no Museu de Cerâmica de Sacavém (Câmara Municipal de Loures/ Museu de Cerâmica de Sacavém [CML/MCS], 2017). Embora a intenção da exposição fosse a de comemorar o Ano Europeu do Património Industrial e Técnico, que ocorreu nesse ano de 2015, e tendo por principal enfoque a valorização do património industrial-técnico material e imaterial (arqueologia industrial) e o propósito de transmitir a mensagem de que o património documental e os arquivos empresariais, a par dos produtos industriais e das estruturas arquitetónicas das empresas fabris, são também importantes contributos para a interpretação do património histórico, tecnológico e social (CML/MCS, 2017, p.13-17), a exposição acabou por contribuir para o enaltecimento do mobiliário português do século XX produzido pela extinta Fábrica de Móveis Olaio, à data uma das principais empresas portuguesas produtora de mobiliário.

A par dos objetos fabricados por aquela empresa, foi celebrado o seu espólio documental resgatado, desde os desenhos dos objetos, cerca de 590 desenhos em perspetiva (1947-1970), a fotografias e catálogos da empresa, que configuram um recurso documental único para o conhecimento dos processos de design em Portugal realizados em ambiente empresarial (CML/MCS, 2017, p.17).

Ilustração 4. Exposição "Móveis Olaio – Produção, Inovação e Qualidade"



Fonte: © CMLoures/Museu Cerâmica de Sacavém 2015.

O Projeto “Design em Portugal (1960-1974): Ações, Intervenientes e Repercussões do Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial e do Núcleo de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII)” (Projeto FCT, 2012), desenvolvido pelo UNIDCOM/IADE – Unidade de Investigação em Design e Comunicação, teve por objetivo tornar públicas as atividades desenvolvidas por estes dois núcleos que fomentaram e consolidaram a institucionalização da disciplina de design industrial em Portugal.

O Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial (1960-1971) estava associado às questões movidas em torno da arte e da técnica, tendo sido responsável pela formação de um setor dedicado ao desenho industrial, que tinha por objetivo o desenvolvimento de objetos de design de produto sustentados em métodos de produção industrial. Após a Primeira Exposição de Design Português, em 1971, o núcleo passou a ser designado por Núcleo de Design Industrial (1972-1978). Esta investigação disponibilizou num

website³⁰ concebido para o projeto, uma lista com nomes de designers e dos seus objetos de design, concretamente aqueles que marcaram presença nas Exposições de Design Português e de modo cronológico, a saber: 1.ª Quinzena de Estética Industrial e Exposição Internacional de Industrial Design (1965, Palácio Foz); Cursos da 1.ª Quinzena de Estética Industrial (1966/1967); 1.ª Exposição de Design Português (1971, antiga Fil); 2.ª Exposição de Design Português (1973, antiga Fil). Esta iniciativa tornou públicos objetos de design e empresas, bem como os respetivos métodos de produção, que, porventura, poderão figurar em museus portugueses (Projeto FCT, 2012).

Ilustração 5. Projeto "Design em Portugal (1960-1974)"



Fonte: © UNIDCOM/IADE 2014.

Este projeto foi consubstanciado numa exposição no MUDE entre outubro de 2015 e março de 2016, tendo colocado em destaque não apenas os objetos originais na sua diversidade material e formal, como ainda os catálogos e publicações que marcaram presença nessas primeiras exposições sobre o design português, os seus protagonistas designers, tanto homens como mulheres, os respetivos ateliers e as empresas

³⁰ Ver "Design em Portugal (1960-1974): Ações, Intervenientes e Repercussões do Núcleo de Arte e Arquitectura Industrial e do Núcleo de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII)". Disponível em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/>.

produtoras (Câmara Municipal de Lisboa/Museu do Design e da Moda. Coleção Francisco Capelo [CML/MUDE], 2017).

Ilustração 6. Exposição “Ensaio para um arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal entre 1960 e 1974”

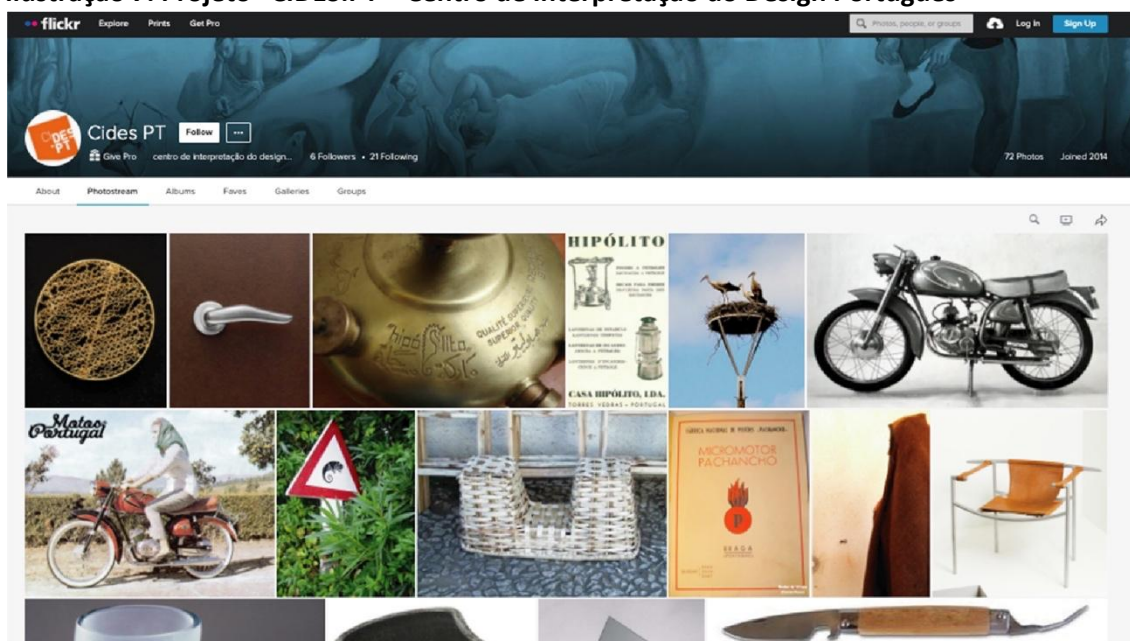


Fonte: © Projeto “Design em Portugal” (Projeto FCT 2012); © MUDE 2015-2016.

O ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura consiste num centro de investigação que une a Universidade de Aveiro, nomeadamente o Departamento de Comunicação e Arte (UA/DeCA), e a Universidade do Porto, concretamente a Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Esta estrutura polarizada em Aveiro e no Porto tem atuado na promoção do design, dos media, da arte e de outros domínios culturais, entre os quais se encontra a museologia, com o objetivo de contribuir para o seu desenvolvimento multidisciplinar e fomentar uma cultura de investigação com qualidade.

O Projeto “CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português” foi concebido por uma equipa pluridisciplinar proveniente destas duas universidades. Foi pioneiro ao propor-se investigar, desenvolver e avaliar novas abordagens à história, à museologia e museografia do design, centrando-se numa pequena amostra da cultura material portuguesa de autor no século XX e XXI (Branco *Et al.*, 2014). Como mencionado anteriormente, na investigação que se desenvolveu no campo da Museologia, procurou-se identificar processos de investigação e modelos de estudo e de classificação de objetos e coleções de design, tanto em museus como noutras instituições dedicadas ao design.

Ilustração 7. Projeto “CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português”



Fonte: © Projeto “CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português” on flickr, cortesia CIDES.PT.

A identificação desses recursos iria proporcionar uma organização especializada do sistema de gestão de coleções adquirido para a inventariação de objetos de design portugueses, na perspetiva da museologia e do design. Todavia, as informações quantitativas e qualitativas coligidas seriam pouco representativas, por não ter permitido obter uma visão mais abrangente para a compreensão das questões colocadas, fruto da parca participação das instituições integrantes da amostra. As principais conclusões revelaram que as estratégias e metodologias de gestão de objetos e coleções de design apresentam uma natureza heterogénea e complexa, resultante de construções discursivas institucionalizadas e de opções curatoriais circunstanciais. Apesar da natureza do objeto de design ser ambígua, quase sempre era construído com o apoio da disciplina de história da arte e da perspetiva mais tradicional da teoria do design focada nos grandes movimentos artísticos (Semedo e Senra, 2015; Semedo *Et al.*, 2015). O software para catalogação e classificação dos objetos de design portugueses selecionados, seria assim, organizado de acordo com estratégias e metodologias de normalização utilizadas em contexto museológico, nomeadamente normas para o registo, representação da informação e interoperabilidade de dados (estrutura dos

dados, terminologias e procedimentos). Foram utilizadas normas internacionais desenvolvidas por organismos certificados, nomeadamente pelo International Council of Museums (ICOM, 2004/2008) e pela Collections Trust (2014). Esta base de dados encontra-se em desenvolvimento não sendo possível, de momento, a consulta do público (Semedo e Senra, 2015; Semedo *Et al.*, 2015).

Poder-se-á, também, encontrar estudos sobre objetos de design portugueses em publicações concretizadas em livros, catálogos, revistas, websites e em documentários televisivos, que, quase sempre, centram os objetos nas suas circunstâncias históricas, teóricas, sociais, etc., ou nas narrativas expositivas que se encontram representadas em galerias ou em museus, mas que, para esta investigação, se afiguraram de elevada pertinência, no sentido em que possibilitam perceber o que é que os seus autores ou organismos entendem por objeto de design. Foram analisados alguns desses estudos, por configurarem pontos de ligação com a investigação em curso e por terem contribuído para o desenvolvimento de novas questões. Passa-se, de seguida, à descrição de alguns dos pressupostos que enquadram estas publicações.

Emílio Vilar (2014), reuniu num importante livro um conjunto de dez ensaios que versam sobre a disciplina de design. Estes configuram eminentes leituras para a compreensão de objetos de design portugueses, na medida que expõem diferentes modos de olhar para os objetos na perspetiva de investigadores portugueses ligados à disciplina de design. Foram dez os docentes universitários portugueses convidados a enquadrar as principais dimensões da disciplina: industrial, comunicação, gestão, produto, multimédia, história, teoria e investigação e produção científica, no sentido de promover uma reflexão sobre este campo de estudos, de fomentar o seu debate e de contribuir para dar resposta a algumas das suas lacunas. Desta leitura intuiu-se conhecer modelos de investigação de objetos a partir da lente do design, que permitissem conhecer as categorias e atributos mais considerados na sua conceção, compreensão e representação. A esse propósito, o ensaio de Vasco Branco (2014) produziu uma abordagem muito relevante e sucinta sobre alguns desses modelos para a investigação de objetos na perspetiva do design, nomeadamente quando revisitou os modelos

trilógicos conceituais analisados pelo autor Rui Costa, em concreto sobre a análise do pensamento de:

- Enzo Mari, que coliga a concepção e construção dos objetos: ao ato de alimentação para a sobrevivência do indivíduo; à reprodução para a sobrevivência da comunidade; ao design/projeto para garantir a qualidade de vida dos indivíduos.
- Vitruvius (tríade vitruviana alusivo aos elementos fundamentais a serem considerados na arquitetura), devendo a concepção e construção dos objetos obedecer às dimensões: *Firmitas* – estabilidade e robustez construtiva; *Utilitas* – utilidade e função; *Venustas* – beleza, compleição estética.
- Paul Mijksenaar, que coliga a concepção e construção dos objetos às dimensões de: segurança; satisfação; utilidade.
- Elzbieta Kazmierczak, que coliga a concepção, construção e compreensão dos objetos às dimensões de: significado construído; significado recebido; significado pretendido.
- de Reinaldo Leiro, que coliga a concepção, construção e compreensão dos objetos às dimensões de: técnica; usabilidade; significação.
- Francisco Providência que coliga a concepção, construção e compreensão dos objetos às dimensões de: autor; tecnologia; programa.
- Christopher Frayling, que compreende: que a investigação "sobre design" abrange a história, a estética e a sociologia; que a investigação "através do design" abrange os novos materiais, tecnologia, ferramentas ou iniciativas de investigação/ação; que a investigação "para o design", onde toda a teoria do projeto se consubstancia no objeto em si (Branco, 2014, pp. 179-180). Menciona ainda Jonas, anotando que o autor reorganiza as anteriores tipologias mantendo a "sobre o design" (Branco, 2014, pp. 180-181);
- Nigel Cross, que considera que a investigação deve incidir em três categorias: epistemologia do design [estudo da dimensão cognitiva do design]; praxiologia do design [estudo de práticas e processos]; fenomenologia do design [estudo das formas e configurações dos objetos] (Branco 2014, pp. 181-182).

- Daniel Fallman, que combina os dois modelos anteriores, propondo uma dinâmica entre: investigação e tecido económico [por meio da prática]; investigação e academia [por meio dos estudos]; investigação e sociedade [por meio da exploração] (Branco, 2014, pp. 182).

Todos estes modelos de investigação possibilitaram conhecer propostas de diferentes dimensões de compreensão do objeto de design pela lente da disciplina.

Ainda do livro de Vilar (2014), salienta-se o ensaio de Paulo Parra (2014) que admite a existência de proto-designers e questiona a não existência de uma história do design português dedicada aos artefactos de tradição projetual milenar, muitas vezes manifestados no artesanato e presentes em inúmeros museus, tais como os objetos utilitários, os objetos de artes decorativas de vidro, cristal e porcelana, os relógios, a cutelaria, a numismática, os símbolos e os materiais gráficos, os elementos de arquitetura etc., que podem ser estudados do ponto de vista do design. O autor apresenta o objeto de design como elemento da cultura material, não só pela sua materialidade formal, mas também pelas suas diferentes significações, dependendo dos contextos em que estão inseridos (Parra 2014, pp. 146-147, 150, 162).

Contando, ainda, com alguns contributos desenvolvidos em contexto universitário referentes aos objetos de design, saúda-se a iniciativa promovida no âmbito do “Ano do Design Português”, que produziu uma coleção inédita constituída por oito volumes dedicados ao design nacional. A coleção intitulada “Design Português” (VV. AA., 2015), conta a história do design português desde 1900 até aos dias de hoje, enquadrando a sua evolução, contexto, mudança de práticas e debates teóricos. Esta coleção foi editada pela ESAD – Escola Superior de Artes e Design e Verso da História, apoiada pelo Montepio Geral, tendo sido distribuída semanalmente pelo Jornal PÚBLICO. A coordenação desta coleção foi da responsabilidade de José Bártolo e contou com a colaboração de designers e autores como Maria Helena Souto, Rui Afonso Santos, Maria João Baltazar, Victor M. Almeida, Helena Sofia Silva, Cândida Ruivo, Luís Ferreira, Joana Santos, Maria Milano, Ruben Dias, Cristiana Serejo e Nuno Ladeiro (VV. AA., 2015). É manifestamente um contributo para a historiografia do design português, embora

apresente, de uma forma mais proeminente, cultura material portuguesa vinculada ao design gráfico. Uma outra publicação que configura outro importante contributo para o campo da história do design em Portugal é a “Coleção Designers Portugueses” (VV. AA., 2016), em 13 volumes. Faz menção a um conjunto de designers e às suas obras, como representativos do design português. A coleção foi uma publicação exclusiva do Jornal PÚBLICO, edição da esad – idea e da Cardume Editores, tendo tido a direção de José Bártolo (VV. AA., 2016).

A publicação periódica “PLI Arte & Design”³¹ emergiu no contexto editorial português em 2011, com a intenção de promover a reflexão crítica e radical sobre as práticas e discursos disciplinares e ideológicos do design contemporâneo. Apresenta a transdisciplinaridade da disciplina através de uma organização de diferentes temas que, apesar de concluídos em cada número, beneficiam de uma continuidade na edição seguinte.

O “Ano do Design Português”³², foi uma iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura e do Ministério da Economia Português, que teve início a 29 de Maio de 2014. Consiste num Diretório de Design Português, que procurou reunir online instituições e agentes do campo, com a intenção de promover e divulgar não só o design português, mas, de igual forma, designers, prémios (Sebastião Rodrigues, Daciano da Costa e Pádua Ramos) e eventos nacionais ligados a esta disciplina.

O programa televisivo DESIGN PT³³ foi emitido pela primeira vez a 3 de março de 2016 na RTP2, o segundo canal da Rádio Televisão Portuguesa. Apresentou em diferentes sessões o design português, nomeadamente os seus objetos, criadores, marcas e agentes nos mais variados domínios, do período moderno ao momento contemporâneo, pretendendo divulgá-los e promover uma reflexão sobre a disciplina.

Todos estes contributos têm significado não apenas para as instituições académicas dedicadas à história e aos estudos do design em Portugal, mas, do mesmo

³¹ Ver “Revista Pli Arte + Design”. Disponível em: <https://store.esadidea.pt> [Consultado a 4 março 2016].

³² Ver “Ano do Design Português”. Disponível em: <http://www.gutamg.pt/ano-do-design-portugues/> [Consultado a 13 dezembro 2014].

³³ Ver “DESIGN PT”. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32696> [Consultado a 4 março 2016].

modo, podem figurar importantes recursos históricos, documentais e visuais para todas as instituições museológicas portuguesas, na medida que lhes permite identificar a cultura material associada ao universo do design português e que, porventura, possa estar incluída nos seus acervos, sem que as mesmas tenham conhecimento, ou por integrarem outras categorias nos seus sistemas de classificação, quase sempre alicerçados aos princípios das missões fundadoras das instituições e pouco flexíveis à introdução de novos modelos de compreensão.

3.1.3. Museus

Foi importante verificar que o ICOM – International Council of Museums contemplava, no seu leque de delegações, um comité consagrado aos objetos de design e às artes decorativas desde o ano 2000, o ICDAD – International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design. Este emerge do contexto da divisão do antigo ICAA – International Committee for Applied Arts em dois comités: o ICDAD – International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design; e o DEMHIST – International Committee for Historic House Museums. O ICDAD³⁴ foi fundado para se dedicar ao estudo, preservação e interpretação de objetos de artes decorativas e de coleções de design em museus de artes decorativas, de design e de coleções contemporâneas relacionadas, estabelecidas em casas históricas, monumentos, castelos ou noutros locais, tais como oficinas de artistas e designers, galerias e casas particulares.

³⁴ Ver “ICDAD – International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design”. Disponível em: <https://icom-icdad.org>.

Ilustração 3. Website International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design



Fonte: © ICDAD – International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design.

Os seus membros associados, oriundos, em grande parte, de museus e universidades, têm a possibilidade de participar nas conferências anuais, simpósios especiais e em projetos de cooperação relacionados, entre outros, com temas das artes decorativas, do design e da museologia. Porém, ainda que este comité se apresente como mediador de contextos para a interpretação dos objetos de artes decorativas e de design, e considerando que na sua denominação oficial convivem os dois conceitos, não torna visíveis nos seus estatutos os argumentos que permitem compreender o que os diferencia. Esta omissão, não contribui para o esclarecimento da problemática junto dos museus dedicados (ou não) ao design. Seria, assim, de imensa valia para futuras investigações, que o ICDAD tirasse proveito da oportunidade desses encontros anuais e tornasse públicas as teorias que refletem e discutem sobre as fronteiras que separam ou aproximam as artes decorativas e o design, bem como as práticas e os instrumentos que contribuem e facilitam a compreensão dos objetos a partir dessas perspetivas.

O Museum für Gestaltung Zürich, museu de design e de comunicação visual suíço, publicou em 2009 o livro “Every Thing Design” (Brändle & Formanek, 2009), onde cruzou argumentos sobre a expansão do conceito e perceção do objeto de design no museu a partir das suas coleções heterogêneas, tanto em termos de categorias, como em termos cronológicos, considerando:

- a produção industrial em massa e de objetos icônicos e anónimos do século XX;
- os objetos gráficos do século XV até ao presente;
- e os objetos de artes aplicadas dos séculos XIX e XX que sobrepõem a manufatura industrial, o design e a arte ” (Brändle & Formanek, 2009).

A tónica desta publicação centrou-se em torno da ideia de que os critérios de perceção dos objetos são condicionados por circunstâncias temporais em todas as suas aceções, e que as diferentes aportações para os objetos resultam dos critérios e valores de aquisição demarcados pelas próprias instituições. Torna-se, por esse motivo, muito difícil estabelecer-lhes fronteiras precisas. Para esta investigação importou conhecer com mais profundidade alguns dos discursos dos autores que nela participaram, uma vez que o livro “Every Thing Design” (Brändle & Formanek, 2009), à semelhança do “Convegno Memoria e Raconto. Per una Museologia del Design” (Appiani Et al., 2007), configura uma fonte de informação absolutamente obrigatória para o conhecimento dos temas em debate nesta investigação.

De acordo com Christian Brändle (2009), o conceito de design no momento contemporâneo deve exceder o objeto físico, uma vez que devem considerar-se os conceitos e produtos desenvolvidos, por exemplo, pelas interfaces, pelos serviços, ou, até mesmo, pelos aromas que são criados. O ato criativo é em si um momento que pertence ao conceito de design. Por esse motivo, a ideia de design não pode ser considerada conclusiva (2009, pp.198-199). Por essa razão, há uma dificuldade para a sua definição. E a inexistência de limites amplia o leque de objetos e, face a essa amplitude concetual, leva a questionar como pode ser constituída uma coleção de design. O design está em todo o lado. E por isso não há coleções perfeitas (2009, pp.199-201). Colecionar implica a enfatização de determinadas características e considerações. É tão importante considerar-se o contexto histórico e cultural do objeto como o lugar que este ocupa junto da coleção. As aquisições de objetos devem ser conscientes e contínuas, mas devem ser asseguradas no inventário reflexões constantes sobre os mesmos. Deve rejeitar-se, por isso, a aquisição “do bem, do belo e da verdade” emblemas ditados pela tradição de sistemas de entendimento universais, para que

sejam criados novos campos de reflexão para serem gerados novos pressupostos. (2009, p. 201). Entende, assim, que as coleções devem ser dissonantes para que os objetos promovam e estabeleçam novos diálogos críticos (2009, pp. 201-202). Os objetos devem ser selecionados com critérios precisos e representativos. Não devem ser apenas valorizados objetos de autores conhecidos. As pequenas coleções de objetos utilitários do cotidiano, por exemplo, devem fazer parte das coleções, por serem representativos da memória coletiva e por representarem soluções utilizadas no passado e de grande interesse para o futuro, por exemplo. Outra questão a considerar pelo autor é o da relevância dos objetos produzidos para as massas. Estará a população interessada em saber quem foi o autor da peça? Quando se fala de produção em massa, importa às pessoas conhecer designers anônimos das marcas produtoras? (2009, pp. 202-203). Os museus de design devem conceber uma estratégia de aquisição. A coleção deve admitir objetos com elevação, da cultura popular, singulares ou em massa, que possibilitem a reflexão e interrogação e que sejam representativos e descritores da história do design (2009, p. 203). Por isso ser importante o estabelecimento de parcerias entre diferentes instituições (2009, p. 204). Para o autor, raramente são produzidos objetos inovadores. Os objetos que existem baseiam-se, quase sempre, em pré-existências (2009, p. 204).

Glenn Adamson (2009), Curador do Victoria and Albert Museum, entende que muito embora o objeto museológico possua a sua própria história, os museus podem encontrar neste a oportunidade de “autoinspeção e educação”, através da decodificação dos seus paradigmas e do encontro do seu potencial para a interpretação do futuro (2009, pp. 211-212). Como provocação, o autor interroga o porquê de se constituir uma coleção de design? (2009, p. 207).

Para Verena Formanek (2009), chefe do departamento de coleções do Museum für Gestaltung, a incorporação nos museus deve “transcender a mera acumulação material a favor de um debate contínuo com ideias condicionadas pelo tempo e contextos alternativos” (2009, p. 215). Neste livro, os objetos da coleção não foram apresentados nos habituais contextos cronológico, morfológico, cromático, material ou processo criativo, mas por oito composições temáticas relacionadas com:

- mudança e constância – Relativo aos “trabalhos que até hoje mantêm a sua validade e ainda estão em circulação ou uso, e contrastam-nos com aqueles que saíram de moda”;
- autoria e processo de customização – Relativo aos “artigos produzidos em massa, individualizados e produzidos de maneira diversa, criam a ilusão de exclusividade (...) se o design do produto parecer “sempre personalizado” (...) uma estratégia de marketing está claramente em ação [a customização] refere-se à presença crescente de um design de serviço... [uma] componente essencial do produto (...).”;
- processo/técnica/função – relativo aos “(...)processos de design sinérgicos. O material de que as coisas são feitas passa por um processamento considerável, muitas vezes exigindo abordagens inovadoras.”;
- materialidade/imaterialidade – “(...) o material tem uma contrapartida aparentemente imaterial (...). Essa ‘imaterialidade’ é representada por objetos feitos de materiais específicos, como renda, cabelo ou porcelana de casca de ovo.”;
- informação e sedução – “(...) os objetos de sedução (...) têm suas raízes no design comercial [resultam de práticas relacionadas com a publicidade];
- ciclo de vida e ecologia – “O aspeto ecológico (...) assumindo um papel criticamente importante, é representado por exemplos de materiais reciclados (...) que exigem uma abordagem racional do uso de recursos.”;
- design recarregado – “ícones de retórica diversa de design, juntamente com produtos que indicam um renascimento dos elementos de design (...) reúne o passado, o presente e o futuro.”;
- imigração de formas – “aponta para influências historicamente relevantes (...) representam a revisão ou reinterpretação de elementos de estilo de todos os campos – design, arte e comércio” (Formanek, 2009, pp. 215-217).

De acordo com Formanek (2009), o museu deve ser capaz de transcender as composições temáticas. Ao gerar novas contextualizações para as suas coleções pela

lente de outros valores, consagra-o às questões geradas para o presente e para o desenvolvimento do futuro (2009, p. 217).

Paola Antonelli (2009), curadora do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, referiu-se ao futuro das práticas dos museus design e ao seu pessoal desejo que estes integrassem nas suas coleções outros exemplos de design, nomeadamente aqueles que emergiram das novas tecnologias: design multimédia, biomimética ou arquitetura de interfaces. E questionava-se, de seguida:

- como se podia colecionar, representar e expor o design quando o seu papel na sociedade assume tão diferentes significados e funções?
- Deve-se continuar a afastar os objetos dos seus contextos sociopolíticos ou de outras disciplinas?
- Os objetos e as exposições devem continuar a cristalizar um momento, um idealismo ou um posicionamento histórico, quando se assistem a mudanças permanentes? (Antonelli, 2009).

De acordo Antonelli (2009), estas questões não são novas para quem trabalha em museus, porém, perpetuam-se como questões absolutamente atuais (2009, p. 567). O ato de conceber objetos para suprir determinada necessidade humana sempre existiu, mas nem sempre foi chamado de design. Não só a sua designação lhe atribui ambiguidade como, também, o seu amplo campo de ação que se movimenta em torno de tantas outras disciplinas, tais como as procedentes das belas-artes, arquitetura ou engenharia. O mesmo objeto pode assim assumir diferentes interpretações, dependendo da construção disciplinar que lhe atribuem. Face a esta amálgama de diferentes visões, a autora pergunta sobre o que deve constituir um objeto de design nos dias de hoje? Os museus colecionam e conservam os objetos para embandeirar e demarcar determinado fundamento ideológico, tendo por horizonte a educação do público e o fomento do seu progresso. E os museus de design têm esse poder como agente social e cultural, pois o design tem um grande impacto na vida das pessoas (2009, p. 569). Para a autora, as representações dos museus de design devem ser discutidas e os critérios de exposição devem ser reajustados. O MoMA tem procurado produzir essa

mudança ao questionar dogmas instituídos. Por exemplo, questionando a sua própria coleção e para o fato de esta ser representada apenas por objetos provenientes da indústria. Esse desprendimento dos fundamentos que deram origem ao museu, levou a que este passasse a estar mais atento à atualidade e a adquirir objetos tecnológicos, virtuais, protótipos, embalagens, cartazes, sinalética ou tipografia. Também a questão da relação histórica entre o design e as artes decorativas é discutida, procurando-se reexaminar a coleção histórica e preencher lacunas e omissões. Os objetos são veículos de inúmeras motivações e propósitos, pelo que devem ser explicados em todas as suas dimensões. As lógicas que lhes foram imputadas devem ser revistas, pois foram moldadas pelos seus curadores com determinado propósito. Porém, a revisão dos contextos dos objetos não deve centrar-se, apenas, na revisão histórica. Deve asseverar e fomentar, também, o conhecimento do presente e do futuro (2009, pp. 570-572). No estudo dos objetos de design devem ser consideradas sempre as questões:

- da forma do significado, para que comuniquem os valores que extravasam a ideia do formal e do funcional, por exemplo, fazendo-se menção ao conceito e intenção do autor;
- da função e do significado, considerando, por exemplo, que alguns objetos são mais do que a função que desempenham. Muitos objetos são concebidos para despoletar sentimento, emoções ou inspirar;
- da inovação, procurando mostrar novas formas materiais ou estruturas que permitem solucionar problemas antigos ou novos desafios;
- do impacto cultural, pela exposição de objetos, por exemplo, experimentais, que contribuam para a inspiração de outros designers e para a mudança da vida das pessoas;
- do seu processo, ou seja, o modo como são desenhados e construídos, pensados em termos económicos (produção, distribuição uso), em termos materiais e de sustentabilidade;
- por fim, da necessidade. Neste ponto, a autora encerra com uma questão desafiante. Se esse objeto não tivesse sido desenhado e manufaturado, precisaríamos dele? (Antonelli, 2009, pp. 572-574).

Um contributo recente no campo da museologia que reflete sobre a formação, construção e exposição do objeto de design nos museus do Reino Unido, é o livro “Design Objects and the Museum”, publicado no início do ano de 2016, com edição de Liz Farrelly e Joanna Weddell. Composto por diversos artigos que configuram importantes leituras, uma vez que problematizam a disciplina de design em relação ao cânone da história da arte, às narrativas museológicas e às novas propostas e desafios para a sua reinterpretação no momento contemporâneo. Os autores convidados expõem novos modelos e debates que extravasam barreiras disciplinares, permitindo o surgimento de novas formas de pensamento sobre os objetos de design. Por outro lado, permitem compreender as políticas museológicas geradas para os museus ingleses, nas suas mais variadas vertentes. Todos os contributos são de grande valia científica, todavia, foram apenas selecionados para esta análise aqueles que versavam sobre as políticas de musealização de objetos do Victoria & Albert e do Design Museum de Londres, que tornam claros os arquétipos de seleção e de apresentação expositiva de objetos de design, em particular no Reino Unido, tendo esses modelos contribuído para a implementação de um determinado modo de incorporar, documentar e expor.

A próxima alínea e subalínea descreve alguns desses modelos de conhecimento sobre objetos de design produzidos por museus ao campo dedicados, pelo enquadramento das suas lentes mais clássicas e tradicionais e das novas lentes que se propagam para além daquelas.

3.2. Representações do objeto de design em museus

3.2.1. Perspetivas históricas, modelos e legados

As circunstâncias de formação de coleções de design não divergem muito entre si. Facilmente se consegue compreender que a grande maioria das coleções procedem de museus de artes decorativas, de museus de artes aplicadas ou de colecionadores privados, que procuraram resgatar testemunhos da cultura estética e da tecnologia dos materiais. Atualmente, existem instituições que consagraram os objetos especificamente à disciplina de design, por vezes com departamentos especializados, que atuam no desenvolvimento do campo. O design vê-se representado também em instituições históricas com coleções vinculadas às artes e artes decorativas. Cada uma destas instituições desenvolve e apresenta abordagens diferenciadas sobre as suas coleções de design, sendo mais perceptíveis no contexto expositivo, que procuram pronunciar as diferentes facetas que constroem a história e a cultura do design. Para se conhecer e analisar as diferentes narrativas outorgadas aos objetos de design, tornou-se primordial conhecer os contextos que promoveram o surgimento de alguns dos principais museus de design do mundo, os fundamentos que orientam as suas missões e objetivos, as circunstâncias que contribuíram para a formação das suas coleções e a natureza e significados das suas coleções, no sentido de sistematizar os seus principais enfoques e contributos para a identificação e conhecimento de objetos de design. Procura-se enquadrar algumas dessas instituições por se entender que as mesmas contribuíram para construir, disseminar e estabelecer representações sobre o objeto de design, muitas delas que prevalecem nos dias de hoje.

A génese dos primeiros museus dedicados à exposição de objetos design remonta ao século XIX. Emergem do pensamento das grandes feiras internacionais que procuravam expor as conquistas tecnológicas das diferentes nações europeias representadas. Paralelamente às suas intenções comerciais de apoio à indústria e de autorrepresentação, estes pavilhões temporários constituíram-se como espaços pedagógicos dedicados à aprendizagem, que privilegiavam a experiência visual e a manipulação dos objetos. Este processo educacional sobre a tecnologia e a

funcionalidade dos objetos atuava junto de artistas, artífices e sociedade em geral, participando na criação de um gosto cultural sobre os produtos industriais.

Ilustração 8. “Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations” de 1851



Fonte: © Creative Commons, by Special Collections at Johns Hopkins University.

Em 1837, o governo inglês criou a “Government School of Design” na Somerset House, que objetivou instruir artesãos para a indústria. Em 1852, a escola é transferida para a Marlborough House, passando aquele espaço a denominar-se Museum of Manufactures. Esta designação iria ser substituída pouco tempo depois, passando a designar-se por Museum of Ornamental Art. Em 1857, o Department of Science and Art, fixado naquele museu, foi transferido para South Kensington, pois as coleções tinham vindo a aumentar e careciam de novas instalações. O museu passou a designar-se por South Kensington Museum, a propósito dessa mudança de instalações para aquela área da cidade onde o novo edifício foi inaugurado. Por fim, em 1899, passou a chamar-se como Victoria and Albert Museum (V&A), em honra da rainha Vitória e do Príncipe Alberto (Kriegel, 2007, pp. 1-18). Na sua origem, a coleção constituía-se por objetos de artes aplicadas contemporâneas provindas dos lucros gerados pela “Great Exhibition of

the Works of Industry of all Nations” de 1851, mas, de igual modo, fazia-se representar por objetos de diferentes períodos cronológicos, originários da “Government School of Design” da Somerset House. A partir de 1908, já no atual edifício do V&A, as coleções técnico-científicas e artísticas seriam divididas, tendo as primeiras sido incorporadas, mais tarde, no Science Museum (Morris, 1975, pp. 159-160).

O V&A teve por primeiro diretor Henry Cole, figura de proa daquele museu, responsável pela aquisição de muitos desses objetos inovadores e de vanguarda da “Great Exhibition”, onde havia desempenhado um papel de coorganizador (Morris, 1975, pp. 159-160; Kriegel, 2007, p. 3). Incitado pela reforma das Arts & Crafts, encetada pelo Príncipe Alberto de Saxe-Coburgo-Gota e pela Rainha Vitória, Henry Cole teve por intenção expor as funcionalidades e tecnologias dos objetos artesanais mais representativos da história britânica, no sentido de contribuir para a educação de todas as classes sociais e de promover o melhoramento e desenvolvimento da qualidade dos objetos tradicionais, bem como de novos produtos fabris. Desse modo, Henry Cole estabeleceu similitudes entre a tradição e a contemporaneidade (Kriegel, 2007, p. 3). Esta prática de aquisição e exposição de objetos, num confronto entre passado e presente, seria descontinuada logo após o diretor se reformar, sendo retomada após a década de 60 do século XX, nomeadamente com exposições retrospectivas dedicadas a nomes sonantes da história do design, entre os quais Alfons Mucha (1963) e Aubrey Beardsley (1964), que procuram inspirar o melhoramento da produção contemporânea (Morris, 1975, p. 160; Kriegel, 2007, p. 3). O V&A é considerado o principal museu de arte e design do mundo e tem por missão enriquecer a vida das pessoas e o seu conhecimento, através da investigação, exposição e divulgação da atividade humana que se apresenta numa coleção permanente com mais de 2,3 milhões de objetos que espelham mais de 5 mil anos de criatividade humana expressa em cultura material. Entre esses objetos, maioritariamente das artes aplicadas e decorativas, no V&A podem-se encontrar pinturas, esculturas ou peças de arquitetura a coabitar com peças de mobiliário, cerâmica, vidro ou moda³⁵ (Morris, 1975, pp. 159-160).

³⁵ Ver “V&A. About us”. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/info/about-us> [Última consulta a 21 de maio de 2019].

Ilustração 9. “Gallery of False Principles”. Marlborough House



Fonte: © Victoria and Albert Museum. "The First Room at Marlborough House, William Linnaeus Cassey, 1856" e "'Marlborough House: Second Room'. Signed and dated 1857".

Em 1852 o Museum of Ornamental Art, na Marlborough House, inaugura a “Gallery of False Principles”, onde se exibiram oitenta e sete objetos acessíveis do dia-a-dia e utilizados pela classe trabalhadora. A mensagem da exposição colocava em evidência os erros e pecados das artes decorativas que representavam o mau gosto. Esta exposição produziu um catálogo que detalhava cada uma das peças, entre os quais se incluíam tapeçarias, tecidos, papéis de parede e objetos que imitavam a natureza profusamente decorados. Tendo esses objetos por exemplos de erros de “princípios de falso design”, o catálogo relembra a “verdade” dos materiais, das formas geometricamente simples e ausentes de decoração (Kriegel, 2007, p. 132). Esta exposição, coloquialmente designada por “Chamber of Horrors” [Câmara dos Horrores], seria severamente criticada, não só pelos fabricantes dos produtos exibidos, como, também, por uma parte da sociedade que considerou que a instituição queria instituir uma ditadura moralizante do bom gosto e controlar o tipo de consumo de produtos (Kriegel, 2007, pp. 132-148, 158-159). O discurso foi considerado imoral, por ter promovido a associação da decoração excessiva à ideia de mau gosto e ter lançado critérios para o discurso do bom design (Kriegel, 2007, p. 123). Quando o museu foi transferido para South Kensington, em 1857, a galeria foi descontinuada. Era desejo do Príncipe Alberto reunir coleções de arte, de ciência e da indústria e tornar o museu um local para a educação e formação de artesãos qualificados e de consumidores médios.

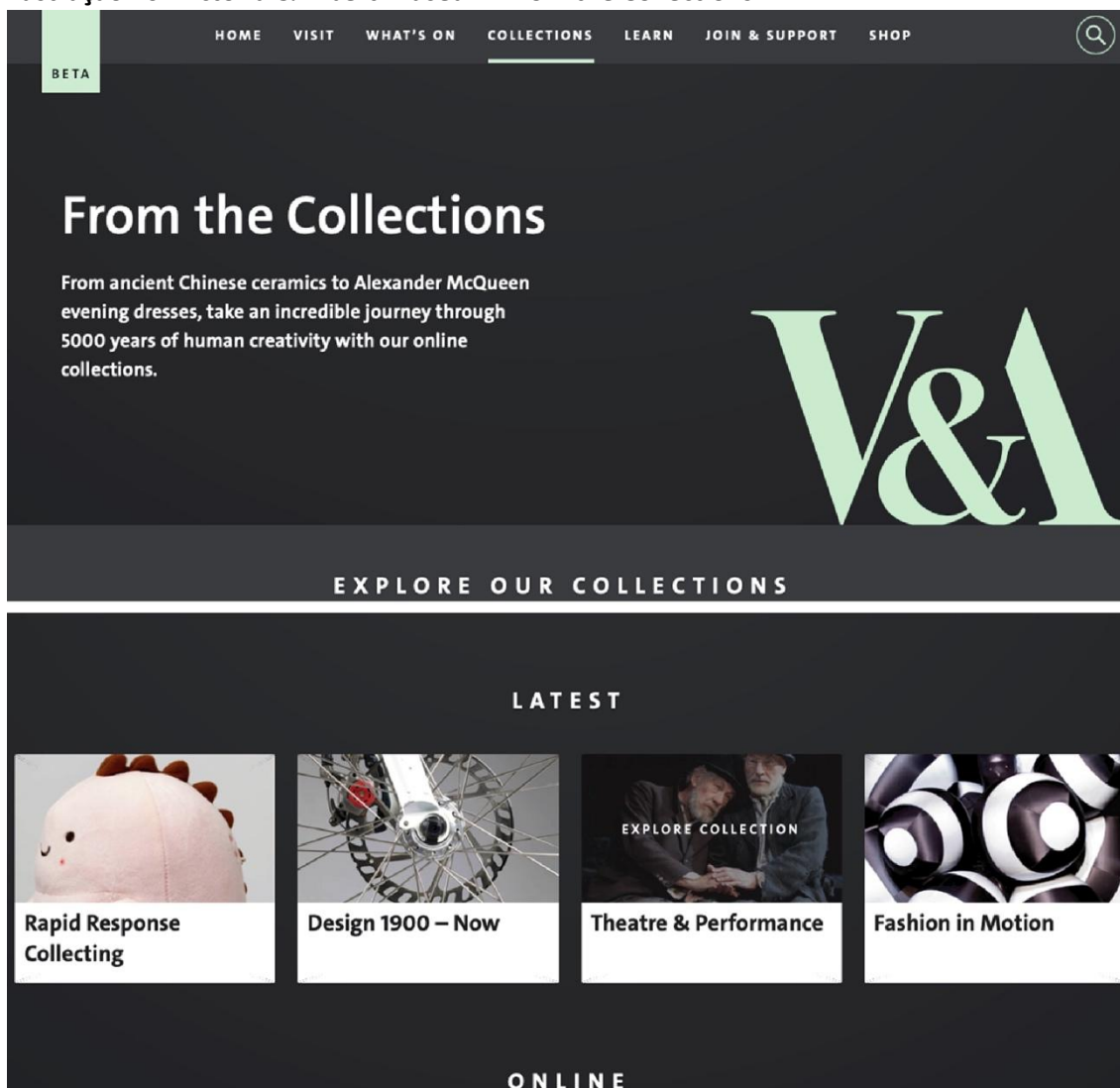
Com a morte do Príncipe em 1861, o projeto do museu não seguiu na totalidade essa sua intenção, porém, as coleções foram organizadas de acordo com esses objetivos, o que também gerou um coro de críticas (Kriegel, 2007, pp. 125, 158-159). A instituição continuaria a crescer com a ação discutível de Henry Cole, tendo-se tornado um local de referência de exposição do poder de um império. Em 1882, um americano sediado em Londres, chamado Moncure Daniel Conway, homenageia Henry Cole elogiando a instituição em “Travels in South Kensington”. Neste tributo, faz reverência à qualidade da instituição e às suas coleções, argumentando que se podia viajar pelo mundo sem se sair do museu. Nele estavam presentes todas as civilizações, aumentando junto da opinião pública a grande admiração pela instituição (Kriegel, 2007, pp. 191-194). As práticas de aquisição e de exposição de produtos britânicos e de objetos imperialistas não foram descontinuadas logo após o diretor se reformar em 1873 e a reputação do museu aumentou, mas de forma oscilante (Kriegel, 2007, pp. 198-199). Em 1908, as coleções técnico-científicas foram separadas das coleções artísticas e foram concebidos departamentos didáticos que consideraram os materiais madeira, cerâmica, têxtil, metal e escultura, tendo essa opção permanecido até à década de 40 do século XX (Dalla Mura, 2010, p. 44).

O Circulation Department do Victoria and Albert Museum conhecido por Circ, que desenvolveu a sua atividade entre 1947-1960, foi um departamento focado no design Vitoriano e Eduardiano, à data pouco frequente naquele museu. O Circ adquiria objetos de design contemporâneos, tendo realizado, durante esse período, exposições com os mesmos. Tal como Weddel (2016) referiu, o Circ, liderado por Peter Castle Floud, tinha por objetivo promover uma abordagem mais académica sobre os objetos de arte, melhorar a indústria e imprimir nos cidadãos o sentido de “bom gosto”, através de uma negociação entre a arte, o industrial, a sociedade e o mercado, nomeadamente através da disseminação de objetos com valor estético por várias regiões do Reino Unido (2016, pp. 15-17). Floud, opunha-se ao Movimento Arts and Crafts, uma vez que considerava não serem assegurados valores morais e sociais na produção dos objetos, nomeadamente por apresentarem contextos de más condições de trabalho, muito semelhantes aos existentes nas fábricas de produção industrial. Estes fatores

determinaram a reavaliação da aquisição de objetos artesanais, como também dos objetos industriais fabricados em série (2016, pp. 17-18). Embora tenha continuado a adquirir objetos de design contemporâneos, como recursos educativos para a indústria manufatureira, para designers e para a sociedade em geral, subsistiu com o argumento de que existia uma diferença entre o objeto estético decorativo e o objeto de design industrial comercial. Paradoxalmente, todos os objetos adquiridos por Floud, segundo ele, não eram objetos de design industrial contemporâneos, uma vez que o Victoria & Albert Museum era um Museu de Artes Decorativas. Floud adquiria objetos pelo tipo uso e não pelo método de produção. Porém, na realidade, ainda que não se integrassem nos cânones do museu, o Circ adquiriu objetos de design industrial utilitários, tais como uma caçarola de forno da marca Pyrex (1949), como, também, objetos de cerâmica, de vidro e têxteis produzidos em série. Mais tarde, Floud acabaria por admitir que o museu possuía coleções de objetos decorativos contemporâneos e de arte industrial (2016, pp. 18, 23). O Circ acabaria por incluir no seu cânone objetos industriais tidos por “aceitáveis”, quanto ao seu uso e autoria, nomeadamente de um designer meritoso pioneiro, abandonando o método de produção como campo de seleção de um objeto. Os objetos provenientes do Movimento Arts And Crafts nunca foram considerados por Floud objetos de design, por não serem manufaturados maquinamente. Floud, considerava que produção manual em série, realizada por artesãos e não designers, possuía critérios de produção subjetivos e individualistas, que resultavam na produção de objetos com pouca qualidade. Alertava, por isso, os designers conhecidos para esta causa. Diferenciava-se, assim, os objetos “nascidos de um banco” [de oficina] daqueles que eram “concebidos na prancheta” [de designer]. Na conceção de Floud, os objetos modernos contemporâneos deveriam ser feitos maquinamente, ser produzidos industrialmente para fins comerciais e possuir uma autoria, nomeadamente de designers conhecidos, pioneiros e inovadores. Estes tinham a obrigação e o dever de conhecer novos materiais e formas de produção. Weddell (2016), entende que o posicionamento de Floud pode configurar um relacionamento entre cultura e governo, através da produção de objetos culturais imbuídos de determinado sentido ético nacionalista e para o favorecimento económico do país no pós-guerra. Os princípios de

Floud foram definidores de grande parte deste tipo de objetos no pós-guerra. A partir de 1960, a definição de design industrial naquele museu expandiu-se, passando-se a incluir na coleção equipamentos de cozinha (2016, pp. 20-23).

Ilustração 10. Victoria & Albert Museum. From the Collections

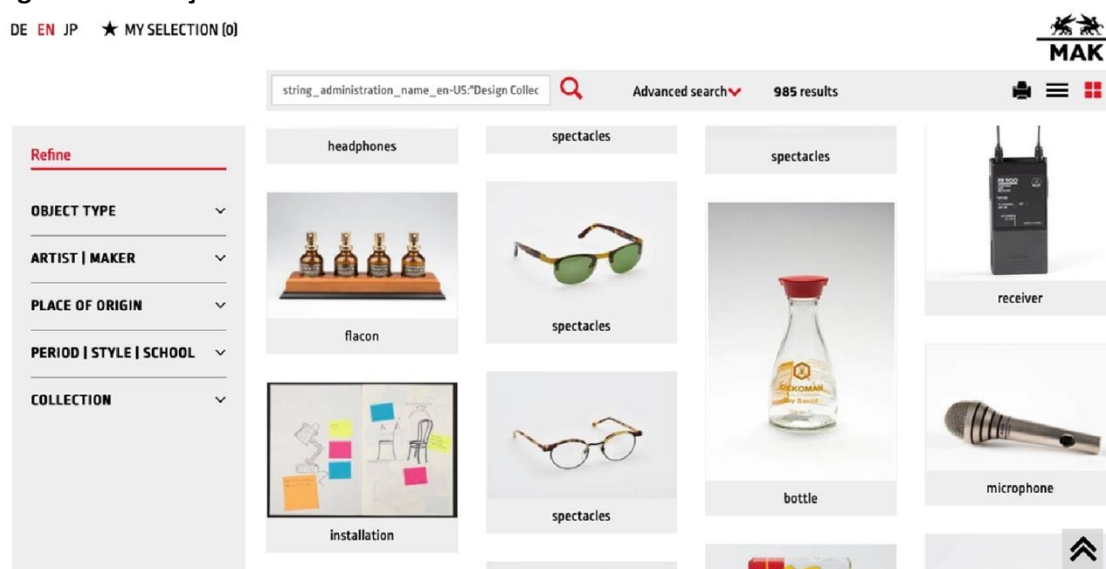


Fonte: © Victoria & Albert Museum.

Entre os anos 80 e 90 do século XX, os espaços expositivos do V&A foram renovados, renomeados e dedicados à arte e ao design. O distanciamento histórico e as questões em torno das responsabilidades públicas que os museus devem assegurar, possibilitaram novas abordagens para a apresentação dos objetos nas galerias do museu. As “British Galleries 1500-1900” abriram ao público em 2001, tendo sido bem

acolhidas pelo público (Wilk & Humphrey, 2004, pp. 1- 4). Prevê-se que em 2023 inaugure o V&A East, um projeto que irá conectar dois espaços no Queen Elizabeth Olympic Park. Um desses espaços será um museu (em Stratford Waterfront), e o outro será um centro de investigação e depósito da coleção (Here East). Este projeto enquadra-se no FuturePlan do V&A e irá estabelecer uma parceria com o Smithsonian Institution. Nestes espaços serão desenvolvidas exposições de “arte, design, ciências e humanidades”, com coleções e curadorias das duas instituições sobre temas atuais da sociedade ³⁶.

Figura 3. Ilustração 4. Mak – Collections Online



Fonte: © Mak – Collections Online, Design.

O MAK – Austrian Museum of Applied Arts (museu Austríaco Imperial das Artes e da Indústria) foi fundado em 1863 e teve como primeiro diretor Rudolf von Eitelberger. Seguindo o modelo de South Kensington Museum (V&A), o MAK desejou ser um centro de formação para designers e artesãos. De igual modo procurou consciencializar artistas, industriais e público em geral sobre o valor das artes aplicadas. O museu foi aberto ao público em 1864 em local provisório, com coleções emprestadas e oferecidas por imperadores, instituições monásticas, coleções particulares e, ainda, do “Imperial

³⁶ Ver "The V&A East project". Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/info/va-east> [Última consulta a 21 de maio de 2019]

Royal Polytechnic Institute de Viena”. Em 1971, a coleção foi transferida para o edifício Stubenring, ao qual se uniu a “Wiener Kunstgewerbeschule” [Escola de Artes e Ofícios de Viena], fundada em 1867, juntando-se, deste modo, a formação teórica à formação prática³⁷. A sua coleção de design procura abordar o design de modo abrangente, pela apresentação do que considera ser objetos-chave, que potenciam a criatividade e o desenvolvimento do futuro. Nos objetos procura-se representar processos de pensamento, tipos de sociedade, tipos de consumo, ecologia, sustentabilidade, processos participativos, materiais, técnicas e práticas para refletir e pensar no futuro. Estão presentes objetos de design, arte, artesanais, de belas-artes, de artes decorativas e aplicadas. Estes objetos podem ser abordados de modo poético, hipotético, experimental, divertido ou participativo³⁸.

Ilustração 11. Vitra Design Museum. Collection Online

Information Exhibitions Education Collection Press Discourse About us Online Shop Tickets English ▾

**Vitra
Design
Museum**

Collection Online

The Online Collection includes detailed information about selected objects from the collection and will be expanded continuously in the coming years. Here you won't just find extensive details about each object, but also explanatory text and image materials, biographies of the most important designers as well as texts on the history of significant furniture manufacturers.

[Collection Online](#)



Fonte: © Vitra Design Museum, Collections Online.

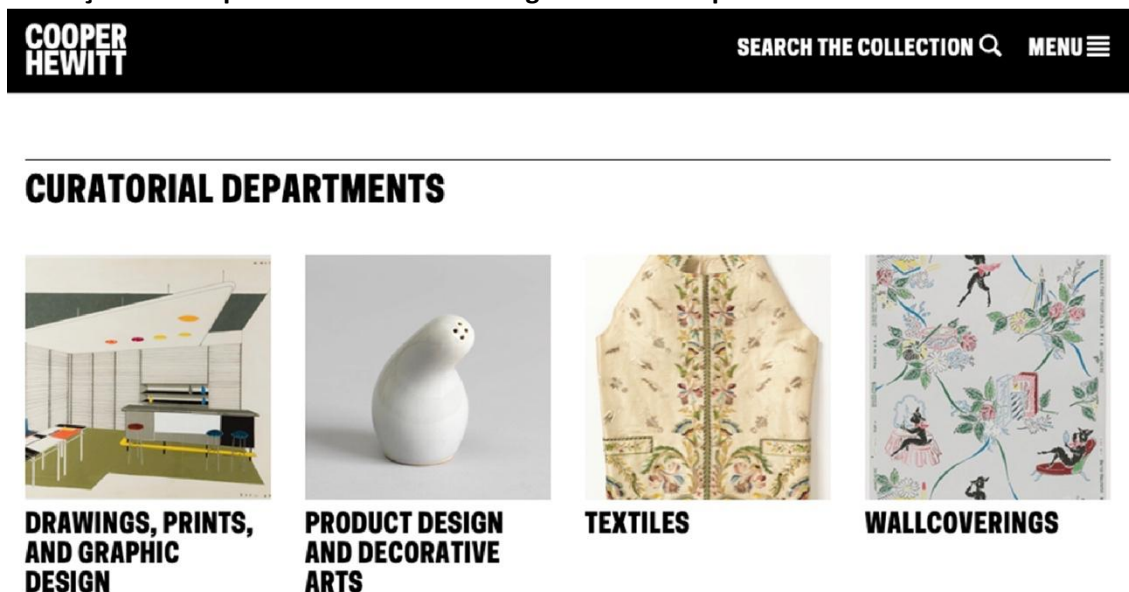
O Vitra Design Museum configura um dos mais proeminentes museus de design europeus. Foi fundado em 1989 como Fundação Privada, pertencendo à empresa Vitra Company. Possui um vasto acervo composto por objetos de design industrial e

³⁷ Ver “The History of the Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art”. In MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art. Disponível em: http://www.mak.at/en/the_mak/history [Consultado a 28 novembro 2017].

³⁸ Ver “MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art Design Collection”. Disponível em: https://www.mak.at/en/collection/mak_collection/design_collection [Última consulta a 21 de maio de 2019].

documentos associados, entre outros objetos que contam a história do design desde o início da produção em série até à atualidade. A coleção é constituída, maioritariamente, por mobiliário interior, como cadeiras e candeeiros, concebidos por autores de renome internacional, nomeadamente desde os períodos do funcionalismo ao pós-modernismo³⁹.

Ilustração 12. Cooper-Hewitt National Design Museum. Explore the Collection



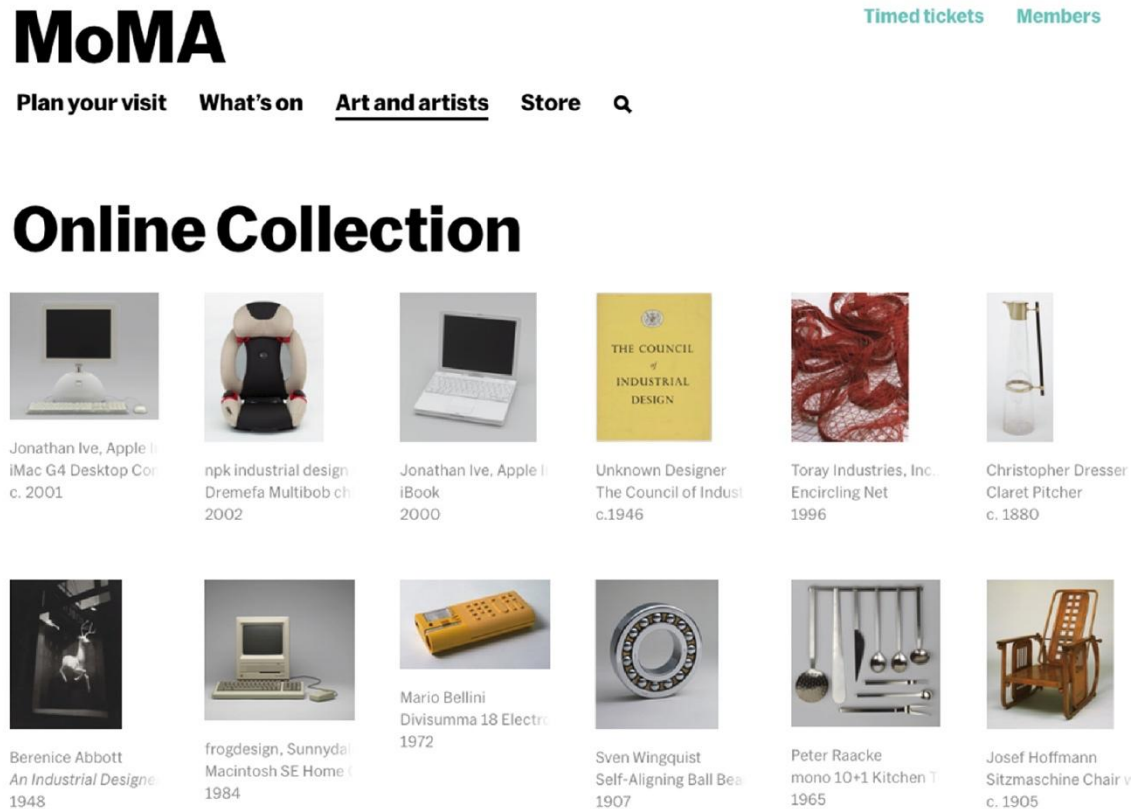
Fonte: © Cooper-Hewitt National Design Museum, Explore the Collection.

Consagrado ao design contemporâneo, o Cooper-Hewitt National Design Museum, uma parte do “The Cooper Union for the Advancement of Science and Art” (inicialmente um Escola de Artes Aplicadas e Desenho de Arquitetura), foi fundado em 1897 por Amy, Eleanor e Sarah Hewitt, netas do industrial Peter Cooper, tendo-se tornado parte do Instituto Smithsonian em 1967. Este museu possui uma coleção muito vasta, consagrada ao desenho, pintura, design gráfico, design industrial, artes decorativas, têxteis e papéis de parede e, através da sua exposição, tem por missão a educação do público para o design e para a criatividade. A sua atividade de exposições

³⁹ Ver “Vitra Design Museum. About us”. In Vitra Design Museum. Disponível em: <https://www.design-museum.de/en/about-us/the-vitra-design-museum.html> [Consultado a 28 novembro 2017].

centra-se na exposição de questões culturais, sociais, económicas e políticas, mais do que em objetos icónicos.⁴⁰.

Ilustração 13. The Collection MoMA. Online Collection



Fonte: © MoMA – Museum of Modern Art.

O MoMA – Museum of Modern Art foi fundado em 1929, tendo por primordial missão estimular o desenvolvimento do estudo das artes modernas, no sentido desse conhecimento ser aplicado na manufatura de objetos e no fomento da educação da sociedade face aos mesmos. Foi o primeiro museu no mundo a dedicar um departamento à arquitetura e ao design, o “Architecture and Design Department” em 1932, legitimando que a arquitetura e o design são “aliados e interdependentes” e que

⁴⁰ Ver “Cooper-Hewitt National Design Museum. About Cooper Hewitt”. In Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum. Disponível em: <https://www.cooperhewitt.org/about/> [Consultado a 28 novembro 2017].

operam em diferentes escalas⁴¹. Este departamento conferiu ao design industrial um estatuto autónomo através da elevação de padrões de excelência ditados pelos fundamentos de base modernista. O seu primeiro diretor, Alfred H. Barr, que era admirador dos princípios da Escola Bauhaus⁴², teve por base os argumentos gerados em torno da criação dos museus de artes decorativas europeus, no sentido: de serem produzidos objetos de design em massa com qualidade, dada a produção de objetos de fraca qualidade muito criticada; de consciencializar os designers, de todas as áreas, para uma sensibilidade estética; e, por fim, promover o surgimento de novos mercados. Enquanto Alfred H. Barr foi diretor do MoMA, deu-se ênfase à produção industrial e à criatividade individual dos designers. A narrativa dos objetos de design focou-se na funcionalidade e praticidade dos mesmos, não no decorativismo repetitivo das artes decorativas tradicionais. Deste modo, Arts and Crafts e design eram entendidos como

⁴¹ Ver “MoMA – Museum of Modern Art. Architecture and Design”. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/about/curatorial-departments/architecture-design> [Última consulta a 3 de Outubro de 2018].

⁴² A Escola Bauhaus estabeleceu-se na República de Weimer, Alemanha, em 1919, após o término da Primeira Guerra Mundial, tendo como primeiro diretor o arquiteto Walter Gropius. Resultou da fusão de duas entidades: a Academia Artística ou Escola Grão-Ducal de Belas-Artes e a Escola Grão-Ducal de Artes Aplicadas. O projeto Bauhaus, Escola de Arte, Design e Arquitetura, resultou do trabalho de uma equipa e de uma interação teórico-prática, na sua conceção, entre mestres-artesãos, operários industriais e artistas plásticos de renome, que pretenderam renovar e valorizar os conceitos do Design Industrial. Desejavam terminar com os domínios estanques existentes entre as disciplinas, pela reunião de todas as artes no seu interior e pela promoção da proximidade entre artistas e artesãos, maioritariamente do sexo masculino, desejando, deste modo, o desenvolvimento da criatividade individual dos alunos e uma intervenção mais direta com a sociedade. Por questões de ideologia política, a Escola Bauhaus encerrou em 1925, mudando-se, nesse mesmo ano para Dessau, uma cidade industrial perto de Berlim. Em abril de 1928, o diretor Walter Gropius demite-se, sendo substituído pelo arquiteto Hans Meyer. Em 1930, torna-se diretor da Escola o arquiteto Mies Van der Rohe. O período de Dessau foi fecundo e próspero, tendo-se ultrapassado os conceitos expressionistas da fase de Weimer. A direção da Escola concentrou-se em critérios mais racionalistas e funcionalistas e na defesa da tecnologia e do desenho industrial estandardizado. Em 1932, a Escola é dissolvida pelo governo local, sendo transferida para a cidade de Berlim, onde permaneceu até 1933, sob condições impostas pela Gestapo. Foi encerrada, definitivamente, em julho desse ano pelos Nazis, tendo algum do seu corpo docente e alunos emigrado para os Estados Unidos da América, cujos ideais proporcionaram o desenvolvimento do Estilo Internacional. O sistema de ensino teórico-prático da Bauhaus, combinava o saber teórico e a concretização efetiva, tendo por base uma pedagogia assente no trabalho em grupo, uma vez que aquele sistema de ensino entendia que só integrando todas as especialidades artísticas é que se poderia atingir a perfeição. Por outro lado, no campo didático propôs-se, ainda, inserir o artesanato na indústria, no sentido de serem recuperados antigos valores artísticos tradicionais. A Bauhaus desempenhou um importante papel de charneira na formação de novos artistas, pela renovação do processo criativo e da pesquisa plástica, mas, de igual forma, pela modernização do desenho industrial, tendo, neste âmbito, realizado produtos de elevada qualidade material, funcional e estética, muitos dos quais, resultantes de encomendas (Siebenbrodt & Schöbe, 2012, pp. 7-37, 242-247; Lupton & Miller, 1993, pp. 2-5).

opostos, nunca podendo coexistir no espaço do museu. O MoMA foi recentemente remodelado e reinaugurou em outubro de 2019 (Bee, 2003, pp.7-211). O MoMA é um importante representante para a construção da história do design e da história dos objetos de design em museus. Dedicou exposições ao objeto de design industrial e constituiu-se como um modelo moderno canônico para teorizar e interpretar objetos de design em museus. Muitas dessas exposições irão desencadear a aquisição de objetos que constituem hoje a coleção do MoMA.

Na exposição realizada em 1933 “Objects: 1900 and Today”⁴³, tendo por curador Philip Johnson, foram apresentados objetos decorativos e objetos utilitários industriais do período moderno, que se distinguiam uns dos outros. Um do início do século XX, a Art Nouveau⁴⁴ e a Jugendstil, e outro 30 anos depois, o industrial. Serviu para assinalar as diferenças entre as duas tipologias, em concreto para exacerbar a funcionalidade e despojamento de ornamentação do design industrial, diametralmente oposto à

⁴³ Ver “Objects: 1900 and Today”. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1789> [Última consulta a 9 junho 2019].

⁴⁴ Nas décadas de transição entre o século XIX e XX, as sociedades europeias viveram um momento histórico denominado por Belle Époque. Foi um período de paz, de aparente estabilidade política, de grandes conquistas no campo científico, de evolução económica e de evolução tecnológica. No campo cultural não houve exceção. Este clima de renovação gerou o modernismo, um movimento cultural e artístico, ocorrido, sensivelmente, entre 1870 e 1914, estendeu-se a todas as manifestações artísticas e literárias, tendo propulsionado enormes ruturas e transições. Neste ambiente de otimismo e de confiança no futuro, o campo da arte procurou novas expressões aos níveis formal, estético, técnico e material, privilegiando a fantasia, o decorativismo e o pitoresco. A Arte Nova integrou esta corrente, que correspondia ao novo gosto da sociedade e das consequências positivas conduzidas pelo progresso, tendo recebido denominações distintas em diferentes países, mantendo os mesmos princípios unificadores: na Bélgica (Art Nouveau), na Alemanha (Jugendstil – “Estilo Jovem”), no Reino Unido (Modern Style – Glasgow School), em Viena (Sezessionstil – “Secessão Vienense”), em Espanha (Modernisme Català), em França (Art Nouveau), em Itália (Stile Floreale ou Stile Liberty) e nos Estados Unidos da América (Chicago School). De origem Belga e partindo do formulário do Movimento Arts and Crafts, no sentido da união das artes maiores com as menores e da sua orientação liberalista, mas também da tecnologia da produção do ferro, do aço e do vidro, especialmente na arquitetura e dos seus elementos, que proporcionou o fabrico de novas formas, o movimento disseminou profusamente as suas características e princípios, por meio de jornais, revistas e pelas Exposições Universais, que contribuíram para a sua popularidade e triunfo nos centros urbanos e nas zonas mais comerciais. A Arte Nova inovou pela criatividade, pela rejeição do academismo, revivalismo, historicismo e ecletismo. Inspirou-se na natureza (fauna e flora), mas também no Homem para gerar novas formas. As estruturas orgânicas e os movimentos sinuosos encadeados pelo dinamismo de linhas estilizadas, sintetizadas e geometrizadas, marcavam a sua estética. Utilizou-se o processo mecânico e seriação (uma contradição em relação aos ideais Arts and Crafts), pelo que os objetos produzidos não apresentavam a qualidade artesanal desejada, salvo raras exceções. Por outro lado, por serem extremamente ornamentados, os produtos eram considerados luxuosos, dispendiosos e exclusivos, não sendo, por esse motivo, acessíveis a todos os consumidores (Sternier, 1982, pp. 6-8; Pevsner, 1975, pp. 90-116).

natureza sinuosa e decorativa dos anteriores. O curador advertia, porém, que um estilo não anulava a importância do anterior, pois o design tinha diferentes facetas⁴⁵.

Ilustração 14. Exposição "Objects: 1900 and Today, Apr 10–25, 1933, MoMA"



Fonte: © MoMA Exhibition Archives.

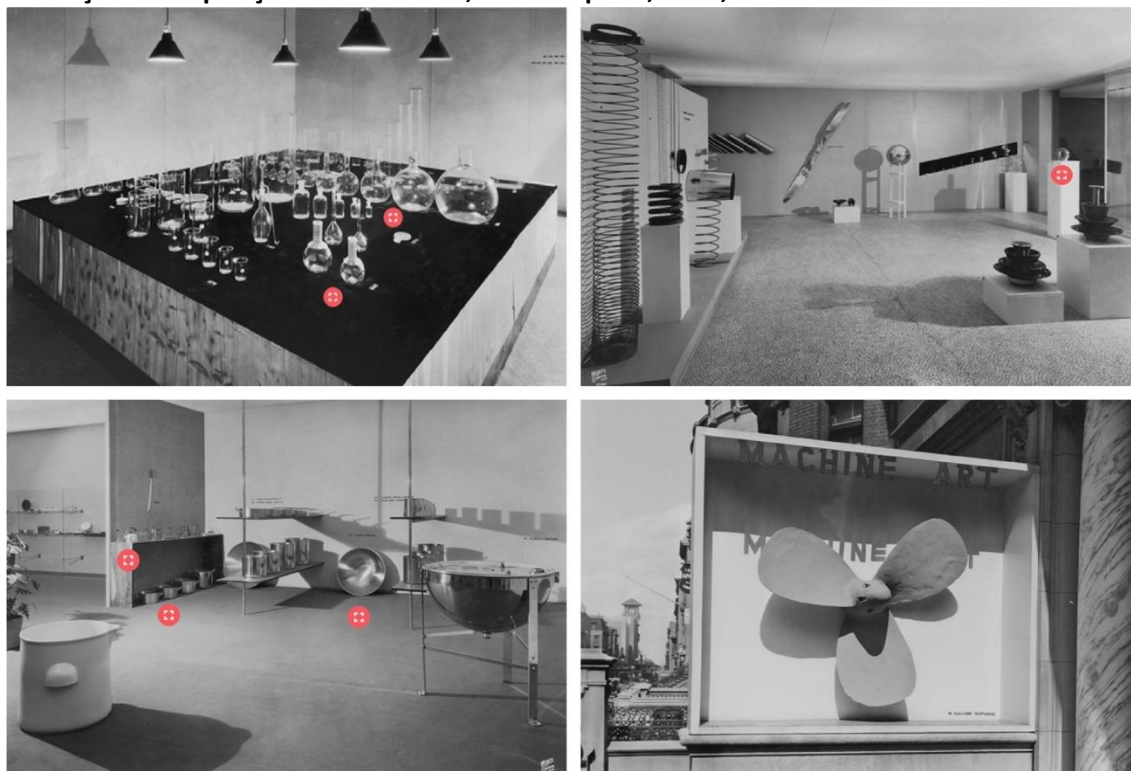
Este exacerbamento da funcionalidade dos objetos foi reiterado na exposição de 1934, "Machine Art"⁴⁶, conduzida pelo mesmo curador. A seleção dos objetos para a exposição foi determinada pelos contextos de beleza e eficiência de utilização. Todos eles eram provenientes da produção industrial massificada e foram distribuídos por diferentes categorias, a saber: unidades industriais (máquinas e constituintes, molas,

⁴⁵ Ver "Press release Objects 1900 and today: an exhibition of decorative and useful objects contrasting two periods of design". In MoMA. (1933). The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1789> [Última consulta a 9 junho 2019].

⁴⁶ Ver "Machine Art". Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?Locale=pt> [Última consulta a 9 junho 2019].

hélices, secções de cabos, etc.); equipamento doméstico e de escritório (forno, casa de banho, varredor de tapetes, máquinas comerciais, etc.); utensílios de cozinha; mobiliário e acessórios da casa (vasos, tijelas, cinzeiros, candeeiros, móveis, utensílios do dia-a-dia, etc.); instrumentos científicos; e vidros e porcelanas de laboratório.

Ilustração 15. Exposição "Machine Art, Mar 5–Apr 29, 1934, MoMA"



Fonte: © MoMA Exhibition Archives.

Neste catálogo da exposição, Philip Johnson tornava claro que a produção em massa e a produção artesanal eram diferentes no método de fabricação, porque o primeiro era mais eficiente e complexo do que o segundo, que não se coadunava com o espírito atual da eficiência e simplicidade da produção em série. Nesta exposição estiveram representados artistas-designers e diferentes empresas, que viram no museu o veículo para evidenciar as suas peças⁴⁷.

⁴⁷ Ver "Press release Machine art: March 6 to April 30, 1934". In MoMA. (1934). The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?Locale=pt> [Última consulta a 9 junho 2019].

Ilustração 16. Exposição "Bauhaus: 1919–1928, Dec 7, 1938–Jan 30, 1939, MoMA"



Fonte: © MoMA Exhibition Archives.

Em 1938, realiza-se a exposição dedicada à Escola Alemã de arte e design Bauhaus. Foram exibidos, aproximadamente, setecentos objetos produzidos na escola, das mais diferentes categorias, que incluíam vidro, madeira, têxteis, papel e metal. A exposição “Bauhaus: 1919–1928” procurava louvar a criatividade depurada e racional praticada e produzida durante o período de laboração da escola antes de esta ser encerrada pelos Nazis. O modelo multidisciplinar da Bauhaus iria estar na base da estruturação departamental do MoMA e do tipo de exposição⁴⁸.

Entre 1950 e 1955, o MoMA organizou uma série de exposições chamadas de “Good Design”⁴⁹, com curadoria de Edgar Kaufmann, tendo sido inspiradas nas atividades desenvolvidas pela Deutscher Werkbund⁵⁰. Esta exposição iria mostrar

⁴⁸ Ver "Press release Bauhaus: 1919–1928" In MoMA. (1938). The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2735> [Última consulta a 9 junho 2019].

⁴⁹ Ver “Good Design”. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1714> [Última consulta a 9 junho 2019].

⁵⁰ A Deutscher Werkbund foi fundada em Munique a 5 e 6 de outubro de 1907, tendo sido motivada pela Terceira Exposição da Werkbund Alemã em Dresden, ocorrida em 1906. Os seus fundadores estavam ligados ao Movimento Jugendstil, fortemente influenciado pelos ideais reformistas das Arts and Crafts, bem estudado e promovido pelo Alemão Hermann Muthesius. A Associação teve por intenção dignificar o trabalho dos seus melhores profissionais da arte, indústria, ofícios e comércio, para que os produtos e materiais alemães pudessem alcançar a excelência através da produção industrial e competir economicamente a nível internacional. Este modelo seria bem-sucedido, tendo alcançado a supremacia artística e técnica na produção industrial, relativamente aos produtos ingleses. Esta exigência na qualidade, pelo conhecimento dos materiais e técnicas adequadas para a produção de bens, que deveriam ser belos pela funcionalidade e pela simplicidade formal e suprimir a ornamentação, fez emergir o design industrial e a profissão de designer. A Fábrica AEG tornar-se-ia a empresa exemplo pelo fabrico de produtos com aquelas características e Peter Behrens, um dos fundadores da Deutscher Werkbund, o primeiro designer industrial da história, pela projeção dos produtos e da imagem gráfica e arquitetónica da fábrica (hoje conhecida como identidade corporativa). Porém, entre Hermann Muthesius e Henry van

mobiliário, equipamentos, objetos utilitários e acessórios representativos da década de 50 do século XX, que foram selecionados e financiados por um comitê do museu e pelo “Merchandise Mart”, uma superfície comercial de Chicago.

Ilustração 17. Exposição "Good Design, Nov 21, 1950–Jan 28, 1951, MoMA"



Fonte: © MoMA Exhibition Archives.

Uma outra interessante exposição, também ela reiterada, foi "Useful Objects of American Design under \$10.00"⁵¹, constituída por utensílios do dia-a-dia em vidro, cerâmica, madeira, plexiglass, metal, plástico, etc. e por têxteis, feitos manualmente e maquinamente, onde se procurou estimular a produção de objetos utilitários e familiarizar o público para posterior aquisição. Uma vez mais, incentivava-se à produção e ao consumo de objetos desprovidos de decoração supérflua em detrimento das formas úteis conduzidas pela beleza natural dos materiais e pelo processo de produção industrial⁵².

de Velde, um dos sócios fundadores da Associação, instalou-se uma divergência: enquanto o primeiro defendia a produção em série, como uma forma de tornar o produto universal; o segundo era apologista da individualidade do artista e da sua criação, que deveriam de estar isentas das regras ou exigências da produção em série. Esta divergência conduziu a uma destruturação do grupo, tendo sido acentuada pela derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Alguns membros sentiram a necessidade de voltar o pensamento para as raízes do artesanato, enquanto os arquitetos Walter Gropius, também membro da Deutscher Werkbund, e Mies Van der Rohe, com os conhecimentos adquiridos no Gabinete de Peter Behrens, voltam-se para as teorias e princípios da Arts and Crafts. Sustentado nestes princípios, mas, de igual forma, nos princípios da produção industrial em série e com qualidade, Walter Gropius daria origem ao projeto da Escola Bauhaus (Conrads, 1991, pp. 34-39; Selle, 1981, pp. 87-93; Pevsner, 1975, pp. 35-39).

⁵¹ Ver "Useful Objects of American Design under \$10.00". Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2789> [Última consulta a 9 junho 2019].

⁵² Ver "Press release Museum of Modern Art Exhibits Hell-designed Household Objects". (1940). The Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2788?Locale=pt> [Última consulta a 9 junho 2019].

Ilustração 18. Exposição "Useful Objects of American Design under \$10, Nov 26–Dec 24, 1940, MoMA"



Fonte: © MoMA Exhibition Archives.

Os critérios de aquisição de objetos do MoMA sempre foram variáveis, mas todos se enquadram nos princípios basilares da coleção. As exposições temporárias, muitas vezes, serviram de veículos para aquisição de objetos para a coleção, com base em princípios de inclusão e de exclusão fixados: produtos industriais, obras-primas, ideais modernos, técnica e tecnologia. No entanto, muitas dessas aquisições não são consistentes com esses princípios, pois alguns desses objetos foram interpelados pelo seu modo artesanal ou decorativo (Antonelli, 2003, pp. 19-21). No entanto, o modelo expositivo conduzido pelo MoMA, onde as marcas de empresas e os objetos, de autor ou anônimos, foram exibidos, mediados e difundidos sob pedestais, por vezes revestidos de redomas de vidro e em salas de paredes de um branco imaculado, estendeu-se a outros museus por todo o mundo, como, também, escolas, universidades e lojas, tendo-se estabelecido como uma tendência, um ideal estético, que iria vigorar e que, muito dificilmente, seria negligenciado por parte de outros museus de design (Erlhoff & Marshall, 2008, pp. 124-126). Atualmente, no MoMA, a arte e o design convivem lado a lado. No entanto, o ideal da beleza platônica deixou de ser a principal referência. Os caminhos de exploração do design passam pela responsabilidade em atender a questões, entre outras, como o aquecimento global, os direitos humanos, tecnologia de produção e distribuição consciente, o mercado e as culturas locais (Antonelli, 2003, pp. 21).

Ilustração 19. MET – Metropolitan Museum of Art. Explore the Collection

THE MET Visit Exhibitions and Events Art Learn with Us Shop Buy tickets Become a Member Make a donation Search

Search the Collection

industrial design All Fields × Search →

1,433 results for "industrial design"

Filter By:

Object Type / Material Geographic Location Date / Era Department



Design for Cover of Catalogue of Exhibition of Industrial Arts, 1929
William Addison Dwiggins, 1929



"Animal Kingdom" cake plate
Viktor Schreckengost, ca. 1935–40



Sofa (part of a set)
Filippo Pelagio Palagi, ca. 1835



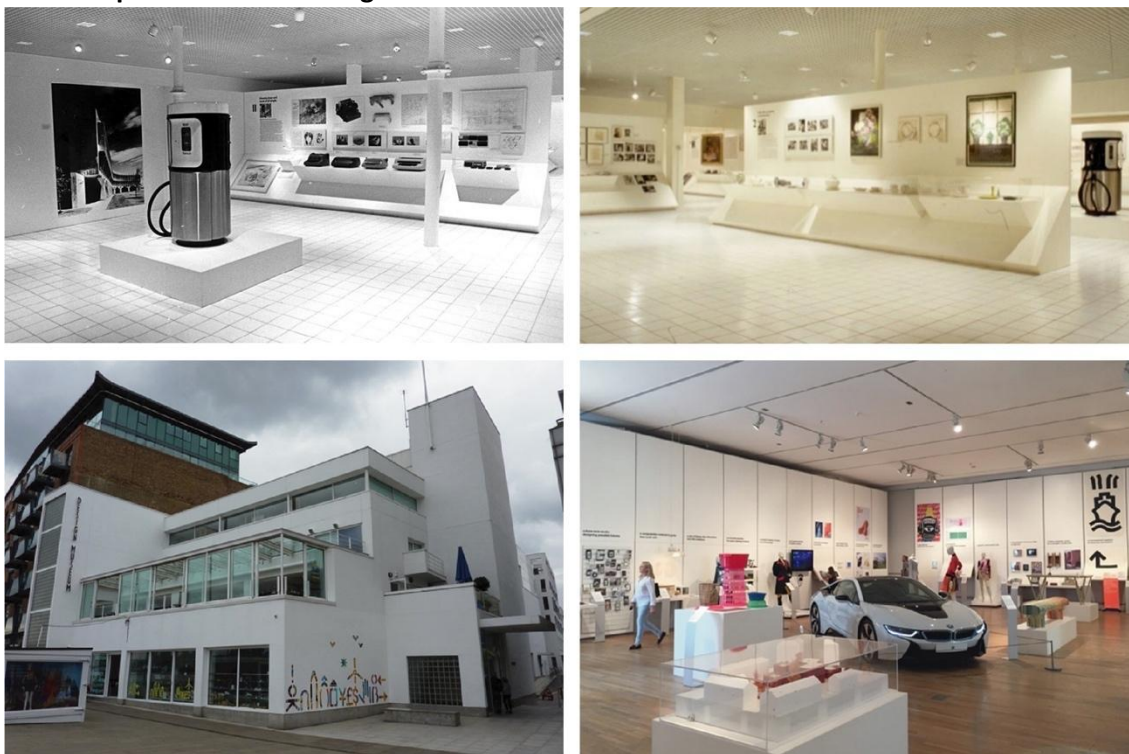
Spindle Whorl
9th–10th century

Fonte: © MET – Metropolitan Museum of Art.

Tendo sido concebido para promover o estudo das Belas-Artes, a sua aplicação à manufatura industrial e instruir a sociedade, o MET – Metropolitan Museum of Art foi fundado em 1870 na cidade de Nova Iorque, um fundamento que foi reiterado em 2015 pelos curadores do Museu. Está dividido em três núcleos, The Met Fifth Avenue, The Met Breuer e The Met Cloisters, detendo uma coleção de design industrial de grande valor, bem como de outros objetos de design do período moderno que marcaram o século XX, dos mais diversificados estilos. A sua coleção de design divide-se, fundamentalmente, em três dimensões:

- design decorativo – objeto concebido por uma pessoa e realizado por outra, geralmente feito manualmente e em edição limitada;
- design industrial – objeto concebido por uma pessoa, realizado por outra e destinado à produção em série maquinamente;
- e *crafts* – objeto concebido e realizado por uma pessoa, várias vezes replicado e tido como peça única (Miller, 1990, pp. vii-x).

Ilustração 20. Exposição "Art and Industry", Boilerhouse Project, 1982 e Edifício do Design Museum perto da Tower Bridge



Fonte: © Design Museum Archive series. Fonte: © Creative Commons, Design Museum London by Tips For Travellers; © Fotografia da autora, 2015.

A coleção do Design Museum de Londres é resultante de um projeto chamado “Boilerhouse Project”, que esteve situado no Victoria And Albert Museum entre 1982 e 1986. Em 1989, passou a denominar-se Design Museum e a sua coleção foi transferida para um edifício perto da Tower Bridge. Já em 2016, foi instalado num edifício construído de raiz em Kensington High Street, capaz de acolher toda a sua vasta coleção⁵³. O museu possui uma coleção constituída por objetos de design nas categorias de moda, produto, mobiliário, gráfico, media digital, viaturas e arquitetura⁵⁴. Deyan Sudjic (2014), diretor emérito do Design Museum, advoga que a forma mais clara de se definir o design, ainda que insuficiente, decorre do seu relacionamento com a produção maquinal em série, encetada pela revolução industrial (2014, p. 140). Todavia, válida, à

⁵³ Ver “Design Museum. The Design Museum's DNA”. Disponível em: <https://designmuseum.org/about-the-museum/the-design-museums-dna> [Última consulta a 3 de Outubro de 2018].

⁵⁴ Ver “Design Museum. Design Museum Collection”. Disponível em: <https://designmuseum.org/about-the-museum/design-museum-collection> [Consultado a 28 novembro 2017].

semelhança de Helen Charman (2016), que a produção de objetos que antecedeu este período, reivindicando-a como uma indispensável protagonista na construção da história do design, onde subsistiu, durante muito tempo, uma valorizável e particular relação entre o fabricante do objeto e o cliente utilizador (Sudjic, 2014, p. 140; Charman, 2016, pp.138-144).

Ilustração 21. Design Museum em Kensington High Street



Fonte: © Design Museum; © Fotografia da autora, 2017.

O Design Museum dedica-se ao design europeu e às tendências contemporâneas europeias relacionadas com o design (Erlhoff & Marshall, 2008, pp. 127). Antes da transferência para o novo edifício em Kensington, a coleção do Design Museum assumiu diferentes configurações no espaço expositivo. As abordagens procuraram contar a história dos objetos de design na sua dimensão cronológica, autoral, material, tecnológica, sociológica ou comercial.

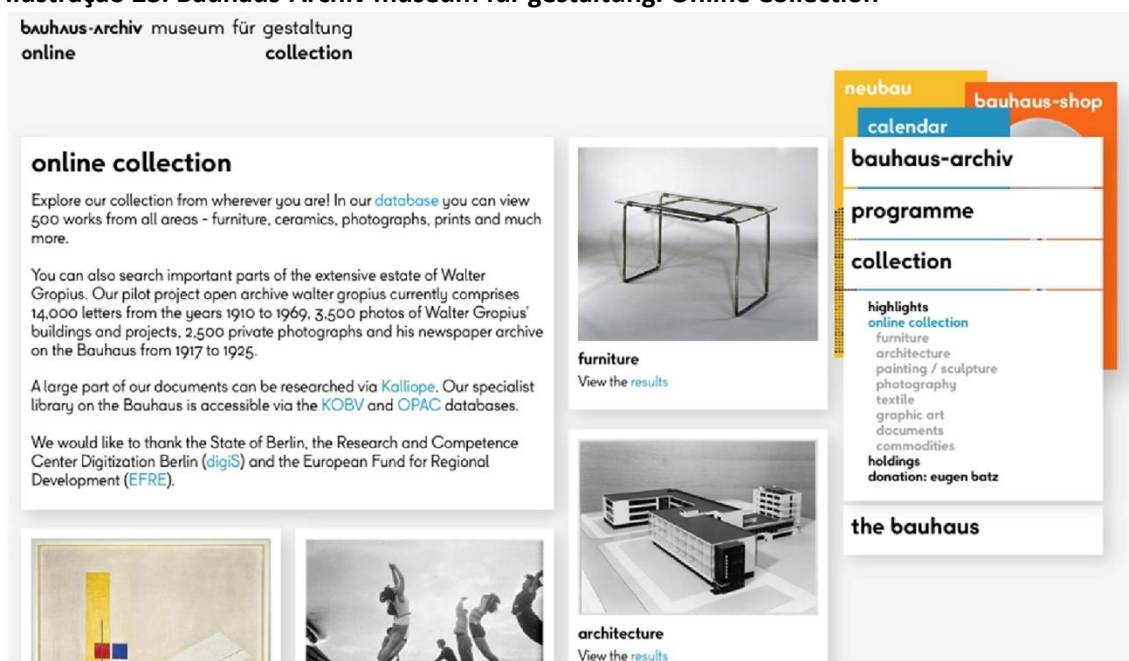
Ilustração 22. Exposição Design Museum “Designer, Maker, User”



Fonte: © Fotografia da autora, Design Museum Londres 2017.

No novo edifício possui uma exposição permanente de objetos de design do século XX e XXI a partir do olhar do designer, do produtor e do consumidor⁵⁵. A exposição designa-se por “Designer, Maker, User”, e explora a interpretação das diferentes disciplinas que pensam o design, desde a engenharia, arquitetura, digital, gráfico ou moda. Reserva, ainda, um espaço para a exposição de objetos eleitos pelo público, aqueles que são relevantes para o seu dia-a-dia, de autoria conhecida ou anónima, entre outros, uma bicicleta, calças de ganga, cadeiras, chávenas de chá ou chinelos, que têm por intenção refletir sobre as relações que se estabelecem entre o consumidor e os objetos. No museu há, também, espaço para as exposições temporárias que, igualmente, exploram o objeto de design de modo temático e a partir de um modelo de pensamento interpretativo que pensa no visitante, e não a partir de disciplinas ou cronologias⁵⁶.

Ilustração 23. Bauhaus-Archiv museum für gestaltung. Online Collection



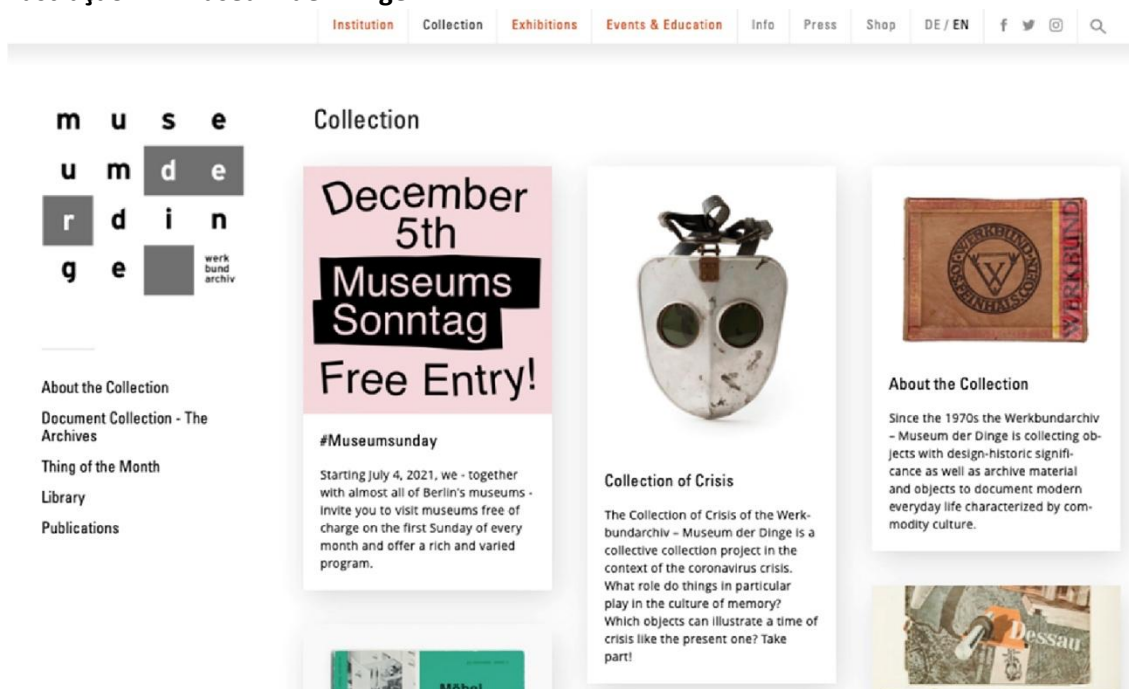
Fonte: © Bauhaus-Archiv museum für gestaltung.

⁵⁵ Ver "Design Museum. About the museum". Disponível em: <https://designmuseum.org/about-the-museum#> [Consultado a 28 novembro 2017].

⁵⁶ Ver "Design Museum. Designer, Maker, User". Disponível em: <https://designmuseum.org/exhibitions/designer-maker-user> [Consultado a 28 novembro 2017].

A Bauhaus-Archiv museum für gestaltung [Arquivo-Museu de Design da Escola Bauhaus]⁵⁷ foi fundado em Berlim em 1960 com a missão de arquivar testemunhos documentais relacionados com as “atividades e filosofias culturais” da Escola Bauhaus (Droste *Et al.*, 2004, p. 6), para que os mesmos permanecessem acessíveis ao público. Desses testemunhos faziam parte “cartas, manuscritos, ficheiros, etc.” (Droste *Et al.*, 2004, p. 6) pertencentes a estudantes e professores daquela escola artística proeminente do século XX, no campo das artes gráficas, arquitetura, pintura, fotografia e design. Este espaço foi aberto ao público em 1979 em Berlim, tendo sido acrescentado ao arquivo o espaço do museu, munido de objetos concebidos por autores de referência da escola, tanto da área artística, como do design (Droste *Et al.*, 2004, pp. 6-9).

Ilustração 24. Museum der Dinge



Fonte: © Museum der Dinge.

Igualmente em Berlim fica o Museum der Dinge [Museu das Coisas], também ele um caso paradigmático no que respeita à interpretação do objeto de design⁵⁸. O museu

⁵⁷ Ver “Bauhaus-Archiv museum für gestaltung”. Disponível em: https://www.bauhaus.de/en/sammlung/6299_sammlung_online/.

⁵⁸ Ver “Museum der Dinge”. Disponível em: <http://www.museumderdinge.org>.

dedica-se à investigação e conhecimento do design alemão, primeiramente muito focado nos objetos fundadores do museu e provenientes das suas primeiras exposições, em concreto os arquivos da Deutscher Werkbund, para se expandir no sentido de compreender a dimensão multidisciplinar do design industrial na construção da sociedade. Este museu, concentrado nos objetos dos séculos XX e XXI, procura estabelecer relações com outras instituições alemãs com o objetivo de comunicar a história dos objetos e das associações que foram instituídas entre diferentes entidades implicadas no seu desenvolvimento: artistas, artesãos, industriais-fabricantes, arquitetos, engenheiros e designers. A cultura material é o seu principal enfoque e com esta procura questionar e conhecer as diferentes dimensões e significações incorporadas na conceção e produção de mercadorias, tanto regionais como nacionais, entre outras: tecnologias de produção, relação forma, função e funcionalidade, tipo de materiais, história cultural, tipo de gosto epocal, necessidades dos usuários ou modos de consumo⁵⁹.

Os museus dedicados exclusivamente ao design surgem a partir dos anos 80 do século XX. E alguns museus de artes decorativas e de artesanato alteraram ou acrescentaram a designação “design”, como foram exemplos em 2002: o museu finlandês de artes aplicadas Taideteollisuusmuseo, que alterou o seu nome para Designmuseon Helsinki [Museu de Design de Helsínquia]; o American Craft Museum de Nova York, que passou a chamar-se Museum of Arts and Design; ou o museu Belga Museum voor Sierkunst en Vormgeving [Museu de Artes Decorativas de Gent], que se passou a chamar Gent Design Museum. Estas alterações procuraram, por um lado, facilitar a apreensão do nome do museu e dar-lhe visibilidade internacional e, por outro, relacionaram-se com a apreensão da dimensão multidisciplinar do design: a divisão entre artesanato, arte e design era incompreensível, uma vez que o conceito deve ser analisado de modo amplo quando analisada a coleção (Gimeno-Martínez & Verlinden, 2010, pp.263-265). Na curadoria expositiva de coleções de design, tradicionalmente os objetos são apresentados de modo individualizado, procurando-se enfatizar a autoria

⁵⁹ Ver “Werkbundarchiv – Museum der Dinge. About the Collection”. Disponível em: <http://www.museumderdinge.org/collection/about-collection>.

individual, os contextos histórico-cronológicos e estéticos. Esta estratégia de exposição, fortemente influenciada pela abordagem expositiva de obras de arte, descuroou outras expressões que definem a identidade do design, como as técnicas e tecnologias de produção, os sistemas de produção, os materiais ou os diferentes valores de consumo. Algumas instituições têm vindo a abandonar esses modelos expositivos para uma compreensão interdisciplinar e mais inclusiva dos objetos.

No próximo ponto, serão descritos alguns desses exemplos significativos.

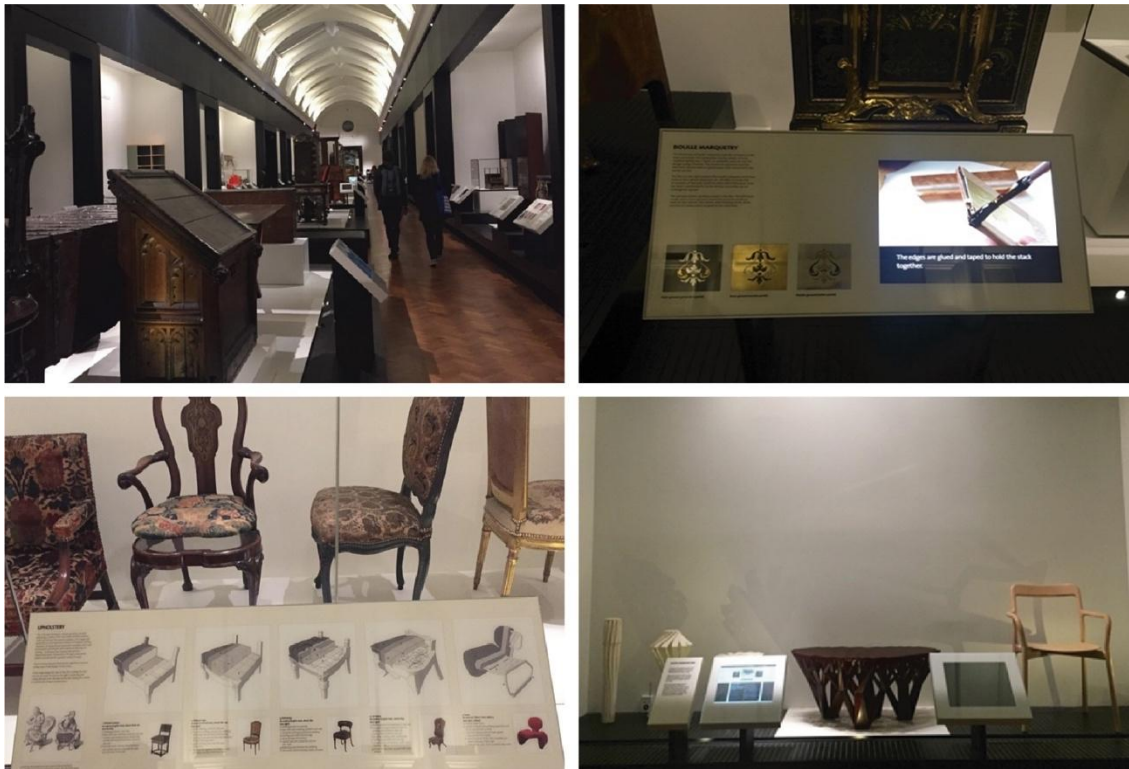
3.2.2. Interseções disciplinares

Algumas abordagens expositivas mais recentes em museus têm procurado encontrar soluções para situar os objetos de design em contextos mais abrangentes e concordantes com esta renovação de paradigmas no campo do design. Procuram, sobretudo, encontrar modelos de interpretação que traduzam a natureza multifacetada, interdisciplinar e atemporal do design e, de igual modo, pensar criticamente sobre o papel que o design pode desempenhar na sociedade e no seu desenvolvimento. Estes rumos alternativos, que constroem os objetos de design e que operam em museus com diferentes tutelas, missões e objetivos, muitos dos quais não consagrados à disciplina, atestam o potencial que diferentes perspetivas e interpretações científicas podem assumir na construção da cultura de design, bem como na potencialidade de colaboração entre instituições quando as fronteiras se diluem.

O V&A possui uma ala dedicada, em exclusivo, à exposição de mobiliário e marcenaria, designada por “Rooms 133 – 135: The Dr. Susan Weber Gallery”. O desenvolvimento desta galeria insere-se no programa “FuturePlan” do V&A, que procura revitalizar os espaços do museu para disponibilizar ao público as suas coleções de modo renovado. A Dr. Susan Weber Gallery contém objetos que contam a história da forma e da produção de uma grande variedade de móveis, desde o século XV até ao momento contemporâneo, de proveniência europeia, americana e asiática, e onde se insere mobiliário provindo da “Great Exhibition” de 1851. Esta coleção divide-se cronologicamente e apresenta peças-chave que contam a história do mobiliário nas suas

formas, funções, técnicas de produção e elementos decorativos, não descurando a menção dos seus autores (designers).

Ilustração 25. "Rooms 133 – 135: The Dr Susan Weber Gallery"

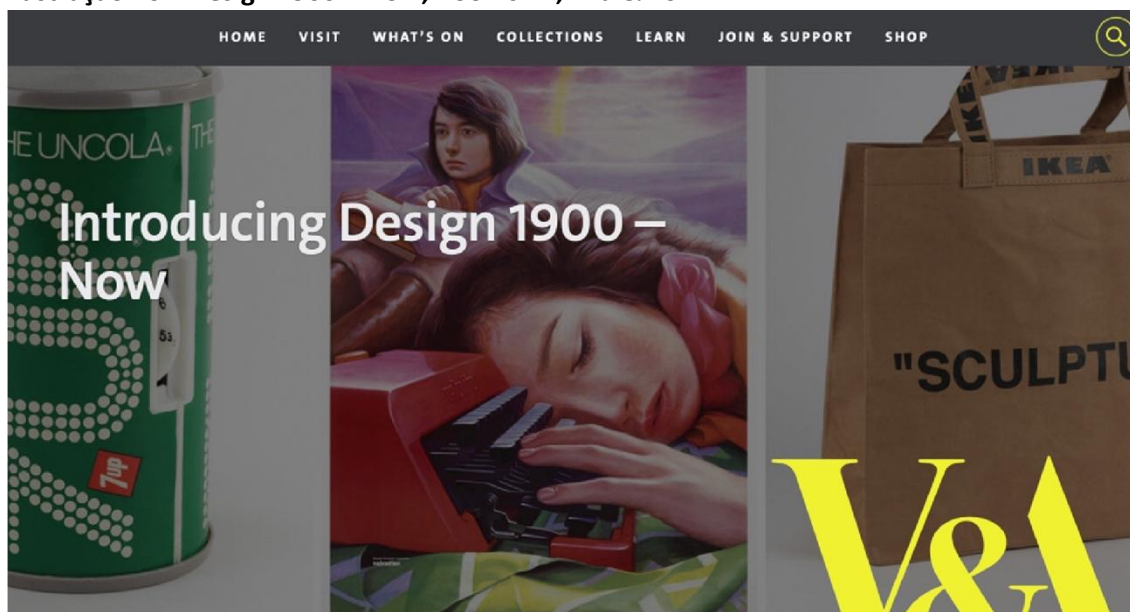


Fonte: © Fotografia da autora, Victoria and Albert Museum, 2016.

Estas justaposições entre os objetos de diferentes geografias, fazem-se acompanhar por dispositivos digitais e interativos que possuem conteúdos de informação textuais e visuais para cada um dos objetos expostos, onde se incluem as histórias dos seus diferentes processos técnicos e tecnológicos de produção. Este espaço possui também amostras de materiais a 3 dimensões (3D), que permitem a experiência tátil e percepção das texturas. Estas três galerias (133, 134 e 135) expõem e contam o objeto artesanal e industrial focando-se na sua dimensão de produção, técnicas, tecnologias e materiais, afastando-se, em certa medida, do modelo clássico expositivo que se foca no aspeto formal, estilístico ou cronológico dos objetos, que distancia os diferentes tipos de produção artesanal e industrial. Embora a génese de expor fisicamente o objeto siga o padrão tradicional: em galeria, seccionados e alguns

protegidos por vitrinas de vidro, esta galeria convida o visitante a descobrir os objetos, os seus materiais, técnicas e processos de fabrico, para além dos seus aspetos cronológicos, formais e estético-estilísticos⁶⁰.

Ilustração 26. "Design 1900 – Now, Rooms 74, 74a & 76"



Fonte: © Victoria and Albert Museum.

Ainda no V&A, são três as galerias dedicadas, em exclusivo, a objetos produzidos nos séculos XX e XXI, designadas por “Design 1900 – Now, Rooms 74, 74a & 76”⁶¹. Exibem cerca de duzentos e cinquenta objetos provenientes das coleções de arte e design do dia-a-dia, que pretendem representar, questionar e compreender os modos como a sociedade comunica, vive e consume através deles. Apresenta-se o design como um exercício de resolução de problemas para o bem comum nas suas contradições: um que alimenta o materialismo e o consumo para, por exemplo, conceder estatuto ou revelar a extravagância dos seus usuários; outro que apresenta propostas conduzidas pela consciência social, política e ambiental⁶².

⁶⁰ Ver “Furniture. Rooms 133 – 135: The Dr. Susan Weber Gallery”. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections/furniture> [Última consulta a 3 de outubro de 2018].

⁶¹ Ver “Design 1900 – Now, Rooms 74, 74A & 76”. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections/design-1900-now> [Última consulta a 8 de novembro de 2021].

⁶² Ver “Introducing Design 1900 – Now”. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/design-1900-now> [Última consulta a 8 de novembro de 2021].

Ilustração 27. "Rapid Response Collecting, Room 74a"



Fonte: © Victoria and Albert Museum.

Desde 2014 que o V&A tem vindo a adquirir objetos que registam e refletem a história recente. A “Rapid Response Collecting, Room 74a” é uma dessas galerias, deste núcleo de três, que possui objetos que problematizam determinados momentos de mudança económica, social, política, tecnológica, jurídica e global, insurgindo-se como o reflexo da realidade do mundo que construímos e no qual vivemos. Entre esses objetos, pode-se encontrar a bandeira que foi concebida para a primeira equipa de refugiados que atravessaram o mediterrâneo e que participaram dos jogos olímpicos de 2016, no Brasil. São explorados, ainda, entre outros temas, as questões sexuais e de género, a diversidade da comunidade LGBTQI+, por exemplo com a apresentação da bandeira não binária “Progress Pride”⁶³, as condições precárias no trabalho globalizado ou as armas de mão que podem ser impressas por meio de tecnologias de produção de manufatura aditiva – 3D⁶⁴.

Com efeito, alguns museus têm vindo a incorporar novos objetos nas suas coleções, cujos critérios de aquisição são surpreendentes. Em 2010, o MoMA, por exemplo, adquiriu o símbolo @ [at ou arroba] como representante das múltiplas formas de mediação que o design pode assumir. O museu justifica a aquisição de um formato de código digital nos critérios de relevância simbólica histórica, iconográfica, linguística,

⁶³ Ver “The Progress Pride flag” Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-progress-pride-flag> [Última consulta a 8 de novembro de 2021].

⁶⁴ Ver “Rapid Response Collecting, Room 74a”. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections/rapid-response-collecting> [Última consulta a 3 de outubro de 2018].

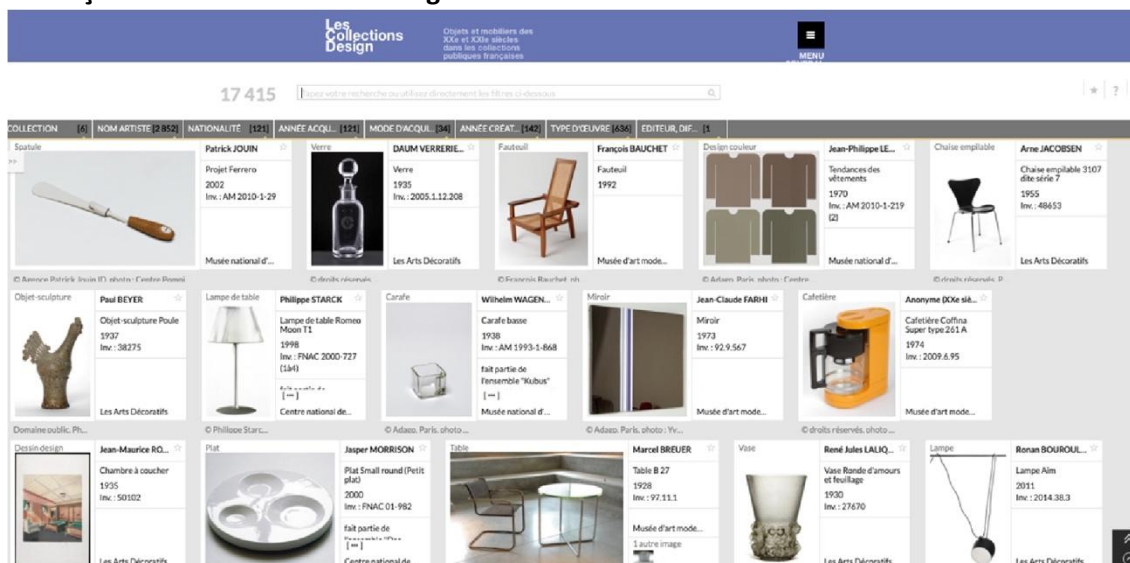
comercial e digital [programação], e que vem contrariar a ideia de que os museus apenas possuem objetos materiais. Na verdade, o símbolo @ existe desde século VI ou VII, tendo assumido diferentes significados nos registos escritos, o que o levou a ser considerado como objeto imaterial representante da mudança da "forma de expressar as mudanças nas relações tecnológicas e sociais da sociedade, expressando novas formas de comportamento e de interação num mundo novo"⁶⁵.

Na esteira das Exposições Universais e do modelo ideológico de promoção das Artes Aplicadas e da construção de pontes entre estas e a indústria, à semelhança do South Kensington Museum, resultou a formação da "Union Centrale des Beaux-arts Appliqués à l'industrie", em 1864. Este Museu-Escola fundiu-se em 1882 com a "Société du Musée des Arts Décoratifs", originando a "Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD)", uma associação artística de grande influência no contexto cultural francês. Em 1905 era inaugurado no Louvre a nova Sede da UCAD, tendo o museu adquirido nova designação, Musée des Arts Décoratifs. Este museu divide-se em três polos: Musée des Arts Décoratifs e Bibliothèque des Arts Décoratifs (Biblioteca de Artes Decorativas); Musée Nissim de Camondo; e École Camondo (Escola de Design e de Arquitetura de Interiores)⁶⁶.

⁶⁵ Ver "MoMA New Work/New Acquisitions. @ at MoMA" Disponível em: https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/03/22/at-moma/.

⁶⁶ Ver "Musée des Arts Décoratifs. Qui sommes-nous?". In Musée des Arts Décoratifs. Disponível em: <https://madparis.fr/Les-Arts-Decoratifs> [Consultado a 28 novembro 2017].

Ilustração 28. “Les Collections Design”



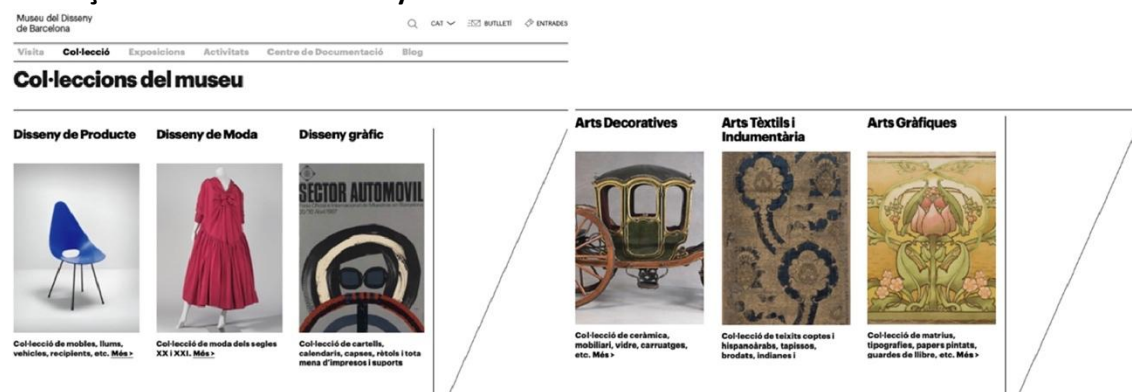
Fonte: © Les Collections Design.

O Musée d'Arts Decoratifs integra o projeto “Les Collections Design. Objets et mobiliers des XXe et XXIe siècles dans les collections publiques françaises”, que consiste num portal online pertencente ao consorcio Videomuseum, que administra as coleções de arte moderna e contemporânea⁶⁷. O mesmo constitui-se por seis instituições francesas com coleções de artes decorativas e design dos séculos XX e XXI, tendo por objetivo construir uma base comum para a compreensão e para a divulgação online de coleções de design. As coleções de design, para além do Musée d'Arts Decoratifs, distribuem-se por mais cinco grandes instituições: Centre national des arts plastiques; Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle ; Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole; Frac Grand Large – Hauts de France; e o Musée des Arts décoratifs et du Design – Bordeaux. “Les Collections Design” reúne instituições com coleções diferenciadas, para disponibilizar ao público diferentes perspetivas históricas e educacionais sobre coleções de design. Convida-se a conhecer as características dos objetos, os seus criadores e o seu contributo para a

⁶⁷ Ver “Les Collections Design. Objets et mobiliers des xx^e et xxi^e siècles dans les collections publiques françaises”. Disponível em: <https://www.lescollectionsdesign.fr> [Última consulta a 21 de maio de 2019].

história do design. As diferentes coleções podem ser conhecidas através desses campos de pesquisa⁶⁸.

Ilustração 29. Museu del Disseny de Barcelona. Col.leccions del museu



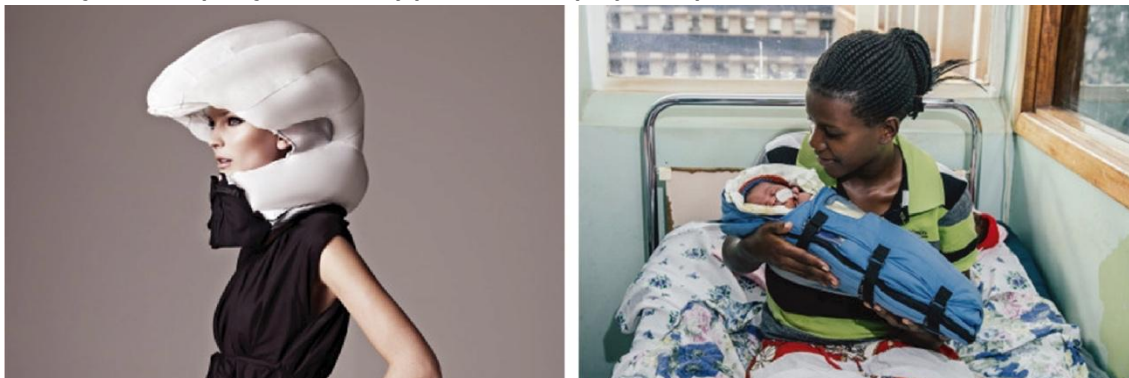
Fonte: © Museu del Disseny de Barcelona, Col.leccions del museu.

O Museu del Disseny de Barcelona é um caso paradigmático na paisagem museológica europeia que pensa sobre os objetos de design. Inaugurado em 2014, integra no novo edifício as coleções patrimoniais que faziam parte de quatro instituições da cidade: o Museu de les Arts Decoratives, o Museu de Ceràmica, o Museu Tèxtil i d'Indumentària e o Gabinet de les Arts Gràfiques. O novo museu reúne objetos desde o século IV à atualidade, objetos esses tradicionalmente classificados nas categorias históricas de artes decorativas e artes aplicadas. A nova lógica de organização dos objetos relaciona-se com os seus modos de conceção, criação e produção e com os seus significados do passado e do presente, nos períodos pré-industrial, industrial e digital. Esta abordagem procura estimular o pensamento crítico sobre o design para poder contribuir para o seu desenvolvimento e aplicabilidade. Têxteis medievais, mobiliário, cerâmicas, esmaltes, vidros, documentos gráficos, moda, etc., de autoria conhecida ou anónima, convivem naturalmente no mesmo espaço e contam a história individual ou coletiva da sociedade e da cultura. Este museu encontra na diversidade das suas coleções de arte, artesanato e design, a oportunidade de criar exposições temporárias com temáticas que estimulam o pensamento crítico e incentivam à ação no campo do

⁶⁸ Ver “Les Collections Design. Base de Donnees” <https://www.lescollectionsdesign.fr/base-de-donnees/#/artworks> [Última consulta a 21 de maio de 2019].

design. Para além do museu, existe também um centro de documentação que conserva, entre outros, revistas, livros, catálogos comerciais e arquivos de instituições e empresas da indústria do design⁶⁹.

Ilustração 30. Exposição "Disseny per viure. 99 projectes per al món real"

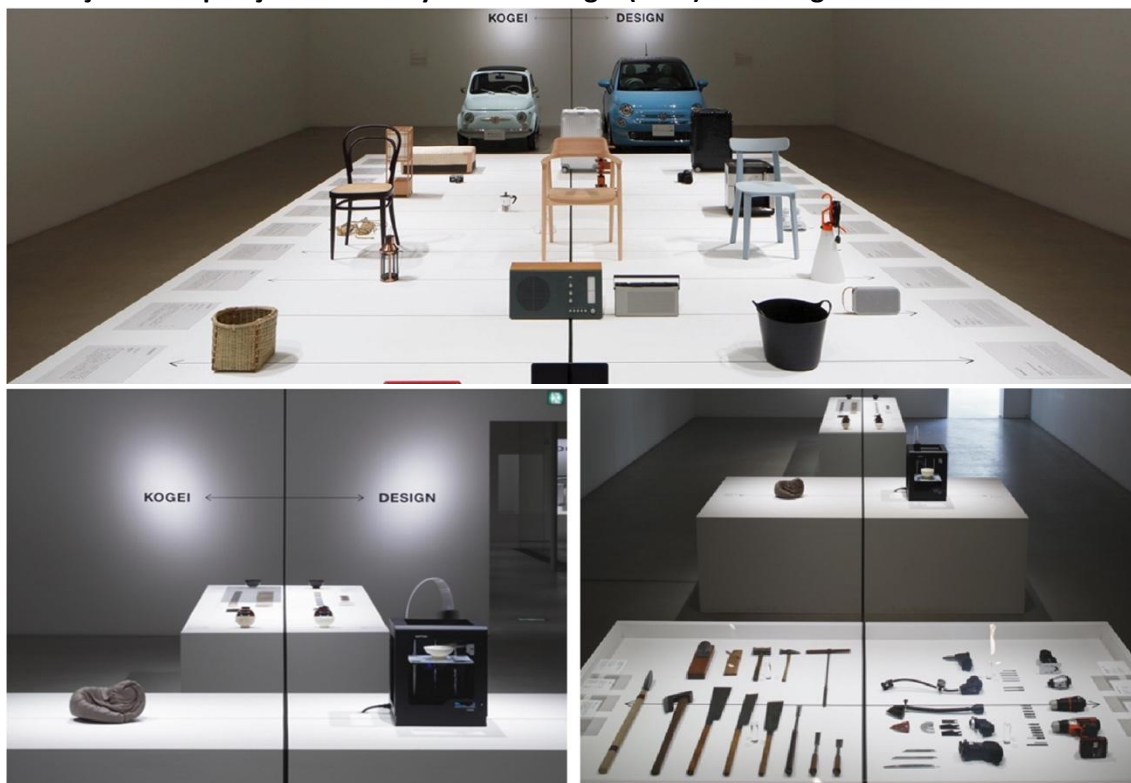


Fonte: © Museu del Disseny de Barcelona, 2015.

A exposição temporária “Disseny per viure. 99 projectes per al món real” [Design para viver. 99 projetos para o mundo real] tornou-se relevante, na medida que faz uma reflexão sobre o papel do design nos dias de hoje. Em concreto sobre a contribuição efetiva do design para o melhoramento e desenvolvimento do homem. Que objetos são verdadeiramente úteis? E qual a responsabilidade do design? Nesta exposição foram exibidos 99 objetos que promovem o melhoramento da saúde, educação, comunicação, acessibilidade, sustentabilidade e da segurança das pessoas. O design foi enquadrado na faceta da ética de produção e de produto finalizado, que pode tornar-se acessível a todos. Esta exposição considerou e deu voz ao espírito crítico de Victor Papanek, que antecipou o olhar sobre o papel social e ecológico do design (Vicente & Puerta, 2015, pp. 11-23).

⁶⁹ Ver "Museu del Disseny de Barcelona. Press Kit Museu del Disseny de Barcelona 2018". Disponível em: <https://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/ca/premsa> [Última consulta a 3 de Outubro de 2018].

Ilustração 31. Exposição “Boundary between kogeï (craft) and design”



Fonte: © Fotografia designboom; © Naoto Fukasawa Design, Fotografia cortesia Keizo Kioku. 21st Century Museum of Contemporary Art, 2017.

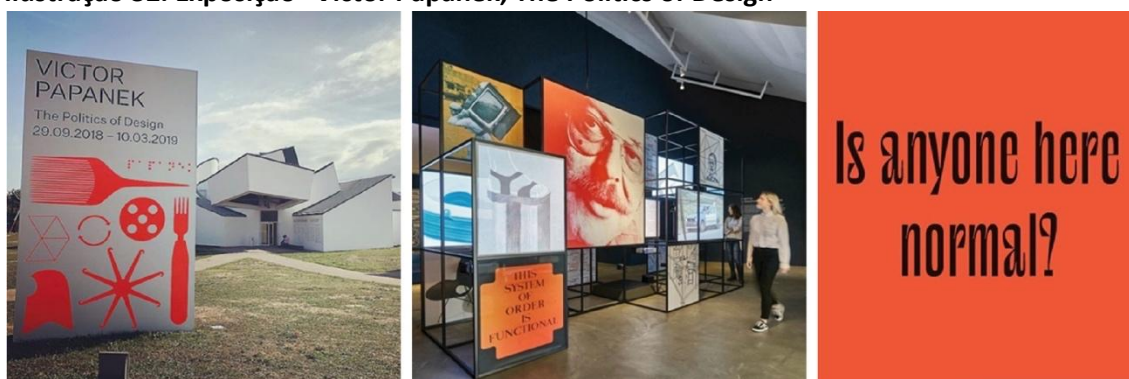
O museu de arte contemporânea 21st Century Museum⁷⁰, no Japão, realizou em 2017 a exposição "Boundary between kogeï (craft) and design" [Fronteira entre kogeï (artesanato) e design]⁷¹, quase parece representar todos os temas que têm sido abordados nesta investigação até então. O seu curador, o conhecido designer Naoto Fukasawa, propôs-se a identificar o que distingue o artesanato – *kogeï* em japonês – e o design quando se situa a questão do ato de criação de um produto. Para o efeito, idealizou um exercício expositivo que estabeleceu a divisão entre as duas categorias através de uma linha contínua negra, onde foram dispostos os objetos de acordo com o que considerou artesanato e design, deixando outros objetos numa espécie de limbo, ou seja, ao centro dessa linha negra e que, porventura, podem estar (ou estão) inseridos nas duas categorias.

⁷⁰ Ver "21st Century Museum of Contemporary Art". Disponível em: <https://www.kanazawa21.jp/en/>.

⁷¹ Ver "Boundary between kogeï (craft) and design, Naoto Fukasawa Design". Disponível em: <http://naotofukasawa.com/projects/378/#/category/Exhibitions>.

Estes objetos, que foram divididos entre os dois mundos, são aqueles cujos processos de materialização podem entrelaçar-se entre a entidade ou entidades criadoras, os artesãos, que o produzem através de processos de produção manuais, e a entidade ou entidades, designadas por designers, que os planeiam no sentido de os conduzir por processos de produção em maquinaria industrial. Quando essas diferenças se diluem, torna-se difícil estabelecer categorias concretas. Embora a palavra *kogei* pareça estar ausente de um processo de planeamento, ou seja, do design, a exposição mostra que em ambos os espectros das categorias estabelecidas os objetos podem representar, na mesma proporção, qualidade relativamente aos processos utilizados, aos modos como os materiais são manipulados, aos desígnios e conceitos que concretizam a sua função, e aos valores de significado que podem assumir. Um objeto de produção manual é valioso na sua tradição material e edição limitada, mas não está isento de valores contextuais relacionados com a durabilidade, a acessibilidade ou produção em série, ainda que não seja tão aperfeiçoada como os objetos saídos de uma produção massificada modelada e industrial. Neste sentido, uma vez que as fronteiras podem diluir-se, os conceitos relacionados com os processos de produção, *kogei* ou design, determinados por preceitos disciplinares, nem sempre devem determinar modelos de categorização dos objetos⁷².

Ilustração 32. Exposição "Victor Papanek, The Politics of Design"



Fonte: © Vitra Design Museum; © #vdmpapanek on Instagram.

⁷² Ver "Press release. Boundary between kogei (craft) and design" In 21st Century Museum of Contemporary Art. (2016). Disponível em: <https://www.kanazawa21.jp/tmpImages/videoFiles/file-62-324-e-file.pdf>. [Última consulta a 10 de novembro de 2021].

Ainda a propósito de Victor Papanek, o Vitra Design Museum realizou entre 2018 e 2019 uma exposição temporária retrospectiva dedicada ao designer, um autor proeminente nas abordagens social, ecológica, inclusiva e justa do design. Para além de terem sido apresentados alguns dos seus desenhos e objetos pessoais, abordou-se o consumismo e as minorias sociais do “terceiro mundo”. A acompanhar o trabalho do crítico, foram exibidas obras contemporâneas que refletem o seu pensamento de design como uma ferramenta política. Esta foi uma exposição realizada em parceria com o Museu del Disseny de Barcelona, a Victor J. Papanek Foundation e a University of Applied Arts Vienna⁷³.

Ilustração 33. Exposição “Waste Age: What can design do?”



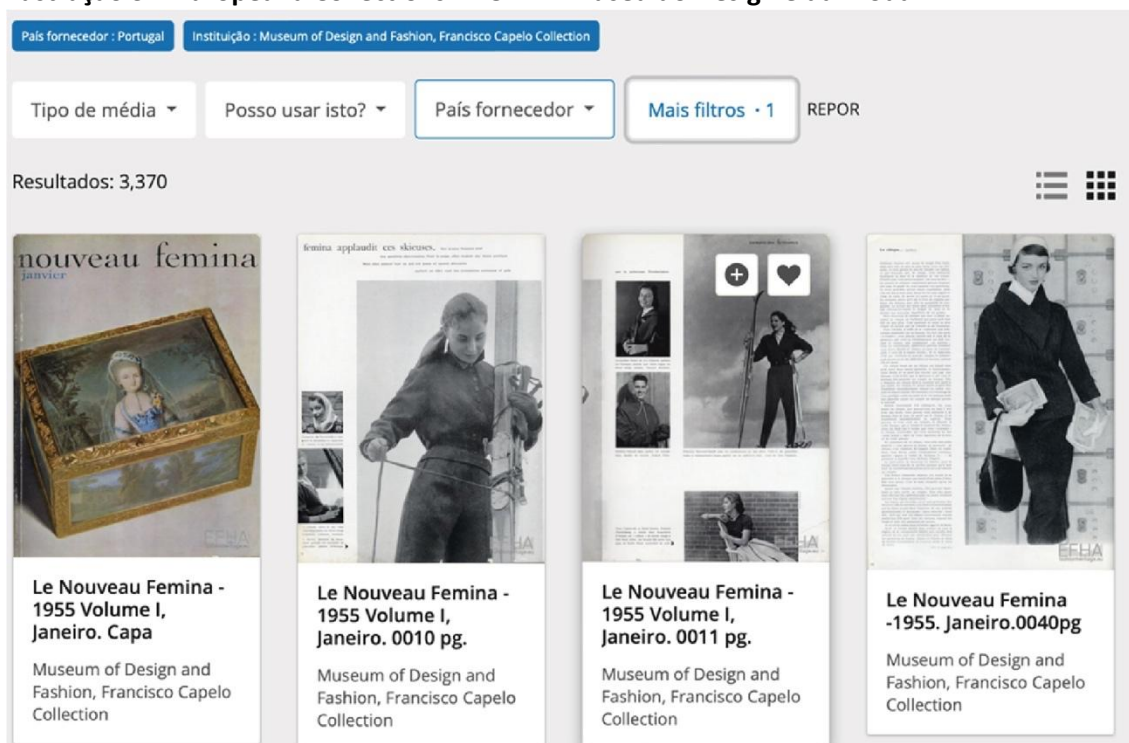
Fonte: © Design Museum, #EndTheWasteAge on Twitter.

Muito recentemente, em dezembro de 2021, o Design Museum de Londres desenvolveu uma exposição dedicada ao desperdício dos materiais à qual designou por

⁷³ Ver “Victor Papanek: The Politics of Design”. Disponível em: <https://www.design-museum.de/en/exhibitions/detailpages/victor-papanek-the-politics-of-design.html> [Última consulta a 1 de março de 2019].

"Waste Age: What can design do?" [Era dos resíduos: o que o design pode fazer?] ⁷⁴. Com ela procurou questionar sobre o papel ético do design e dos designers na transformação do nosso entorno, largamente humanizado e biologicamente deteriorado, resultante dessa apropriação desenfreada dos recursos naturais, com a apresentação de propostas de bens materiais utilitários que são reflexo do pensamento que considera a economia circular e o reaproveitamento dos materiais inutilizados⁷⁵. Considera-se uma exposição particularmente interessante, na medida em que coloca na ordem do dia o tema da produção massificada de todo o tipo de produtos e do lixo deles proveniente, quer sob a forma de desperdício industrial quer sob o modo de objeto material obsoleto.

Ilustração 34. Europeana Collections. MUDE – Museu do Design e da Moda



Fonte: © Europeana.

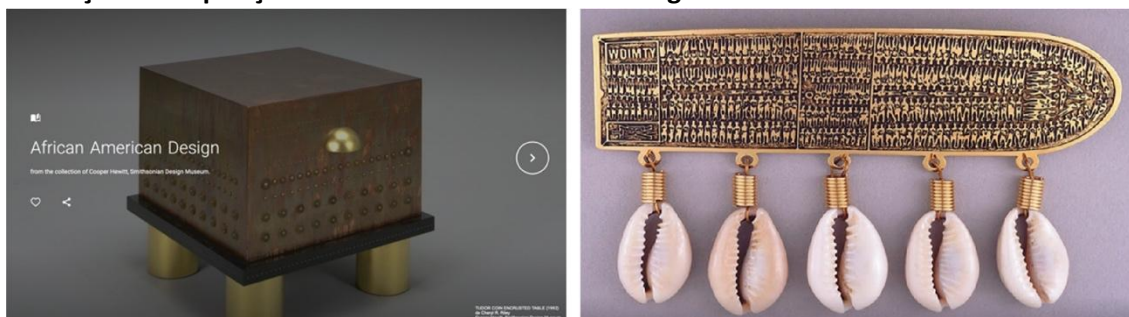
A Europeana Collections consiste num portal online que reúne coleções históricas e contemporâneas de arqueologia, arte, moda, história natural, fotografia,

⁷⁴ Ver "Waste Age: What can design do?". Disponível em: <https://designmuseum.org/exhibitions/waste-age-what-can-design-do> [Consultado a 22 de dezembro de 2021].

⁷⁵ Ver "What to expect" Disponível em: <https://designmuseum.org/exhibitions/waste-age-what-can-design-do> [Consultado a 22 de dezembro de 2021].

música, desporto, entre outros, pertencentes a diferentes instituições europeias de cariz público e privado. Este projeto dispõe e partilha online o património histórico, social e cultural relacionado com o vestuário e os acessórios de moda, mas, de igual modo, os desenhos dos projetos, catálogos e revistas e vídeos. Portugal está representado com toda a coleção de moda do MUDE⁷⁶. É um recurso que configura uma alternativa para o conhecimento das coleções pertencentes ao universo da moda que fazem parte do acervo do MUDE e que possibilita estabelecer relações com objetos afins de outras instituições.

Ilustração 35. Exposição online "African American Design"



Fonte: © Google Arts & Culture.

A Google Arts & Culture reúne e disponibiliza online um conjunto de objetos, coleções e projetos de museus e de outras instituições por todo o mundo, convidando o utilizador a visitar algumas exposições, artistas e histórias de objetos⁷⁷. Nesta plataforma, quando se explora o tema design, emerge por associação o Cooper Hewitt Smithsonian Design Museum, entidade parceira que disponibiliza a exposição “African American Design”, onde foram selecionados alguns objetos de designers de origem afro-americana presentes na sua coleção permanente⁷⁸. Tornam-se visíveis as práticas museológicas relacionadas com a descolonização do conhecimento das coleções, um

⁷⁶ Ver "Europeana Collections. Fashion. Portugal". Disponível em:

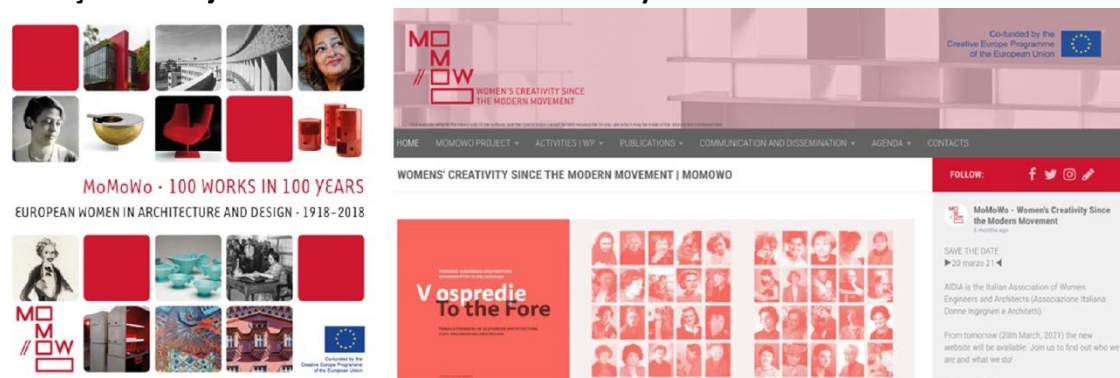
<https://www.europeana.eu/pt/collections/topic/55-fashion?Q=&view=grid&f%5BCOUNTRY%5D=Portugal> [Última consulta a 21 de maio de 2019].

⁷⁷ Ver "Google Arts & Culture". Disponível em: <https://artsandculture.google.com> [Última consulta a 3 de outubro de 2018].

⁷⁸ Ver "Google Arts & Culture. African American Design from the collection of Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum". Disponível em: <https://artsandculture.google.com/exhibit/african-american-design/swLyglXxF62alw> [Última consulta a 3 de outubro de 2018].

processo de revisão reflexivo das políticas de documentação e de exibição que pretende desprender os objetos das narrativas euro-americanas, elitistas e imperialistas, muitos dos quais produzidos por comunidades colonizadas e marginalizadas oriundas de outras culturas e geografias, no sentido de os recontextualizar historicamente e admitir o conhecimento das suas trajetórias de conceção, produção, consumo e significado.

Ilustração 36. Projeto "MoMoWo: Women's creativity since the Modern Movement"



Fonte: © MoMoWo.

O projeto "MoMoWo: Women's creativity since the Modern Movement", dedica-se à divulgação de projetos e trabalhos desenvolvidos por mulheres, procurando promover a igualdade profissional e cultural nos "campos da arquitetura, engenharia, design de interiores, paisagismo e planeamento urbano". Pretende construir uma história da criatividade profissional no feminino, por considerar que este é sub-representado. Também por pretender inspirar, influenciar e integrar as mulheres nestes campos de atuação⁷⁹. Portugal é parceiro desta rede internacional, tendo como responsável científica Maria Helena Souto da Universidade IADE – Universidade Europeia⁸⁰. Neste projeto foram incluídas algumas protagonistas portuguesas dos

⁷⁹ Ver "MOMOWO Project. About MOMOWO Project". Disponível em: <http://www.momowo.eu/momowo-project/> [Última consulta a 21 de maio de 2019].

⁸⁰ Ver "MOMOWO Project. PARTNERSHIP". Disponível em: <http://www.momowo.eu/momowo-project/partnership/> [Última consulta a 21 de maio de 2019].

séculos XX e XXI, tais como Maria José Marques da Silva, Maria Helena Matos, Teresa Nunes da Ponte, Catarina Raposo ou Inês Lobo⁸¹.

Como se verificou neste capítulo, o conceito de design expandiu-se ao longo do século XX e XXI. De uma teoria hermética focada no processo de design e nas suas práticas metodológicas, na compleição estética, no binómio forma-função e nas autorias conhecidas dos objetos, passou a admitir uma variedade de outros objetos, habitualmente inseridos noutras categorias disciplinares, no sentido de promover novos diálogos assentes em modelos críticos que questionam, entre outros, o objeto anónimo, os processos de produção manuais e a reinterpretação das formas, os diferentes contextos e valor e de significado que os objetos podem conter e transmitir e os seus múltiplos modos de consumo. Transformação que está intimamente associada a um processo de introspeção e questionamento que tem vindo a ter lugar no âmago deste campo disciplinar, agora muito focado no sentido de responsabilidade do design para com a sustentabilidade ambiental, considerando o esgotamento dos recursos não renováveis e a efemeridade dos objetos relativamente ao seu consumo, as alterações climáticas e a progressiva degeneração do planeta resultante da prática humana. Igualmente se testemunhou que os museus têm vindo a ser veículos mediadores para a consciencialização dessas problemáticas, tendo por base os seus objetos e coleções, o que permite afirmar que muitas instituições enquadram já a cultura material não apenas nas suas representações de origem, mas a partir de outros contextos que lhes imputam novas dimensões de valor e de significado culturais no momento contemporâneo.

No próximo ponto deste capítulo procura-se elencar algumas das representações produzidas por museus portugueses dedicados ao design, particularizando-se os discursos imputados ao objeto de design português.

⁸¹ Ver "MoMoWo. 100 WORKS IN 100 YEARS. EUROPEAN WOMEN IN ARCHITECTURE AND DESIGN. 1918-2018". Disponível em: http://www.momowo.eu/wp-content/uploads/2018/09/compressed_catalogue.pdf [Última consulta a 13 de novembro de 2021].

3.3. O objeto de design em Portugal

Em Portugal, o estudo da cultura material relacionada com o design, tem vindo a ser escrito e disseminado por museus, académicos, colecionadores e críticos. Muitas dessas investigações reveem-se nas novas perceções que desvinculam o design da historiografia tradicional, sendo enaltecidas, deste modo, novas dimensões para o conhecimento de design, que engrandece visualmente a história do design português com objetos até então não considerados como tal. A revisão bibliográfica permitiu verificar um crescimento crescente no âmbito da investigação científica sobre o design português, quer no âmbito de projetos universitários como dissertações de mestrado, teses de doutoramento ou de estudos e projetos de iniciativa pública e privada, a maioria recaindo sobre a historiografia da institucionalização da disciplina de design em Portugal, sobre o seu ensino, sobre monografias dos seus designers mais proeminentes, sobre as indústrias – algumas fábricas – e sobre os objetos nelas produzidos ou sobre as coleções de entidades colecionadoras privadas. Parte destes estudos pertencem a investigadores do campo do design que manifestam diferentes visões para os objetos. Já no campo da museologia, a produção literária sobre objetos de design em museus é ainda escassa, mas muito relevante. As mesmas possibilitam conhecer os contextos e os discursos associados aos objetos de produção portuguesa, a justificação dessas preferências no ato de seleção dos objetos ou das opções expositivas adotadas. São recursos textuais e visuais póstumos absolutamente relevantes para a compreensão global do projeto expositivo, e que, infelizmente, quase sempre se veem impedidos de registo fotográfico aquando das visitas a esses museus.

Nesta introdução sobre exposições dedicadas ao design português, não se pode deixar de mencionar o importante ensaio que José Bártolo (2014b) produziu para a Revista Camões dedicada aos “Territórios do design em Portugal” (Laborinho, 2014). O autor faz um mapeamento de algumas das exposições que entende por mais significativas, realizadas entre ca.1990 e ca.2010, dedicadas ao design português – gráfico, moda, produto, mobiliário e interiores – fazendo referência às suas autorias, aos contextos institucionais e aos espaços expositivos onde se realizaram, muitos dos quais

paramuseológicos⁸² (Bártolo, 2014b, pp. 50-66). Não sendo objetivo desta investigação reiterar todas as exposições inventariadas pelo autor, uma vez que as mesmas já estão documentadas e sustentadas nos documentos oficiais, pareceu pertinente conhecer algumas das principais conclusões a que chegou quanto aos sistemas de representação que nelas se manifestaram através dos objetos. O autor identificou dimensões de compreensão dos objetos relacionadas com "aspectos de ordem social e económica ligados à produção industrial, bem como o seu impacto cultural e ambiental; a junção da herança do fabrico artesanal com a lógica do pensamento projetual contemporâneo e os requisitos do mercado, e um forte sentido de humor e do lúdico (...)" que traduzem "uma certa discursificação do design, a construção de uma narrativa, a colocação de uma hipótese de identidade (...) que, em parte, reconstrói um território que urge ser tomado como objeto de estudo" (2014b, p. 66). Partindo deste pressuposto, das diferentes dimensões que o objeto de produção portuguesa pode assumir, concentra-se este capítulo da investigação na recolha, análise e interpretação de alguns dos seus sistemas de representação e de mediação subjacentes ao conhecimento em contextos museológicos e paramuseológicos portugueses dedicados ao design.

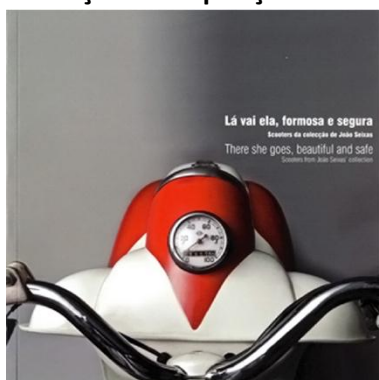
No plano museológico, entidades como o MUDE – Museu do Design e da Moda e o MADE – Museu do Artesanato e do Design, têm desenvolvido programas de investigação e exposições de objetos de design português e cujo conhecimento é disseminado em pequenas edições. Foram sistematizadas algumas abordagens desenvolvidas por essas entidades sobre a cultura material relacionada com o design, em concreto os contextos que favoreceram a formação das suas coleções, os modos de as documentar e expor. No plano paramuseológico, faz-se menção à experimentadesign e à Casa do Design que exploram as diferentes dimensões do design nas suas áreas de atuação e que manifestam novas facetas e significados para o objeto de design.

⁸² O conceito de paramuseologia surge a par de outros, tais como proto-museu (Sola, 1985, p. 80 e 1988, p. 196; Hawes, 1987, p. 136), pré-museu (Bedekar, 1988, p. 81), post-museu (Bedekar, 1988, p. 81), museu total (Sola, 1991, p.131) ou anti-museu (Sola, 1985, p. 81; Van Praet & Galangau, 1989, p. 42) e na senda da discussão sobre qual o que tipo de entidade pode incluir-se na categoria de museu (Van Mensch, 1992, p. 4).

MUDE – Museu do Design e da Moda. Coleção Francisco Capelo, Lisboa

Situado na Rua Augusta, em pleno centro da cidade de Lisboa e no antigo edifício do Banco Nacional Ultramarino, encontra-se o MUDE – Museu do Design e da Moda. Reinaugurado a 21 de maio de 2009, após a aquisição da Coleção privada pertencente ao colecionador Francisco Capelo por parte da Câmara Municipal de Lisboa, a coleção do MUDE, constituída por objetos de design de produto e de moda, cerca de 2.500 peças, apresenta-se como um espólio patrimonial proeminente, representado por autores de renome e peças únicas de elevada importância e qualidade, que permite ao visitante conhecer detalhes da história do design, dos seus movimentos e tendências, desde 1930 até aos dias de hoje. Importa referir que o espólio do atual MUDE esteve representado, num primeiro momento, como Museu do design no Centro Cultural de Belém, na sequência de um protocolo firmado entre o colecionador Francisco Capelo, o Estado Português e a Fundação Centro Cultural de Belém em 1999 (CML/MUDE, 2009, pp. 7-13; Santos 2014, pp. 47-48). Este Museu Municipal detém outras coleções de proveniência privada, designadamente a Coleção Eduardo Afonso Dias, a Coleção Daciano da Costa, a Coleção António Garcia⁸³, o Núcleo Alves&Gonçalves, o Núcleo José António Tenente, o Conjunto Pedro Silva Dias, a Coleção Lisboa – Tema Home, o Núcleo Fábrica Gaivota e o Núcleo de Banda Desenhada em Portugal com títulos como Quim e Manecas, Kino e Pica-Pau⁸⁴.

Ilustração 37. Exposição “Lá vai Ela, Formosa e Segura. Scooters da Coleção de João Seixas”



Fonte: © MUDE, 2010.

⁸³ Ver “MUDE. Acervo – Outras Coleções”. In MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Disponível em: <http://www.mude.pt/colecoes> [Consultado a 15 de dezembro 2016].

⁸⁴ Ver “MUDE. Acervo – + Espólio” In MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Disponível em: http://www.mude.pt/pages/espolio_1 [Consultado a 15 de dezembro 2016].

Em 2010 realizou-se a exposição “Lá vai Ela, Formosa e Segura. Scooters da Coleção de João Seixas” (MUDE, 2010). Apresentou-se publicamente os objetos motorizados da coleção privada de João Cortez Pinto Seixas, entre outros colecionadores, com a intenção de se fazer uma correlação entre os objetos de moda da coleção de Francisco Capelo com a evolução do design de scooters do século XX, mais especificamente daquelas que foram produzidas entre 1945 e 1970 em Itália, França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos da América, Suíça, Checoslováquia, Bélgica e Portugal. As motas representadas, mais de 50, foram selecionadas pela sua dimensão icónica urbana e de qualidade de design. Menciona-se a Piaggio Vespa e as Lambretta Italianas, pela sua iconicidade, muitas vezes representadas em importantes museus de design como o MoMA, a Triennale Design Museum ou o Guggenheim, mas, de igual forma, a marca portuguesa Casal, de Aveiro, que pretendeu competir com as referidas marcas (2010, pp. 7-13). Para além das scooters, o MUDE fez exposição de bicicletas, capacetes, cartazes publicitários, bombas de gasolina, entre outros equipamentos, peças e outros utensílios relacionados (2010, p. 14).

Na sequência de um protocolo celebrado entre a Câmara Municipal de Lisboa e a Fundação Calouste Gulbenkian⁸⁵, o MUDE passou a contemplar na sua coleção a partir de 2011, objetos de design Internacionais do Período Moderno, peças essas que haviam sido adquiridas em 1983 pelo Centro de Arte Moderna (CAM) daquela Fundação. A exposição e catálogo celebram esses objetos, tidos como emblemáticos do pensamento racionalista e de grande valor histórico na elaboração de uma história mundial do design. Estiveram presentes objetos concebidos por autores como Alvar Aalto, Mies Van der Rohe, Gerrit Rietveld, Marcel Breuer e Le Corbusier, enquadrados em ambientes para que os quais foram originalmente concebidos (CML/MUDE, 2012a, pp. 8-12; 54).

⁸⁵ Ver "Fundação Calouste Gulbenkian. Exposição Clássicos do Moderno. Peças da Fundação Calouste Gulbenkian". Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/1299/>. [Consultado a 10 de novembro 2021].

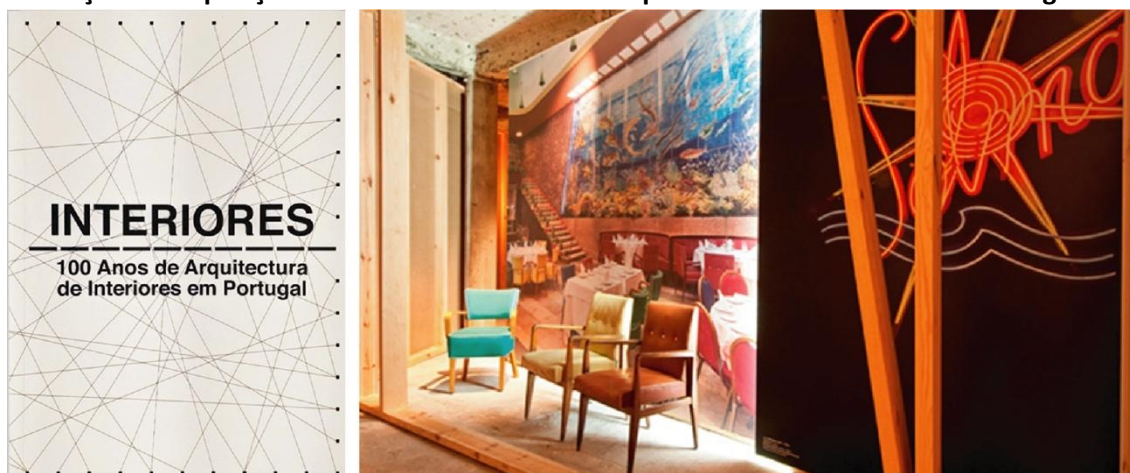
Ilustração 38. Exposição “Tesouros da Feira da Ladra. A Beleza do Design Anónimo”



Fonte: © MUDE, 2012.

“Tesouros da Feira da Ladra. A Beleza do Design Anónimo” (CML/MUDE, 2012b), apresenta objetos procedentes da coleção particular de David Usborn, adquiridos pelo colecionador na Feira da Ladra de Lisboa, entre outros mercados nacionais e internacionais. No MUDE, os cerca de 300 objetos foram expostos de modo coerente do ponto de vista da metodologia da disciplina de design, pondo em evidência os seus valores utilitário, áulico e simbólico, considerando, ainda, as suas origens e tipologias, materialidades e funcionalidades (2012b, p. 5). Foram distribuídos por nove categorias, cada uma fazendo correspondência com os principais atos e necessidades humanas, tais como: bater, agarrar, cortar, segurar, moldar, friccionar, espalhar, proteger e testar. Apresentaram-se as técnicas de fabrico imputadas aos objetos, de natureza artesanal ou industrial, evocando-se o seu anonimato sob plintos, que lhe atribuíram estatuto cultural e de objeto de design. Convidou-se, por fim, o visitante a deslindar as funcionalidades daqueles objetos discordantes do cânone académico e das matrizes estéticas, em virtude da proximidade com os objetos do quotidiano real (2012b, pp. 3, 9-10, 15-19, 23-26).

Ilustração 39. Exposição “Interiores. 100 Anos de Arquitectura de Interiores em Portugal”



Fonte: © MUDE, 2012.

“Interiores. 100 Anos de Arquitectura de Interiores em Portugal” (CML/MUDE, 2013), representa uma exposição que procurou debater e fazer reflexão sobre as sobreposições, programas e metodologias existentes entre a arquitetura de interiores e o design de interiores de 1900 a 1999, interrogando sobre a sua transdisciplinaridade e complementaridade (2013, pp. 10-15). Foram recordados os clássicos modernistas, que combinaram as práticas da arquitetura com as práticas de design, com o intento de se criarem espaços e ambientes coesos e integrados. Recriaram-se gostos e linguagens estéticas da arquitetura, numa articulação com os contextos socioeconómicos epocais. Estiveram representados nesses núcleos cronológicos Siza Vieira, Cassiano Branco, Daciano da Costa, Raul Lino, entre muitas outras importantes figuras do século XX português, através de reconstituições fotográficas, objetos e documentos (2013, pp. 16-26).

Ilustração 40. Exposição “Como se Pronuncia Design em Português? 1980 – 2014”



Fonte: © MUDE, 2015.

A exposição “Como se Pronuncia Design em Português? 1980 – 2014” (Câmara Municipal de Paredes – Câmara Municipal de Lisboa/Museu do Design e da Moda. Coleção Francisco Capelo [CMP-CML/MUDE], 2015) procurou compreender de que modo o legado histórico e cultural português, material e imaterial, influenciou os autores no desenvolvimento dos seus objetos nos últimos 34 anos. Foram exibidos, assim, objetos provenientes de vários sectores de produção, inovações técnicas e formais, confrontando-os com peças provindas da cultura popular, de cortiça, madeira, vidro, cristal e porcelana (CMP-CML/MUDE, 2015, pp. 3-4). A exposição do design português sob esta perspetiva decorre do evento internacional “Art on Chairs”, diligenciado pela Câmara Municipal de Paredes (Câmara Municipal de Paredes, 2014-2015).

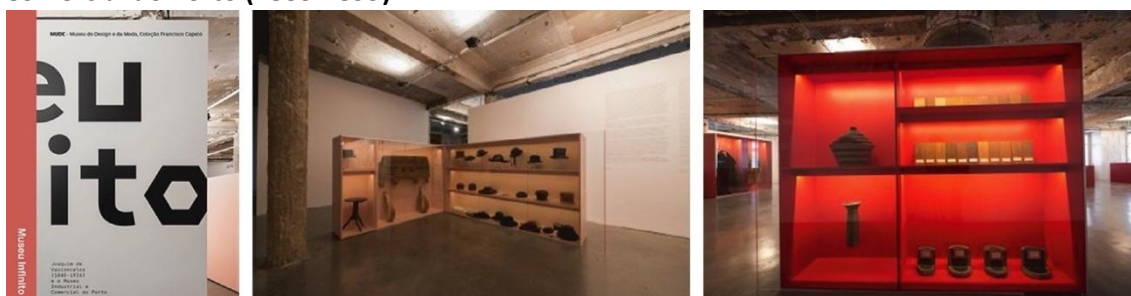
Ilustração 41. Exposição “TAP Portugal. Imagem de um Povo. Identidade e Design da Companhia Aérea Nacional”



Fonte: © MUDE, 2015.

O catálogo da exposição “TAP Portugal. Imagem de um Povo. Identidade e Design da Companhia Aérea Nacional” (CML/MUDE, 2015) soleniza os 70 anos da Companhia Aérea Portuguesa pela evocação das suas memórias imateriais e materiais. Foi exibida a imagem corporativa da empresa, entre 1945 e 2015, desde a Comunicação Visual produzida, ao design de interiores, de produto e de moda, tendo-se identificado as suas respetivas autorias: arquitetos, designers, ilustradores, artistas, ateliers, agências de comunicação entre outros colaboradores e empresas. Os núcleos cronológicos dispuseram os logótipos da TAP, as campanhas publicitárias, os uniformes utilizados pela tripulação, os interiores dos aviões, os serviços de loiça e cutelaria utilizados a bordo entre outros objetos das empresas Vista Alegre, Viúva Lamego, SECLA, SPAL, Loijas de Sacavém, MGLASS, Dalper, entre outras (2015, pp. 12-14, 68-70).

Ilustração 42. Exposição “Museu Infinito. Joaquim Vasconcelos e o Museu Industrial e Comercial do Porto (1883-1899)”



Fonte: © MUDE, 2016.

De suma importância para a construção da história do design português e dos seus objetos foi a exposição que o MUDE dedicou em 2016 ao historiador de arte, musicólogo, museólogo, professor, crítico e cronista Joaquim de Vasconcelos e à importância que esta entidade teve no desenvolvimento e atuação no extinto Museu Industrial e Comercial do Porto (MICP), inteiramente dedicado às artes industriais ou artes aplicadas, tendo contado com a colaboração da Professora Doutora Sandra Leandro, que a este tema dedicou a sua importante tese de doutoramento (CML/MUDE, 2019). À semelhança do que aconteceu no contexto europeu, o MICP foi criado por decreto-lei em 24 de dezembro 1883 no seguimento de um conjunto de medidas estabelecidas pelo governo português quanto ao ensino industrial e comercial que, por

um lado, procurava orientar a população para um determinado tipo de gosto artístico e industrial e, por outro, tencionava fomentar e impulsionar o setor industrial e a economia portuguesa, emergindo como complemento e aliado para o cumprimento dessas intenções através da exposição dos produtos e dos seus produtores, de origem nacional, internacional e colonial, com a finalidade de atuar como agente mediador para a posterior aquisição dos mesmos. Esta exposição no MUDE foi relevante na medida em que trouxe a público alguns dos objetos originais que constavam desse museu, de cariz etnográfico e industrial, fazendo-se menção às suas empresas produtoras no século XIX. Os cerca de 300 objetos exibidos por diferentes núcleos expositivos procediam de processos de produção pré-industriais e industriais e demonstravam diversidade quanto à matéria-prima, entre outros, estiveram presentes azulejo, cerâmica, faiança, vidro, têxteis ou rendas de bilros. Alguns deles foram emprestados por outras instituições museológicas portuguesas ou constituíram peças similares às originais aquando da existência daquele espaço museológico (2019, pp.13-25).

Ilustração 43. Exposição “José Espinho. Vida e obra”

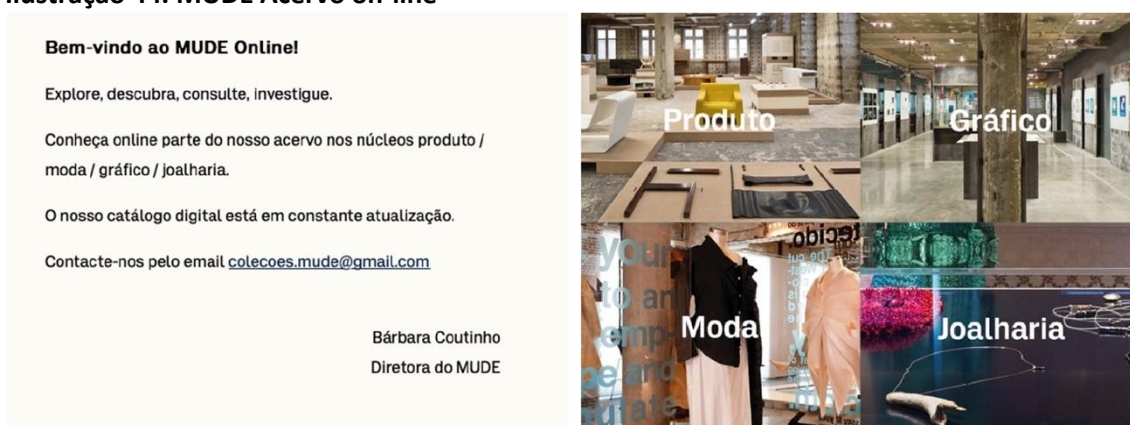


Fonte: © MUDE, 2015-2016.

Também o MUDE reconheceu José Espinho como um dos pioneiros a constar da história do design português (Coutinho, 2017a), tal como o haviam feito a Galeria Bessa Pereira com a exposição “José Espinho: A diversidade do Fazer”, em 2013 (Pedroso, 2013) e o Museu de Cerâmica de Sacavém com a exposição “Móveis Olaio – Produção, Inovação e Qualidade”, entre Maio de 2015 e Dezembro de 2016 (CML/MCS, 2017). Foi reconhecido o mérito da sua obra que percorreu o design gráfico, o design expositivo, a arquitetura de interiores e o design de produto, onde procurou aliar a funcionalidade dos objetos a uma sofisticação de tom modernista. Essa conexão estendeu-se a todos

os outros objetos ou acessórios que produziu, uma particularidade que é visível nos desenhos propostos e produzidos, quer pela Fábrica Olaio quer pela Fábrica Sousa Braga, com quem colaborou (Coutinho, 2017b, pp. 18-19; Silva, 2017, p.66). Embora o seu nome tenha estado silenciado durante muito tempo, José Espinho é hoje considerado um dos pioneiros do design português. Atuou em Portugal num momento em que a arquitetura de interiores não era profissão, em que o design não estava institucionalizado como disciplina e nem a profissão de designer era reconhecida. José Espinho auto designava-se por decorador, embora, na prática, já fosse designer industrial e de interiores.

Ilustração 44. MUDE Acervo on-line



Fonte: © MUDE. in web. Acesso online à Coleção Sistemas do Futuro.

Atualmente o MUDE possui uma parte do seu acervo online⁸⁶, onde disponibiliza a sua coleção de objetos que estão divididos nas categorias de Produto, Gráfico, Moda e Joalharia. Como anteriormente referido, algumas das suas peças de moda estão representadas no Europeana Fashion⁸⁷, uma organização sem fins lucrativos, composta por 32 parceiros vinculados ao tema da Moda, de 13 países europeus. Este projeto pretende construir a história da moda europeia através da digitalização de objetos

⁸⁶ Ver “MUDE. Acervo Online”. Disponível em: <https://inwebmude.cm-lisboa.pt> [Consultado a 10 de novembro 2021].

⁸⁷ Ver “Europeana Fashion. About Europeana Fashion”. Disponível em: <https://www.europeana.eu/pt/collections/topic/55-fashion> [Consultado a 22 abril 2016].

ligados à moda desde vestidos, acessórios, fotografias, cartazes, desenhos, esboços, vídeos e catálogos de moda.

Ilustração 45. MUDE – Museu do Design e da Moda. Coleção Francisco Capelo, Lisboa



Fonte: © Fotografia da autora, MUDE 2018.

O MUDE tem as suas portas encerradas desde maio de 2016, por motivo de reabilitação das instalações do edifício da antiga sede do Banco Nacional Ultramarino e de desenvolvimento do seu novo projeto museológico. Porém, manteve a sua atividade expositiva fora de portas em diferentes espaços, tais como o Convento da Trindade, o Amoreiras Shopping Center ou o Palácio de São Bento. Por diversas vezes esteve para reabrir ao público, no entanto os sucessivos atrasos nas obras de requalificação comprometeram o cumprimento dos calendários estabelecidos. Desconhece-se qual a última data prevista para a sua abertura.

MADE – Museu do Artesanato e do Design, Évora

O MADE – Museu do Artesanato e do Design⁸⁸, com peças de design e de artesanato nacionais e internacionais, provenientes da coleção privada do designer Paulo Parra, é resultante de um protocolo assinado entre o designer, a Entidade Regional de Turismo do Alentejo e a Câmara Municipal de Évora (Entidade Regional de Turismo do Alentejo/Câmara Municipal de Évora/Coleção Paulo Parra [ERT/CME/ CPP], 2011, pp. 4-5). A coleção de Paulo Parra é tida como uma das mais completas no cenário nacional e internacional, por abranger cultura material relacionada com o design, desde os primórdios da civilização até ao momento contemporâneo, que procuram retratar as particularidades da evolução da Humanidade (ERT/CME/ CPP, 2011, pp. 4-5).

Ilustração 46. Exposição Permanente MADE – Museu do Artesanato e do Design. Coleção Paulo Parra



Fonte: © Fotografia da autora, MADE 2018.

A exposição “Cadeiras de Design Nacional. 250 Anos a Sentar Portugal” é tida como a primeira grande retrospectiva realizada em Portugal sobre o mobiliário de sentar, segundo o colecionador Paulo Parra. A exposição, que se pretendeu permanente, abrangeu peças provenientes da sua coleção particular, como, também, de empréstimos de empresas e de entidades privadas, como a cadeira da Casa dos Ciprestes de Raul Lino. Tiveram patentes aproximadamente 30 cadeiras de procedência

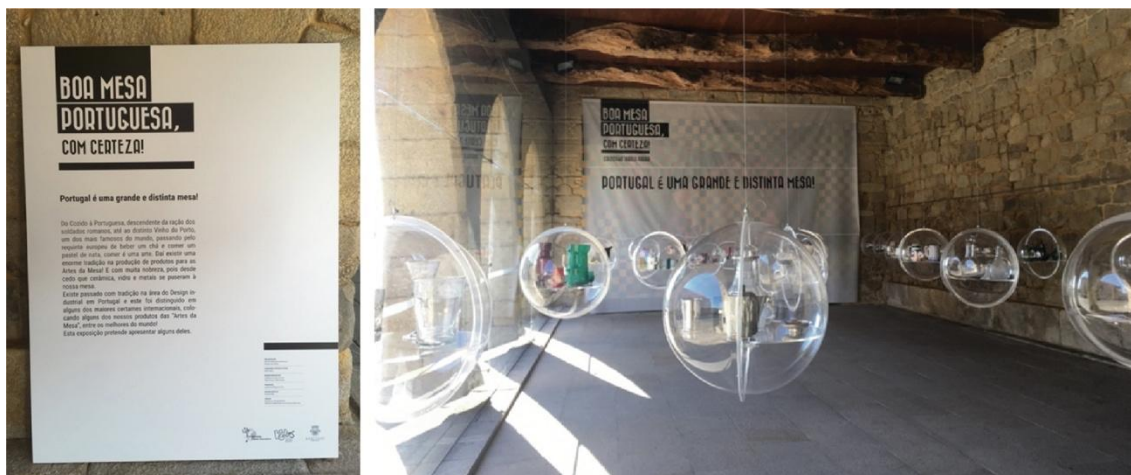
⁸⁸ Ver “MADE – Museu do Artesanato e do Design” In Visit Portugal MADE – Museu do Artesanato e do Design. Disponível em: <https://www.visitportugal.com/pt-pt/NR/exeres/92D30784-3FAE-4034-B285-0F5E65E74D77> [Consultado a 15 de dezembro 2016].

portuguesa, representativas da tradição, dos momentos de charneira para a modernidade e para a era industrial, tendo sido distribuídas por 3 categorias específicas: Cadeira de Tábua (considerada por Paulo Parra como a tipologia estrutural mais antiga das cadeiras Portuguesas, replicada nos séculos seguintes [Século XVIII]); Cadeiras de Couro (destinadas à produção industrial [Século XIX]); e Cadeiras de Buinho ou Cadeiras Alentejanas (tradicionais alentejanas produzidas com materiais locais [Século XIX]) (ERT/CME/PPP, 2011, pp. 4-5, 10-15). Estiveram representadas, ainda, as principais empresas portuguesas produtoras de mobiliário doméstico e de escritório do Século XX, tais como: The Modern Office, Ltd.; MIT Metalurgia Médico-cirúrgica e Irmãos Teixeira (Longra); Olaio; ou Altamira. Estes objetos seguiram os enquadramentos do movimento moderno, nomeadamente dos critérios que qualificavam o “bom design” da forma adequada à função, da utilização de materiais naturais e da simplicidade formal (ERT/CME/PPP, 2011, pp. 16).

Museu do Design Português. Coleção Paulo Parra, Barcelos

A Câmara Municipal de Barcelos aprovou a adjudicação da empreitada de “Recuperação e remodelação da Casa Conde Vilas”, um edifício setecentista que se vê enquadrado num conjunto de projetos que prevê a recuperação e o desenvolvimento da malha urbana da cidade⁸⁹. O edifício será residência do Museu do Design Português que integrará no seu acervo, por um período de 11 anos, objetos pertencentes à coleção de Paulo Parra, nomeadamente 500 peças representativas de empresas industriais portuguesas. Entre outros, estarão representados objetos da “Vista Alegre, Electrocerâmica, Porcelanas de Coimbra, Bordalo Pinheiro, Oliva, Hipólito e TAP”⁹⁰.

Ilustração 47. Exposições “Boa Mesa, Com Certeza” e “Sentar Portugal, Cadeiras de Design Nacional”



Fonte: © Fotografia da autora, Salão Nobre e Sala Gótica dos Paços do Concelho de Barcelos, 2019.

⁸⁹ Ver “Museu do Design Português. Coleção Paulo Parra. Empreitada de recuperação da Casa Conde Vilas Boas foi adjudicada”. Disponível em: <https://www.cm-barcelos.pt/2021/04/empreitada-de-recuperacao-da-casa-conde-vilas-boas-foi-adjudicada/> [Consultado a 13 de abril de 2021].

⁹⁰ Ver “Museu do Design Português. Coleção Paulo Parra. Barcelos vai ter Museu do Design Português com parte da Coleção Paulo Parra”. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/11/20/culturaipilon/noticia/barcelos-vai-museu-design-portugues-acervo-paulo-parra-1851747> [Consultado a 20 de novembro de 2018].



Fonte: © Fotografia da autora, Salão Nobre e Sala Gótica dos Paços do Concelho de Barcelos, 2019.

O Município de Barcelos teve já a oportunidade de expor algumas das peças de Paulo Parra no Salão Nobre e na Sala Gótica dos Paços do Concelho, entre novembro de 2019 a fevereiro de 2020. Constituíram a exposição objetos do dia-a-dia com as mais diversas funções e materiais, bem como um conjunto diversificado de cadeiras portuguesas⁹¹.

As entidades museológicas e paramuseológicas portuguesas dedicadas ao objeto de design têm-se empenhado em resgatar a memória da cultura material de produção portuguesa dos séculos XX e XXI numa perspetiva histórico-documental, particularmente através de formatos expositivos temporários que procuram contextualizar os seus protagonistas, anónimos ou conhecidos, os seus programas ideológicos e as circunstâncias sociais, políticas e económicas nos quais estão inseridos. Os objetos, na maioria dos casos de proveniência privada, são apresentados num formato clássico, sob pedestal ou em redoma de vidro, mas articulados nos seus distintos processos, sistemas e tecnologias de produção, natureza das matérias-primas e categorias, concordantes com os contextos e condicionalismos da cultura de design nacional. Procura-se, sobretudo, construir uma história do design português do século XX e XXI, com pouca representatividade no contexto museológico português, nas suas

⁹¹ Ver “Museu do Design Português. Coleção Paulo Parra. Obras da coleção Paulo Parra em exposição nos Paços do Concelho”. Disponível em: <https://www.cm-barcelos.pt/2019/11/obras-da-colecao-paulo-parra-em-exposicao-nos-pacos-do-concelho/> [Consultado a 9 de novembro de 2019].

diferentes camadas, muitas das quais provenientes de investigações ou de projetos acadêmicos, muito embora também estejam a ser desenvolvidas narrativas que abordam os temas em discussão no momento contemporâneo relativamente ao papel do design.

Experimentadesign

A Bienal experimentadesign (EXD) emergiu no contexto português em 1999 assumindo-se como uma “plataforma internacional dedicada ao design, arquitectura e cultura de projecto, centrada nas produções e práticas contemporâneas” (Guedes, Sardo, & Bártolo, 2017, p. 11). O surgimento da ideia de uma bienal internacional em Portugal partiu do pensamento de Guta Moura Guedes e do designer Marco Sousa Santos, na sequência de uma viagem ao “Salone del Mobile di Milano”, em 1998, que se consubstanciou numa proposta para uma primeira edição da Bienal em Lisboa e na criação de associação cultural designada por Experimenta – Associação para a Promoção do Design e Cultura de Projeto (2017, p.12).

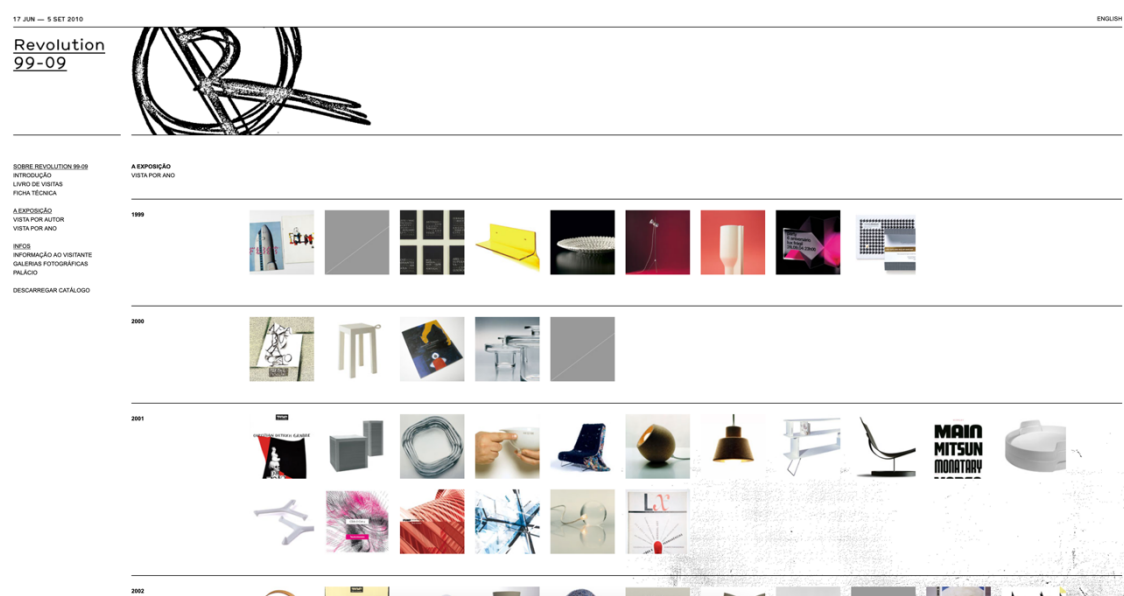
Entre 1999 e 2017, a Bienal EXD realizou-se durante 10 anos, predominantemente em Lisboa, embora tenha estendido o seu formato até Amesterdão (2008) e descentralizado a sua programação até às cidades do Porto e Matosinhos (2015), ações concordantes com o seu objetivo de “discutir (...) o design nas suas várias vertentes (...) de uma forma global, chamando (...) todos os vários protagonistas e pensadores (...) para contribuírem para esta questão.” (2017, p.12). A Bienal EXD estabeleceu parcerias multidisciplinares com instituições do estado, autarquias, empresas e sociedade civil desde a sua primeira edição, nacional e internacionalmente “apresentando projetos, conceitos e ideias originais em diferentes formatos – desde conferências e ciclos de cinema, a exposições, intervenções urbanas, workshops ou debates” que tiveram lugar em “diferentes espaços” (2017, p.11). Cada edição era dirigida por um grupo de curadores e diretores artísticos, que apresentavam um tema a desenvolver, para que agentes criadores e críticos investigassem e produzissem projetos originais em torno dessa problemática. Falava-se de design e apresentava-se o design ao público como uma disciplina de ação destinada a antecipar e resolver questões, no sentido de construir “uma sociedade mais justa, mas igualitária e melhor” (2017, pp.13-14).

De acordo com Guta Moura Guedes, “Conceber a experimentadesign foi um exercício extraordinário de ‘design thinking’ e de design estratégico” (2017, p.12), tendo-se explorado discursos e práticas curatoriais sobre a égide da disciplina de design,

que contribuíram, como afirmou José Bártolo, para a construção “de um discurso mediático sobre o próprio evento e associá-lo a uma inédita mediatização do debate (ou, no mínimo, da conversa) sobre o design em Portugal” (2017, p.390).

Da vasta programação produzida pela EXD, importou salientar nesta tese duas exposições, especialmente por se terem dedicado ao objeto de design português, nas dimensões do saber-pensar e do saber-fazer: “Revolution 99-09” e “Ordem de Compra”. A primeira, realizada em 2010, centrada nos criadores portugueses, e a segunda, realizada em 2011, focada na indústria portuguesa.

Ilustração 48. Exposição “Revolution 99-09”



Fonte: © Experimentadesign, 2010⁹².

A exposição “Revolution 99-09” realizou-se no Palácio Barão de Quintela em Lisboa, entre 17 de junho e 5 de setembro de 2010, e pretendia celebrar 10 anos de criação portuguesa no âmbito do design gráfico e de produto, tendo-se enfatizado os seus autores e produtos, exemplares de edição seriada, limitada ou única, resultantes de processos de produção artesanal e maquinal. Foram reunidos naquele espaço aproximadamente 420 objetos e foram explorados os conceitos e as metodologias

⁹² EXD (2010). “Revolution 99-09”. Disponível em: <http://www.experimentadesign.pt/revolution/pt/index.html> [Consultado a 30 de junho de 2022].

projetuais dos seus criadores, autores individuais ou entidades coletivas, nomeadamente ateliers de design (EXD 2010, p. 2).

Ilustração 49. Exposição "Ordem de Compra"



Fonte: © Experimentadesign, 2011⁹³

A exposição “Ordem de Compra” realizou-se, de igual modo, no Palácio Barão de Quintela, entre 26 de março e 3 de julho de 2011. Foi uma exposição integrada no âmbito da EXD de 2011 numa parceria com o IADE, tendo-se celebrado a indústria portuguesa, os seus produtos e entidades criadoras, procurando-se demonstrar a importância destes para a economia nacional e para o desenvolvimento da sociedade portuguesa. Estiveram representados aproximadamente 200 objetos provenientes de 75 empresas portuguesas, atuantes em diferentes setores e distribuídas por diferentes geografias, tendo por denominador comum a produção “segundo critérios de sustentabilidade ambiental e social, a aplicação de novos materiais e a exploração de tecnologias e competências técnicas” (EXD, 2011, p. 3). Foram exibidos objetos do

⁹³ EXD (2011). "Ordem de compra". Disponível em: <http://www.experimentadesign.pt/ordemdecompra/pt/01-00-00.html> [Consultado a 30 de junho de 2022].

quotidiano “Made in Portugal”, integrados, entre outros, nas categorias de mobiliário, eletrodomésticos, calçado, iluminação, serviços de mesa ou desporto produzidos em diferentes suportes materiais, desde vidro, porcelana, cortiça e têxtil, quase todos destinados à comercialização nacional e internacional (EXD, 2011, p. 8-9).

Ambas exposições desejaram contribuir para a afirmação do design português, dos seus criadores, das indústrias e das suas valências, reforçando a competitividade dos objetos e participando no seu reconhecimento junto da sociedade civil.

Casa do Design, Matosinhos

Resultante de uma parceria entre a Câmara Municipal de Matosinhos e a esad – idea. Investigação em Design e Arte, unidade de investigação pertencente à ESAD – Escola Superior de Artes e Design, a Casa do Design foi inaugurada em Matosinhos a 30 de junho de 2016, no antigo espaço de estacionamento automóvel daquela autarquia. Este espaço paramuseológico pretende afirmar-se no contexto nacional e internacional, pelas práticas expositivas adotadas e pelo pensamento e produção crítica sobre o design, com particular enfoque no design português, abrangendo todas as suas expressões: comunicação, moda, mobiliário, produto, artesanato, arte, multimédia e produção editorial, tendo em vista a sua divulgação. Deseja colocar em perspetiva objetos, autores e empresas, num enquadramento histórico e cronológico, não negligenciando a sua ligação com outras disciplinas e suas respetivas conceções (Câmara Municipal de Matosinhos/ a esad – idea. Investigação em Design e Arte [CMM/ESAD-IDEA], 2016, p. 5). O Centro de Investigação design – idea, Investigação em Design e Arte (design – idea) é a entidade responsável pela sua programação cultural desde 2016 até ao presente.

Ilustração 50. Exposição “Burilada – arte-factos para a sobrevivência”



Fonte: © Casa do Design, 2016.

“Burilada – arte-factos para a sobrevivência” (CMM/ESAD, 2016) foi a primeira exposição apresentada na recém-inaugurada Casa do Design em Matosinhos. Foram expostos objetos de design do momento contemporâneo em consonância com objetos, *arte-factos*, que aliam o “design e o artesanato, o desenho e produção, segundo geometrias e geografias diversas” (2016, p. 9). Procurou-se, deste modo, a recuperação de saberes, de identidades e de expressões culturais, incrementar a utilização de

materiais há muito utilizados e repensar as funções dos objetos, com o intuito de reencontrar, de modo empírico, mas tecnologicamente atualizado, novas possibilidades na conceção de objetos para a sobrevivência. Articulou-se, assim, o design e o artesanato, no sentido de serem concebidos novos modelos de objetos de design (2016, pp. 9-11).

Ilustração 51. Exposição “Motos de Portugal”



Fonte: © Casa do Design 2017-2018; © Fotografia da autora, Casa do Design 2017-2018.

A Casa do Design tem sido bastante regular na apresentação e divulgação dos objetos de produção portuguesa. Nesta investigação serão salientadas algumas delas pela importância do conhecimento, por percorrerem diferentes categorias quanto às características dos objetos nelas presentes. Algumas dessas exposições são reinterpretações de curadorias anteriores, como foi o caso da exposição “Almanaque — Design Gráfico Português em Revista”, realizada em 2017, que havia estado presente na GALERIA QUADRA em 2013, enquanto outras mostram originalidade da introdução no espaço expositivo de um conjunto alargado de objetos que, habitualmente, pontuam timidamente algumas instituições portuguesas (e.g. Museu do Caramulo). Foi o caso da exposição “Motos de Portugal” (CMM/ ESAD, 2018), desenvolvida entre setembro de 2017 e fevereiro de 2018, que reuniu um conjunto muito significativo de motociclos e ciclomotores de produção portuguesa do século XX e procurou contar as histórias dos seus modelos mais emblemáticos, nos seus contextos sociais, tecnológicos e culturais (2018, pp.18-20).

Ilustração 52. Exposição “PORTUGAL IMAGINÁRIO — TURISMO, PROPAGANDA E PODER (1910-1970)”



Fonte: © Casa do Design 2018.

Outra exposição com valor documental e iconográfico foi aquela que foi designada por “PORTUGAL IMAGINÁRIO — TURISMO, PROPAGANDA E PODER (1910-1970)”, onde se procurou contar as orientações ideológicas do Estado Novo dirigidas pela Sociedade de Propaganda de Portugal, Secretariado de Propaganda Nacional, Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo. Nela foram exibidos alguns documentos gráficos e objetos provenientes da arte popular associados ao imaginário turístico português e que procuravam retratar uma modernidade idealizada de um país soberano e colonialista, embora, nesse tempo, predominasse a descentralização e o subdesenvolvimento rural⁹⁴.

Ilustração 53. Exposição “SINAL – 100 Anos de Design das Telecomunicações e dos Correios”

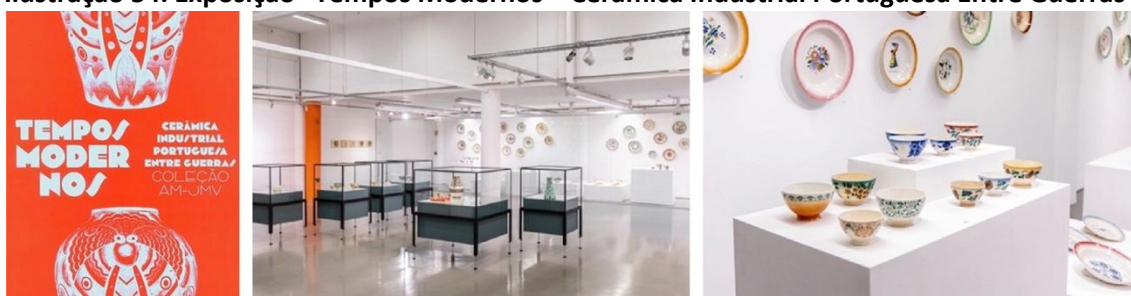


Fonte: © Casa do Design 2019.

⁹⁴ Ver " Casa do Design. PORTUGAL IMAGINÁRIO — TURISMO, PROPAGANDA E PODER (1910-1970)" Disponível em: <https://esad.pt/pt/news/portugal-imaginario-turismo-propaganda-e-poder-1910-1970> [Consultado a 12 de novembro de 2021].

A exposição “SINAL – 100 Anos de Design das Telecomunicações e dos Correios”, realizada em 2019, teve significado pela exibição de objetos que ilustram e documentam a história das telecomunicações em Portugal, desde o seu processo analógico aos processos de modernização eletrónico e digital. De igual modo, foram protagonistas os documentos gráficos publicitários propagandísticos e identitários, os equipamentos utilizados e os serviços associados, tanto do setor das telecomunicações como dos CTT – Correios de Portugal, desde finais do século XIX até ao Século XXI⁹⁵.

Ilustração 54. Exposição "Tempos Modernos – Cerâmica Industrial Portuguesa Entre Guerras"



Fonte: © DGPC © Casa do Design 2020.

Uma exposição com particular relevância e que marcou presença na Casa do Design foi a denominada “Tempos Modernos – Cerâmica Industrial Portuguesa Entre Guerras”, uma exposição de cariz temporário que havia sido realizada pelo Museu do Azulejo durante 2019. A coleção, que pertence aos colecionadores privados António Miranda e José Madeira Ventura, revelou objetos pertencentes ao universo da cerâmica portuguesa da primeira parte do século XX e de produção industrial. Procurou-se, assim, contar a história da cerâmica produzida pelas fábricas portuguesas num período enquadrado por duas guerras mundiais, tendo-se identificado os seus protagonistas, as opções formais e técnicas, as dimensões estéticas e os seus contextos de utilização através de cerca de 500 objetos domésticos e do dia-a-dia nas suas diversidades formais, funcionais, estéticas e simbólicas (Pinto de Matos, 2019b, pp. 9-10; Miranda & Ventura, 2019, pp. 14-17). É da maior importância referir que a construção da história do tecido

⁹⁵ Ver " Casa do Design. SINAL – 100 ANOS DE DESIGN DAS TELECOMUNICAÇÕES E DOS CORREIOS EM PORTUGAL" Disponível em: <https://esad.pt/pt/news/sinal-100-anos-de-design-das-telecomunicacoes-e-dos-correios-em-portugal> [Consultado a 12 de novembro de 2021].

industrial português, dos processos técnicos e de produção e das opções formais e figurativas da cerâmica portuguesa, tem sido sobejamente investigada e documentada pela investigadora doutoranda do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, a Dr.ª Rita Gomes Ferrão, que, entre as inúmeras iniciativas que tem dedicado à cerâmica e ao design, é autora e editora do blogue “Cerâmica Modernista em Portugal”, consagrado à reunião, reflexão e divulgação da cerâmica de produção portuguesa do século XX⁹⁶. A exposição “Tempos Modernos – Cerâmica Industrial Portuguesa Entre Guerras”, na qual a investigadora assumiu a curadoria, resulta desse mapeamento de objetos e empresas e reflete a construção colaborativa do conhecimento, uma vez que nela participaram diferentes entidades e organizações (Pinto de Matos, 2019a).

O próximo capítulo situa algumas considerações relativamente à ideia de objeto de design e sobre como este pode ser pensado a partir de múltiplas lentes, não apenas em museus de design, mas, de igual modo, em museus associados a outras naturezas disciplinares, a partir do olhar de informantes privilegiados portugueses atuantes em diferentes áreas disciplinares, do universo académico e museológico.

⁹⁶ Ver “Cerâmica Modernista em Portugal”. Disponível em: <http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/p/sobre-ceramica-modernista-em-portugal.html> [Consultado a 13 de novembro de 2021].

CAPÍTULO 4. CONTRIBUTOS PARA A COMPREENSÃO DO OBJETO DE DESIGN NO CONTEXTO MUSEOLÓGICO PORTUGUÊS

4.1. Metodologia para a sistematização das expressões que constroem o objeto de design numa perspectiva de mediação multidisciplinar

A organização do conhecimento sobre objetos em contexto museológico assenta em pressupostos disciplinares distintos. Os objetos são pensados e documentados de acordo com os seus diferentes contextos intelectuais, pelo que essa natureza heterogénea e idiossincrática dos museus lhes atribui, naturalmente, diferentes significações e subjetividade (Hicks & Beaudry, 2010, pp.1-21; Shelton, 2013, pp.10-11; Knell, 2012, pp. 326-330). Essa constelação de argumentos sobre os objetos valoriza-os em quase todas as suas dimensões, porém, quando se procura intersetar essa diversidade de conhecimentos sobre um mesmo objeto em diferentes museus, a multiplicidade de epistemologias, de campos descritivos e de vocabulários que são processados e utilizados por cada uma dessas instituições, dificulta e impossibilita interseções entre as diferentes narrativas. Registrar o conhecimento sobre objetos de um modo pragmático e padronizado em museus, considerando, em simultâneo, cada uma das suas especificidades e naturezas subjetivas – teóricas, históricas, sociais, culturais, materiais, imateriais -, não configura, por esse motivo, uma tarefa muito simples.

Essa natureza multidimensional, multi contextual e multidisciplinar dos objetos, torna a construção e organização do conhecimento sobre estes complexa. E muitas vezes ambígua. Em 1989 Susan Leigh Star e James R. Griesemer introduziram o conceito de objetos de fronteira – “boundary objects” – num artigo que discutia a formação do Museum of Vertebrate Zoology na University of California-Berkeley. Nele procuraram introduzir a ideia de que a história do museu deveria ser contada por diferentes atores sociais, desde o diretor do museu aos investigadores profissionais, colecionadores, universitários e amadores. E que essa coexistência de conhecimentos heterogéneos poderia efetivar-se através da cooperação e utilização de um modelo cooperativo para a gestão, que permitisse processar a diversidade de informações e gerar novos conhecimentos. O objeto de fronteira representava, deste modo, qualquer objeto que pertencia a múltiplos mundos sociais e que assumia identidades distintas, circunscritas pelos diferentes enfoques que lhes eram imputados (Star & Griesemer, 1989, pp. 409-

413). Este conceito de objeto de fronteira passaria a ser utilizado como instrumento teórico, por diversas disciplinas e investigações, no sentido de mediar tensões entre as diferentes expressões da ciência que constroem o conhecimento. Ao mesmo tempo que promove a coerência entre os diferentes mundos sociais permite que estes mantenham as suas identidades.

Os autores propuseram, assim, o desenvolvimento de um protocolo analítico, uma estrutura de base ordenada, para interpretar diferentes materiais em contextos institucionais complexos (Star & Griesemer, 1989, p. 387). Essa produção de novo conhecimento implicaria, necessariamente, comunicação, diplomacia, cooperação e coordenação entre os diferentes atores para harmonizar significados. Deveriam ser identificadas as diferentes concepções e as suas ramificações, seguindo-se a sua discussão, descrição e triangulação. Este método de análise não pressupõe uma primazia epistemológica, ou seja, não procura impor pontos de vista científicos ou não científicos. O denominador comum “objeto de fronteira” que pretende enquadrar as diferentes perceções propõe-se a mediar as áreas de sobreposição dos múltiplos mundos sociais para fazer emergir novas representações (Star & Griesemer, 1989, pp. 388-389, 411).

O conceito de objeto de fronteira tornou-se pertinente para esta investigação, na medida que enquadra teoricamente as questões e o propósito desta investigação que procura intersetar diferentes contextos disciplinares para a compreensão, construção e comunicação dos seus múltiplos significados e pontos de vista que um único objeto pode traduzir. Com o intuito de se conhecer a experiência do objeto de design a partir da ótica de outros campos disciplinares no contexto português, no decurso da investigação foram realizadas entrevistas exploratórias junto de investigadores especializados em diferentes campos do conhecimento, que atuam em museus e na academia⁹⁷. Pretendeu-se, essencialmente, recolher perceções e interpretações sobre o objeto de design no contexto nacional e agregar novos conceitos àqueles que foram explorados durante a revisão da literatura, designadamente dimensões descritivas que norteiam e

⁹⁷ Ver Apêndice 1. “Lista de entrevistados, perfis profissionais e calendarização das entrevistas”, Volume 2 da tese.

produzem as representações do objeto de design, a fim de configurar um documento “objeto de fronteira”.

Considerou-se o inquérito por entrevista semiestruturada a técnica mais pertinente para a obtenção desses dados qualitativos, através da condução flexível das questões e assentir a inclusão de questões emergentes durante o período da entrevista. Procurou-se junto desses informantes explorar novas ideias, formular e reformular questões. Foram concretizadas dez entrevistas a investigadores portugueses que operam nos campos da museologia e do design, artes decorativas, artesanato, antropologia, etnografia, património técnico industrial e documentação em museus. Procurou-se aprofundar o entendimento sobre o objeto de design no momento contemporâneo e conhecer o lugar que este ocupa a partir do olhar de algumas das disciplinas que estão na fronteira do pensamento de design.

O guião das entrevistas constituiu-se por quinze questões abertas (sete questões principais e oito subquestões), distribuídas por quatro temas, que solicitavam aos informantes dos museus e da academia as narrativas provindas das suas experiências e reflexões acerca do objeto de design no contexto museológico⁹⁸.

Tema I: Enquadramento institucional – procurou-se conhecer em quais identidades museológicas os entrevistados consideravam existir objetos de design e a que tipos de bens culturais se referiam.

Tema II: Modos de incorporar e colecionar – procurou-se conhecer quais os critérios de valores e significados que os entrevistados entendem ser indispensáveis para se construir o objeto de design e que potenciam a sua incorporação numa instituição.

Tema III: Modos de documentar e investigar – procurou-se conhecer junto dos entrevistados qual a disciplina ou quais as disciplinas que melhor enquadram o objeto de design numa instituição. Ainda, sobre o modo como esses objetos podem ser recolhidos, registados e organizados, classificados e categorizados e quais os critérios de

⁹⁸ Ver Apêndice 2. “Matriz de Questões e Subquestões entrevistas. Perspetiva Académica” e Apêndice 3. “Matriz Questões e subquestões entrevistas. Perspetivas Académica e Museológica”, Volume 2 da tese.

diferenciação, aproximação ou sobreposição existentes relativamente a outros objetos. Conhecer, também, os documentos oficiais que servem de base para essa organização.

Tema IV: Modos de expor e interpretar – procurou-se conhecer junto dos entrevistados de que modo os objetos de design podem ser organizados e representados no espaço da exposição, quais os dispositivos de comunicação que potenciam a sua compreensão e quais as intenções das exposições em relação aos públicos.

Cada uma das entrevistas durou entre 45 e 60 minutos, tendo sido realizadas entre abril e junho de 2018, nos locais de trabalho dos entrevistados – Aveiro, Caldas da Rainha, Évora, Guimarães, Lisboa, Porto e Sacavém⁹⁹. Foi administrado um protocolo de entrevista, distribuído o documento de consentimento informado, livre e esclarecido para participação em estudo de investigação e para captação e registo de fotografia, vídeo e áudio. Todas as dez entrevistas foram registadas em formato áudio e transcritas integralmente, tendo-se respeitado as características do registo oral. No entanto, em casos pontuais, foram omitidas as repetições de frases ou palavras. Relativamente aos dados gravados omissos e impercetíveis, procedeu-se ao contato com os entrevistados numa tentativa de os esclarecer. Nem sempre se obteve resposta. Os dados textuais das entrevistas, expressões ou frases, foram transcritos¹⁰⁰, identificados e sistematicamente codificados num formato categorial através de uma leitura interpretativa¹⁰¹, um método que permite identificar, analisar e descrever temas ou padrões de significados em textos com diferentes posicionamentos epistemológicos e ontológicos (Braun & Clarke, 2006; Frost, 2011). A descrição e organização das categorias temáticas contaram com o apoio

⁹⁹ A entrevista agendada no MADE – Museu do Artesanato e do Design em Évora. Coleção Paulo Parra foi realizada, no entanto, os dados obtidos não foram suficientes para o conhecimento das questões colocadas. O responsável pela gestão documental e curadoria expositiva dos objetos de design nacionais e internacionais, o Professor Doutor Paulo Parra, não se encontrava presente e a representante do museu, a Dr.ª Honorata Massano, não se sentiu com capacidade esclarecer a relação que se estabeleceu entre a coleção Paulo Parra e a coleção de artesanato do Alentejo. Embora se tenha contactado o colecionador, não se obteve resposta. Deste modo, a análise de conteúdos sobre a estratégia museológica desta instituição não se realizou por falta de informação.

¹⁰⁰ Ver Apêndice 4. “Transcrição das entrevistas. Informantes privilegiados”, Volume 2 da tese.

¹⁰¹ Leitura interpretativa apoiada no método interpretativo de análise de dados conhecido por análise temática.

do programa de análise de conteúdos qualitativos NVIVO¹⁰². Finalizado este processo, os diferentes valores qualitativos foram refletidos, compilados, sistematizados e aglutinados aos valores emergentes da revisão da literatura e impressos num quadro-síntese¹⁰³.

Apresentam-se, de seguida, os resultados desta análise interpretativa e respetiva discussão que assume o formato narrativo proveniente da citação indireta [transmissão da ideia a partir de uma interpretação pessoal das entrevistas]. Sempre que pertinente, esses dados serão acompanhados por citações diretas [transcrição literal do texto da entrevista] oriundas das narrativas dos entrevistados, que ilustram as variabilidades e tonalidades das respostas.

¹⁰² O programa NVIVO consiste num software um que facilita uma melhor gestão e organização de dados qualitativos.

¹⁰³ Ver Apêndice 5. “Quadro-síntese. Modelo de estudo de objetos na perspetiva do design. Justificação das dimensões de informação”, Volume 2 da tese.

4.2. Lente acadêmica

Tema I: Enquadramento institucional

De acordo com o entrevistado E5-AM¹⁰⁴ os objetos de design podem existir em diferentes tipos de coleções e instituições museológicas, entre os quais arqueologia, militares, etnográficas, vinícolas e de design. Todavia são alvo de diferentes classificações. No entanto, esta opinião não é consensual para o entrevistado E3-FMS¹⁰⁵, que entende que não existem objetos de design em todos os museus, pois não está seguro se na produção artesanal existiu um saber-pensar. Este faz diferenciação entre objeto artesanal, associando-o ao saber-fazer, e o objeto de design, agregando-o ao saber-pensar. O saber-pensar traz, assim, uma visão mais alargada ao saber-fazer. Os designers sabem-pensar, mas, muitas vezes, não sabem o saber-fazer. E ao contribuir para o desenvolvimento de novas soluções para os objetos com o saber-pensar, acabam por contruir para que o saber-fazer artesanal não se extinga. Efetivamente, continua a ser uma questão fraturante, pois dependerá sempre do enfoque disciplinar que se têm sobre o objeto. Com efeito, o entrevistado E2-FS¹⁰⁶ reitera que a definição do objeto parte do olhar e interpretação das instituições, isto é, o que diferencia os objetos são as classificações que lhes são atribuídas. Assim, o que pode diferenciar objetos de artesanato de objetos de design são as definições estritas que opõem o objeto de artesanato ao objeto de design, uma vez que um é um produto proveniente das tradições que reflete a interação da mente com a matéria e o outro é um produto gerado pelo capitalismo industrial que contribuiu para a extinção de algumas dessas tradições. Para este entrevistado, um museu de etnologia é um museu de objetos, mas o assunto central não é o design. Especula que o MUDE provavelmente não é estrito nessas definições, pois essa visão no momento contemporâneo não faz sentido. Para o entrevistado E7-MLS¹⁰⁷ para além dos museus de design, os objetos de design estão presentes nos museus industriais, que podem ser temáticos, como por exemplo o Museu da Cerâmica, o Museu do Vidro ou a Fábrica de Loíça de Sacavém, que valorizam

¹⁰⁴ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁰⁵ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁰⁶ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁰⁷ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

os seus objetos em torno desse tema. Significa isto que os objetos de design, eventualmente classificados por técnico-industriais, podem ser valorizados pelo tipo de material, técnica, tecnologia ou estética. Por outro lado, podem retratar os contextos cultural, patrimonial, histórico e social de uma comunidade local que participou na sua produção e expressar o saber-fazer num determinado local, contribuindo para a valorização de um determinado autor ou marca no mercado.

Para o entrevistado E5-AM¹⁰⁸ os objetos e coleções relacionam-se com os museus que mencionou anteriormente [arqueologia, militares, etnográficas, vinícolas e de design] pela função que desempenharam em determinada altura ou pelo valor estético-artístico que lhes foi atribuído, antes de serem peça de museu. Enquanto para o entrevistado E3-FMS¹⁰⁹, um objeto museológico não é, forçosamente, uma peça de design, pois nem todos os objetos são objetos de design. Os objetos devem ser construídos pelos seus contextos e o objeto de design deve contar o processo do saber-pensar na sua incorporação com o saber-fazer. Para o entrevistado E2-FS¹¹⁰ os objetos etnográficos apenas entram na categoria do artesanato, do saber-fazer. O pensamento contemporâneo de design utiliza esse saber-fazer muitas vezes desvinculando-se do desenho (primado do desenho) e atuando diretamente na matéria. Exemplifica que os objetos presentes no museu de etnologia não entram na categoria do objeto de design, se se pensar o conceito de modo contemporâneo, mas que o museu de etnografia pode articular o pensamento sobre as suas coleções com essa nova curiosidade de pensar o objeto de design. A antropologia, no seu olhar contemporâneo, não define estritamente o objeto, pelo que permite que se possa estudar qualquer um. Ilustra esta ideia com o trabalho desenvolvido por Fernando Brízio, um designer que desenvolve um trabalho de etnografia. Já o entrevistado E7-MLS¹¹¹ diz que os objetos técnico-industriais no contexto museológico procuram espelhar a alta tecnologia e contribuem para o reconhecimento da capacidade de fabrico e do saber-fazer do país.

¹⁰⁸ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁰⁹ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹¹⁰ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹¹¹ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Falando-se na interdisciplinaridade da cultura material e sobre os potenciais modos de a documentar, o entrevistado E5-AM¹¹² entende que do ponto de vista da documentação os objetos deviam ser enquadrados por coleções e a sua mediação ser conduzida pela natureza, objetivos e missões de cada instituição e não pelos seus critérios disciplinares. Como exemplo, sugere o Museu do Caramulo como um museu de design que conta a história do automóvel, mas para tal, a sua missão deverá contar a história da tecnologia, do design, da engenharia. Também o entrevistado E3-FMS¹¹³ é da opinião que devem ser reunidas diferentes áreas do saber através do chamado *action learning*. Cada vez mais é desejável um trabalho trans e interdisciplinar entre universidades e mercado de trabalho, num processo de transferência de ideias que designa por polinização cruzada. Já o entrevistado E2-FS¹¹⁴ entende que diferentes lentes institucionais produzem objetos diferentes e vice-versa. O importante é contar o discurso do objeto e a sua intenção. O entrevistado E7-MLS¹¹⁵ recomenda que o inventário deve ser atualizado regularmente para que os objetos possam ser refletidos de diferentes modos. E que este trabalho deveria ser interdisciplinar, juntar a museologia à academia e ao património. Neste sentido, dá ênfase à construção de diferentes narrativas.

Sobre museus portugueses dedicados ao design, os entrevistados E5-AM¹¹⁶, E2-FS¹¹⁷ e E7-MLS¹¹⁸, fazem sobressair inevitavelmente o MUDE. Porém, esta opinião não é unânime para o entrevistado E3-FMS¹¹⁹, uma vez que, no seu entendimento, o MUDE não é um museu de design e não considera haver algum museu de design em Portugal, seja ele representativo do design português ou internacional. Considera sim, que existem boas mostras de design em Portugal. Para além do MUDE, o entrevistado E5-

¹¹² Ver E5-AM, 20 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹¹³ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹¹⁴ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹¹⁵ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹¹⁶ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4..

¹¹⁷ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹¹⁸ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹¹⁹ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

AM¹²⁰ faz referência à coleção de design que pertencia ao CCB, o Museu do Caramulo, o Museu da Carris, o Museu do Carro Elétrico e o Museu Nacional Ferroviário.

Quanto a objetos ou designers presentes nos museus mencionados, o entrevistado E5-AM¹²¹ refere a Cadeira Charles & Eames, no MUDE, enquanto o entrevistado E3-FMS¹²² destaca a cozinha do Joe Colombo e o entrevistado E2-FS¹²³ as peças de Filipe Alarcão ou o mobiliário da Olaio. O entrevistado E7-MLS¹²⁴ recorda-se de alguns objetos de mobiliário, particularmente de cadeiras, mas não menciona autores ou marcas.

Sobre o conhecimento da presença de objetos de design noutras instituições portuguesas, o entrevistado E5-AM¹²⁵ fala da importância dos museus de automóveis e refere o exemplo do automóvel Alba, presente no Museu do Caramulo, bem como o documentário que contou a história da sua fábrica e todo o processo de produção do automóvel português. Menciona, ainda, os objetos funcionais de Siza Vieira, sem se referir a um museu em concreto. Para o entrevistado E3-FMS¹²⁶ existem muitos museus com objetos de design, mas os enquadramentos institucionais, por vezes, descontextualizam-nos. Objetos de vidro e de cerâmica, por exemplo, emergem em contextos de casas-museu de escritores ou de artistas, mas também em contextos de museus de fábricas, como o Museu da Fábrica da Vista Alegre. Nesses contextos podem-se encontrar objetos de design com diferentes tipos de utilizações, que inclui a dimensão utilitária, mas, de igual modo, as dimensões decorativa e simbólica. O entrevistado E2-FS¹²⁷ menciona o Museu da Chapelaria de São João da Madeira e o Museu da Fábrica da Vista Alegre, enquanto que o entrevistado E7-MLS¹²⁸ refere os museus de fábricas, como a Fábrica Viúva Lamego, a Fábrica da Vista Alegre ou a Fábrica de Loiça de Sacavém, mas também as exposições itinerantes desenvolvidas pelo Museu da Eletricidade, que

¹²⁰ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹²¹ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹²² Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹²³ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹²⁴ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹²⁵ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4..

¹²⁶ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹²⁷ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹²⁸ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

compreendia objetos portugueses dos anos 30, 40 e 50 do século XX e utilizados no espaço doméstico, o Museu da Indústria [quando existia], em concreto a sua coleção de maquinaria do quotidiano – objetos de cozinha, o Museu da Chapelaria de São João da Madeira e o Museu do Traje, que exibem objetos relacionados com a moda. Lamenta que os produtos portugueses não sejam vistos como objetos de design, fazendo menção ao Museu de Moura, que apresenta o azeite numa garrafa contentor concebida para valorizar o produto comercialmente. Torna-se, também, importante pensar em algumas marcas e nos seus anúncios publicitários que podem ser lidos do ponto de vista das questões de género ou dos contextos sociais.

Sobre o modo como a academia e os museus podem estabelecer parcerias no sentido de acolher as múltiplas representações que têm emergido sobre a cultura material portuguesa, provindas, por exemplo, das diferentes investigações que atualmente se desenvolvem e são publicadas e, em particular, as que versam sobre o objeto de design, E5-AM¹²⁹ entende que poderá ser através do desenvolvimento de modelos de mediação de objetos para que possam ser abrangidas áreas distintas. Por exemplo, protocolos para estabelecer uma relação entre diferentes instituições e com os públicos, entre os quais designers. Por outro lado, admitir narrativas a partir da documentação e dos resultados de uma participação pública. Para o entrevistado E3-FMS¹³⁰ as relações de proximidade entre diferentes áreas do saber são fundamentais. Tão importante como cultivar relações interinstitucionais, são as relações interdepartamentais, ou seja, aquelas que deverão existir entre diferentes departamentos da mesma instituição. Para o entrevistado E2-FS¹³¹ irá depender dos contextos e das abordagens que se procuram fazer. Seria interessante abordar-se os contextos de conceção, de produção e de consumo, mas com o discurso crítico que denuncia a precariedade laboral, as questões de género o valor cultural identitário e simbólico dos objetos. Já o entrevistado E7-MLS¹³² entende que é importante haver um trabalho de aperfeiçoamento do inventário de modo frequente, para serem geradas

¹²⁹ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹³⁰ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹³¹ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹³² Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

novas abordagens. Por outro lado, fomentar o trabalho interdisciplinar entre museus, património e academia, uma vez que as parcerias são sempre uma mais-valia, para que os diferentes contributos e metodologias possam ser agregados. No entanto, nem sempre isso é viável.

Tema II: Modos de incorporar e colecionar

Sobre o que constitui um objeto de design e sobre as características que o perfazem, o entrevistado E5-AM¹³³ entende que o objeto de design é um “contentor de informação”, tal como tantos outros objetos museológicos. Quase sempre emerge de um contexto de supressão de um problema, atende a critérios de cumprimento de determinada função e usabilidade e apresenta uma qualidade estética aprazível, que reflete o gosto do seu autor. O entrevistado E3-FMS¹³⁴ adverte para a necessidade de se olhar para o objeto de design de modo mais amplo: se nos anos 50 do século XX o objeto de design se enquadrava no domínio do design industrial e, mais tarde, na esfera do design de equipamento, na sua versão mais atual estabelece-se na categoria design produto, onde assume diferentes formatos categoriais (produto, comunicação, investigação, etc.). Considera que o objeto de design resulta de uma reflexão que une o saber-fazer, do conhecimento das tecnologias de produção e da tecnologia dos materiais, ao saber-pensar, um ato de concetualização reflexivo e criativo que atende a diferentes valores contextuais e que procura dar resposta a diferentes mercados e consumidores. O objeto concretizado deverá emergir, deste modo, de um pensamento intelectualizado agregado a um processo metodológico projetual, para resolver um determinado problema, literal ou simbólico. Essa metodologia principia na definição do problema, passa pela investigação e análise dos seus pontos fortes e fracos e por uma reflexão sobre o desenvolvimento de uma das soluções possíveis, que se deseja ser regida por princípios éticos. Identificada essa oportunidade, desencadeia-se o processo de elaboração do conceito e do anteprojeto, através de esboços, que atendem à finalidade e ao tipo de consumidor. Após avaliação, decisão e escolha do projeto final, devem ser realizados desenhos técnicos, maquetas, protótipos e variantes até ao desenvolvimento do modelo funcional, ou de teste, que irá viabilizar a experimentação do produto. Esta avaliação deverá considerar a sua funcionalidade, usabilidade, inteligibilidade, legibilidade e leiturabilidade, no sentido de ser validada a produção do modelo final. Quanto aos objetos de autoria anónima, os mesmos são pertinentes, na

¹³³ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹³⁴ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

medida que resultam de uma reflexão concetual num determinado período temporal. Embora não se associem a determinados autores ou marcas, como atualmente se promove, algumas dessas peças contam a história do design pela técnica, tecnologia, materiais, paleta cromática, funcionalidade ou pelo modo como foram consumidas (utilizadas e usufruídas) em determinada época. Já o entrevistado E2-FS¹³⁵ reitera que um objeto de design, como todos os objetos, deve ser pensado a partir dos seus contextos e do contexto museológico no qual se insere. Numa conceção clássica, o objeto de design emerge do período industrial e pressupõe o primado do desenho, afastando-se, assim, da categoria do artesanato, ou *craft*, e do saber-fazer. E esse enquadramento deve estar sempre presente. A base do interesse do objeto são as suas características intrínsecas – forma, matéria, tecnologia, etc., mas quando se pensa se é de design ou não, a história contextual tem de estar sempre presente. É o investigador que o interpreta que lhe outorga uma definição. Geralmente os museus que não se dedicam ao design, como é o caso do museu de etnologia português. Não pensam nessas questões do que é e do que não é objeto de design, pois não é o seu assunto central. Os objetos de design são preocupação dos museus de design, embora possam existir museus de artes decorativas com esse enfoque. Em geral, os museus de artes decorativas, com base na história da arte, balizam o contexto histórico que marca e diferencia a produção manual da produção industrial. Por fim, o entrevistado E7-MLS¹³⁶ defende que um objeto de design, de um modo geral, é o objeto que foi pré-concebido por um designer, possui determinada estética e uma forma adequada que se deve coadunar com a função à qual se destina. Estes objetos são concebidos para um determinado mercado e tipo de consumidor, podendo rivalizar com outros objetos que não são considerados “de design”. O objeto de design possui uma vida que lhe foi atribuída pelo mercado. Pode ser concebido, produzido e consumido durante um determinado período, ou seja, o seu circuito no mercado é intermitente ou efémero, podendo ser suplantado por outro, ou, pelo contrário, transformar-se num objeto de culto, reforçando reedições, réplicas, Fac-símiles ou redesigns. Ao objeto de design é-

¹³⁵ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹³⁶ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

lhe atribuído um estatuto próprio, um valor determinado que o difere dos outros comuns objetos. Esse valor pode relacionar-se com o peso económico da marca ou do autor na sociedade, com a ideia simbólica de raridade ou de aura diferenciadora, que o pode transformar em objeto patrimonial, de museu. O objeto de design com marca, autor ou determinado valor, geralmente ganha lugar de destaque numa casa, podendo arrogar ao seu proprietário o sentimento de que usufrui certo estatuto social. A palavra “design” é uma palavra “mágica”: quando designamos por objeto de design, já lhe estamos a atribuir uma categoria diferenciadora. Por outro lado, existem alguns objetos de design aos quais se atribui imediatamente a dimensão de valor pela iconicidade do seu autor ou marca num determinado contexto histórico e artístico. O objeto de design raramente é associado à categoria de objeto técnico-industrial, ainda que o percurso seja idêntico ou igual: ambos fazem parte de um circuito comercial, serão consumidos e suplantados.

Tema III: Modos de documentar e investigar

Sobre os campos descritivos considerados necessários para descrever o objeto de design num contexto de inventário museológico, de acordo com o entrevistado E5-AM¹³⁷, a documentação de um objeto de design deve contemplar os campos de informação básica de qualquer outro objeto museológico. Todavia, faz notar que a carga de informação é diferenciada de acordo com os contextos das instituições e classificações que lhe atribuem. Devem ser descritas as características intrínsecas dos objetos, que são campos comuns em todos os museus, tais como: dimensões, material, forma/estrutura, estados de conservação, localização atual, modo como foi utilizado, proveniência, proprietário e cronologia, e também as características extrínsecas, ou seja, toda a informação provenientes de diferentes fontes documentais ou orais que contribuíram para que esse objeto se tornasse uma peça de museu. Já o entrevistado E3-FMS¹³⁸ defende que a descrição dos objetos deve variar de acordo com a peça de qual se fala. Se, por exemplo, se estiver a falar de um cartaz, deve anotar-se dimensões, tipo de suporte, modo de impressão, se é peça única ou se é reproduzível. Se for uma cadeira, o tipo de material, a técnica e tecnologia que permitiu conceber essa forma, se atende a questões de ergonomia e qual foi a função que esse objeto cumpriu. Também deve mencionar-se os modos como estas peças foram concebidas, testadas, produzidas e consumidas. Na ficha de inventário, o objeto de design não deve ser apenas pensado do ponto de vista de classificação industrial, equipamento ou produto. Existem outras áreas a ser consideradas, nomeadamente as que possibilitam a interação. Os objetos devem ser pensados em termos de contextos interdisciplinares. O entrevistado E2-FS¹³⁹ afirma que essa questão implica uma definição para o objeto de design. O conceito clássico de design emerge na sociedade ocidental, estando relacionado com a existência de um desenho como instrumento que procura pensar o objeto com fins da sua industrialização. A antropologia dedica-se ao estudo dos objetos, que não os de design – na sua definição clássica – desenhado, industrial, seriado. Dedicar-se ao estudo do artesanal, mestiços, manufaturado num diálogo entre a mente e a matéria. Dedicar-se

¹³⁷ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹³⁸ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹³⁹ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

ao estudo do objeto propriamente dito, às técnicas, aos métodos de fazer e às sociedades onde o design não existe. O artesanato e o design coexistem, mas o objeto é contruído numa relação direta com a matéria. A antropologia não trabalhava o objeto industrial, porque este representava o capitalismo. Quando a antropologia abandonou o preconceito anticapitalismo, começou a estudar o objeto industrial pela via do consumo ou do objeto artístico, nunca pela via do tipo de produção ou do valor de mercado. Porém, os objetos estudados nunca foram os ocidentais. Desde as descolonizações assiste-se a uma etnologia de urgência, que procura recuperar os saberes-fazer do mundo ocidental, sobretudo nas comunidades rurais e piscatórias, mas o objeto de design quando começa a ser olhado pelo antropólogo, entra pelo lado da produção e pelo consumo. Nesta junção entre a antropologia e o design também se tem trabalhado a relação direta entre o corpo e a matéria-prima. Para o entrevistado E7-MLS¹⁴⁰ os objetos de design devem ser inventariados como qualquer outro objeto. Existem campos comuns, desde a denominação ou denominações, forma e função. Outra dimensão importante relaciona-se com o esclarecimento da sua proveniência, podendo proceder de um colecionador ou até de uma fábrica abandonada, o que possibilita associar às autorias, ao contexto de produção e ao modo como esse objeto foi consumido, vivenciado, até ao momento da sua inutilização.

Sobre quais os campos e abordagens disciplinares que devem ser colocados em evidência no contexto da documentação, para o entrevistado E5-AM¹⁴¹ a abordagem do design, procurando salientar o pensamento de design, a relação que se estabeleceu entre diferentes áreas do conhecimento, o seu valor utilitário e se se adequa à função para o qual foi concebido e produzido. Também a sua qualidade estética. Para o entrevistado E3-FMS¹⁴² devem ser apresentadas os objetos de referência para o design, por serem exemplares representativos de um determinado pensamento, forma, de tecnologia dos materiais e tecnologia de produção, mas a história dos objetos de design deve contar, também, o saber-pensar (a reflexão) e o saber-fazer desde a sua conceção,

¹⁴⁰ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁴¹ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁴² Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

à produção e ao consumo. Já o entrevistado E2-FS¹⁴³ entende que essa questão implica uma definição para o objeto de design. Será sempre contextual. Para o entrevistado E7-MLS¹⁴⁴ tudo depende da opção narrativa e, nessa perspectiva, as instituições têm a possibilidade de expandir os limites do conhecimento a que estão dedicados.

Sobre quais os critérios de diferenciação entre objeto de design de um objeto de arte, de artes decorativas, de ciência e de técnica, de etnografia, industrial, de moda ou outro, para o entrevistado E5-AM¹⁴⁵ os critérios a salientar são o da funcionalidade utilitária e inteligibilidade, com determinada estética. Estes aspetos diferenciam-no de uma peça decorativa sem função específica. Para o entrevistado E3-FMS¹⁴⁶ um objeto de design não é um objeto de arte. Um objeto de arte é intemporal, expressa sentimentos individuais através de determinada técnica, para usufruto pessoal na maior parte das vezes. O objeto de design é temporal, pois relaciona-se com um determinado período cronológico, com o mercado, com diferentes tipos de consumidores. E o modo como é mediado em museu é em si um processo de design. Para o entrevistado E2-FS¹⁴⁷ a definição do objeto de design parte do olhar da instituição e o que pode diferenciar objetos de artesanato de objetos de design são as classificações estritas que opõem o objeto de artesanato do objeto de design. Já o entrevistado E7-MLS¹⁴⁸ entende que o que os diferencia, na maioria das vezes, é a matéria de que são feitos e o número de exemplares. O objeto artesanal diferencia-se do industrial, porque o primeiro é manual e o tipo de produção diferencia-se, sendo personalizado e o tipo de produção é em menor número. Enquanto o segundo é seriado, massificado para atingir um número maior de pessoas. O objeto artesanal tem o cunho, o saber-fazer do artesão, enquanto o industrial não.

Sobre os critérios de diferenciação, sobreposição e aproximação dos bens culturais, os mesmos podem estar relacionados com determinados contextos disciplinares ou com as imposições dos contextos institucionais. Para o entrevistado E5-

¹⁴³ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁴⁴ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁴⁵ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁴⁶ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁴⁷ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁴⁸ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

AM¹⁴⁹ o que distingue é o contexto de usabilidade e funcionalidade desse objeto. Para o documentar, é necessário conhecer o contexto original da sua utilização, se suprimiu o problema do cotidiano, se foi bem-sucedido, se teve sucesso comercial, se representou avanço tecnológico e como foi consumido pelo utilizador. Para o entrevistado E3-FMS¹⁵⁰ os critérios de distinção relacionam-se com todas as dimensões contextuais que o definem como objeto de design. Já o entrevistado E2-FS¹⁵¹ entende que se relacionam com a interpretação institucional. O antropólogo classificou já o objeto de design pela negativa, por ser considerado mercadoria do mundo ocidental. Para o antropólogo, ser de design ou não, não tem interesse. É um objeto que deve ser explorado pelo ponto de vista do consumo – desde o momento em que ele é adquirido até ao modo como é utilizado, apropriado pelo utilizador. Para o entrevistado E7-MLS¹⁵² os objetos devem ter todos o mesmo tratamento. Dentro das instituições são todos objetos: tem mais ou menos uma estética, têm autor, pertenceram a alguém, foram consumidos. Os contextos sociais escolhidos alteram a sua percepção. E as instituições devem ultrapassar os preconceitos sobre os objetos, falando através destes, por exemplo, da diferenciação que existiu e existe entre as classes sociais. Os museus devem transpor as barreiras do pensamento através de uma abordagem interdisciplinar.

Sobre os dispositivos, normas e procedimentos normativos que podem auxiliar na organização e mediação dessa informação, o entrevistado E5-AM¹⁵³ crê que é através da documentação que deve ser orientada pelas diferentes áreas disciplinares. Torna-se importante assegurar que essas categorias para recolha de informação seguem as diretrizes do CIDOC, SPECTRUM, do CCO – Cataloguing Cultural Objects, do CDWA – Categories for the Description of Works of Art e CIDOC-CRM – *Man-men Thing*. Por outro lado, essa mediação pode ser realizada através da técnica de contar histórias de modo aprazível, o storytelling. Para o entrevistado E3-FMS¹⁵⁴ o objeto de design deve ser contextualizado em todas as suas dimensões e o espaço expositivo deve ser concebido

¹⁴⁹ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁵⁰ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁵¹ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁵² Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4..

¹⁵³ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁵⁴ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

para transmitir essa informação de modo adequado. Enquanto para o entrevistado E2-FS¹⁵⁵ tudo irá depender do critério do inventário e do tipo de mediação que se pretende estabelecer, por exemplo: do autor, do desenho, do processo projetual, da forma, da fábrica, do tipo de produção ou do modo como foi consumido, usado. Para falar sobre quaisquer uma dessas dimensões deverá ser sempre realizada uma boa etnografia. Para o entrevistado E7-MLS¹⁵⁶ todos os objetos museológicos devem ser tratados de modo igualitário.

Sobre se os sistemas de inventário museológicos devem ou não comportar a denominação “objeto de design” e sobre o modo como se poderia implementar essa dimensão, o entrevistado E5-AM¹⁵⁷ manifesta algumas dúvidas. Entende que quando se classifica por áreas disciplinares, geralmente não resulta numa boa documentação. O objeto de design é, antes de mais, um contentor de informação tal como outros objetos museológicos. Por oposição, o entrevistado E3-FMS¹⁵⁸ entende que deveria ser contemplado um campo com essa designação. Para o entrevistado E2-FS¹⁵⁹ os sistemas de inventário devem atender à variabilidade dos diferentes critérios disciplinares e que decompor o conceito clássico de objeto de design pode resultar num não conceito. Assim, seria preferível deixá-lo no seu enquadramento de origem temporal e histórico, embora reconheça que na atualidade esse conceito foi subvertido: de objeto produzido para todos, passa a ser objeto de elite onde se introduz a ideia de raridade. O entrevistado E7-MLS¹⁶⁰ considera apropriado introduzir o conceito se estiver relacionado com um museu de design, uma vez que considera o design como um campo, um atributo para a investigação do objeto.

¹⁵⁵ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁵⁶ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁵⁷ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁵⁸ Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁵⁹ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁶⁰ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Tema IV. Modos de expor e interpretar

Sobre quais as dimensões que devem estar presentes no espaço expositivo para o conhecimento do objeto de design, para o entrevistado E5-AM¹⁶¹, no espaço expositivo os objetos devem ser apresentados de modo distinto do inventário. Para que a mensagem seja transmitida, mais do que colocar as dimensões físicas ou o tipo de material utilizado, ou seja, parte das suas características intrínsecas, é valorizável a apresentação dos contextos de produção desse objeto, das circunstâncias conceituais de onde advém, do seu autor, as suas influências históricas e culturais e a forma como foi utilizado no espaço. Para o entrevistado E3-FMS¹⁶² é relevante que um espaço expositivo contextualize objetos nos seus diferentes contextos geográficos culturais, não apenas ocidentais. Por outro lado, essa mediação e comunicação, deve procurar adaptar-se aos diferentes espaços onde ocorre a exposição, para que a experiência dos objetos seja diferenciada. O entrevistado E2-FS¹⁶³ afirma que é difícil mediar todos os contextos do objeto no espaço expositivo, porém, a dimensão da produção e do consumo parece-lhe ser mais adequada para o conhecimento dos objetos, sobretudo quando se assegura na análise desses objetos as questões éticas envolvidas na sua produção. Para o entrevistado E7-MLS¹⁶⁴ a construção de um objeto não se esgota numa exposição, pois é difícil mediar todos os contextos. Tudo irá depender da opção narrativa. Devem ser apresentados diferentes níveis de informação, que deve contemplar quem concebeu, qual o processo criativo que conduziu o conceito, quem produziu, quais são os materiais utilizados, de que modo foram produzidos, qual a importância técnica e científica do produto e como é que consumidor utilizou esse objeto. Essa informação deve ser disponibilizada ao visitante, que poderá refletir o objeto de acordo com o enfoque desejado.

No próximo ponto, apresentam-se os resultados da análise interpretativa das entrevistas realizadas aos profissionais de museus.

¹⁶¹ Ver E5-AM, 20 de abril de 2018, Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁶² Ver E3-FMS, 18 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁶³ Ver E2-FS, 13 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁶⁴ Ver E7-MLS, 27 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

4.3. Lente museológica

Tema I: Enquadramento institucional

Para o entrevistado E10-BC¹⁶⁵ existem objetos de design no MUDE que assumem diferentes conceitos que se relacionam com a natureza da coleção. Relembra que a mesma é de natureza privada, reunindo objetos de design de produto e de moda internacional, que considera determinados autores e períodos cronológicos. A coleção era privada e foi constituída de acordo com as representações intelectuais do seu colecionador. Assim, a sua assunção de objeto de design é subjetiva e traduz-se na seleção de determinados objetos e de autores que marcaram um período histórico. A representação portuguesa na coleção é reduzida. É da opinião que os museus devem ser capazes de contar os diferentes contextos dos seus objetos, independentemente da sua missão, objetivos e coleções. E que no MUDE existem muitos conceitos de design e de objetos que nos ajudam a compreender esses contextos. O MUDE não se faz representar unicamente pela coleção Francisco Capelo. Há uma política de incorporação de objetos que procura preencher núcleos historicamente menos representados e considerados prioritários para representar a diversidade, riqueza e evolução do design. Quando o objeto é doado ou recolhido pela instituição, primeiramente é analisado do ponto de vista da sua representatividade autoral, histórica, inovadora, transformadora, moderna e progressista. Também sobre o modo como esse objeto se pode intersetar com outros objetos de áreas que não entravam no museu de design, como por exemplo, da arte popular, do artesanato, da cultura vernacular. Há que ter presente que a modernidade e inovação fazem parte do processo projetual do design e do designer e que há um legado cultural, por exemplo, no âmbito da produção tradicional, ou seja, a ideia de que existem objetos com centenas de anos que podem dialogar com objetos do momento contemporâneo pelas características de paridade que apresentam. Todos esses conceitos entram num museu de design e devem ser objeto de estudo, divulgação, debate e contraposição, desde que sejam respeitados os seus contextos e representações. E o próprio MUDE é um objeto de design.

¹⁶⁵ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Para o entrevistado E8-CC¹⁶⁶ o Museu de Cerâmica não tem objetos de design. Tem pouco mobiliário e a questão da cerâmica, à data, não era compreendida como objeto de design. Porém, os objetos devem ser olhados por diferentes contextos. O entrevistado E1-CS¹⁶⁷ considera que no Museu de Cerâmica de Sacavém existem objetos de design e que na fábrica de móveis Olaio também. Para o entrevistado E4-FQ¹⁶⁸ no Museu Vista Alegre existem objetos de design. Já o entrevistado E6-MJV¹⁶⁹ entende que no Museu Nacional Soares dos Reis existem objetos de design, mas o conceito é aplicado retroativamente a objetos mais antigos quando se referem ao seu uso, utilidade e qualidade estética.

Para o entrevistado E10-BC¹⁷⁰ os objetos e coleções de design do MUDE podem relacionar-se com objetos e coleções de outros museus, desde que se respeite a identidade do objeto. Um museu de design pode ser uma plataforma de cruzamento de diferentes eixos: cultural, projetual, autoral, industrial, económico, etc. O MUDE procura apresentar os objetos do ponto de vista cultural. Por outro lado, as parcerias com outras instituições permitem relacionar os objetos de design com outros objetos de outras naturezas. O MUDE já fez parceria com Museu Nacional de Etnologia (objetos etnográficos), com o Museu da Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (objetos decorativos), com o Museu Nacional de Arte Antiga (arte), com o Museu Nacional Soares dos Reis (artes decorativas), com o Museu da Chapelaria (indústria), com o Museu da Universidade de Coimbra, com o Museu de Arte de Elvas (artes plásticas) e com museus internacionais. Os objetos permitem diferentes leituras. O entrevistado E8-CC¹⁷¹ reitera que os conceitos devem ser olhados de acordo com as épocas. O conceito de design não era compreendido, na época, do mesmo modo que agora o é. No caso das fábricas, havia direções artísticas para o desenho e produção dos objetos. Embora fossem fabricadas peças de design, referindo-se às peças de Costa Mota Sobrinho presentes no Museu da Cerâmica que, segundo o entrevistado, apresentam a inovação técnica/tecnologia e de

¹⁶⁶ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁶⁷ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁶⁸ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁶⁹ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁷⁰ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁷¹ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

materiais de peças de design contemporâneo, essa dimensão de valor contextual relaciona-se com uma visão mais moderna seguida pelos diretores artísticos. Porém, distingue entre as peças seriadas, produzidas para cumprir uma determinada função utilitária, e as peças com objetivos decorativos e simbólicos, de fruição. Faz também menção aos objetos de cerâmica com expressão modernista produzidos pela Fábrica SECLA, e cujos produtos e moldes se encontram em regime de depósito no museu, embora pertençam ao município. Para o entrevistado E1-CS¹⁷² os objetos do Museu de Cerâmica de Sacavém contam a história das fábricas, da formação de um gosto no país. O entrevistado E4-FQ¹⁷³ tem dúvidas quanto ao que pode ser considerado objeto de design quando pensa na vastidão de peças produzidas pela Fábrica da Vista Alegre. Os objetos com autoria são objetos de design, mas admite a possibilidade dos objetos que não têm autoria serem também objetos de design. Entende que na fábrica de porcelanas da Vista Alegre existe um universo de objetos de design com dimensões distintas. Para o entrevistado E6-MJV¹⁷⁴, no Museu Nacional Soares dos Reis o conceito é aplicado retroativamente, se se pensar no seu uso, utilidade e qualidade estética. As embalagens dos objetos podem ser consideradas peças de design, referindo-se aos estojos de ourivesaria, também a uma frisqueira e a garrafas de vidro. E não é determinante ser produção serial para ser objeto de design. Muitos dos conceitos que se associam ao objeto de design no momento contemporâneo já existiam antes da revolução industrial, como, por exemplo, o invólucro que é um estojo trabalhado para acomodar e transportar uma cruz e galhetas do século XVI.

Sobre a interdisciplinaridade da cultura material e sobre os potenciais modos de a documentar, para o entrevistado E10-BC¹⁷⁵, a mesma deve ser considerada desde que seja refletida dentro dos organismos próprios sobre a necessidade de encontrar novos conceitos para a classificação e desde que haja um quórum científico maioritário que a aprove. A mesma pode ser viabilizada, por exemplo, através do cruzamento de bases de

¹⁷² Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁷³ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁷⁴ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁷⁵ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

dados. Já o entrevistado E8-CC¹⁷⁶ considera que os objetos de design do momento contemporâneo são mais fáceis de identificar como sendo objeto de design do que os objetos do passado. Faz essa reflexão quando pensa na cerâmica e as associa às direções artísticas das fábricas. Para o entrevistado E1-CS¹⁷⁷ o museu deve ter uma abordagem interdisciplinar e pensar no design, embora não seja uma prática comum. O objeto deve ser enquadrado no contexto da história do design e da história da técnica. Já o entrevistado E4-FQ¹⁷⁸, entende que na maioria das vezes os objetos chegam ao Museu Vista Alegre enquadrados por categorias e há dimensões de informação que se perdem. Essas dimensões podem ser pensadas, como a do design. O fato de trabalhar num museu que tem uma fábrica a laborar permite-lhe pensar outras dimensões para conhecer o objeto. O entrevistado E6-MJV¹⁷⁹ entende que as análises são importantes, mas o objeto deve ser visto num todo e a história que pode ser mediada pelo museu deve partir desse todo.

Sobre se alguma vez visitaram museus de design portugueses, o entrevistado E10-BC¹⁸⁰ conta que já visitou exposições de design e não museus de design. O entrevistado E8-CC¹⁸¹ refere o MUDE, mas associa o museu à moda. O entrevistado E1-CS¹⁸² menciona o MUDE, o MADE, a Casa do Design Matosinhos, o Museu de Cerâmica de Sacavém, que não era enquadrado como museu industrial, mas que agora o é, a Fábrica Móveis Olaio e os museus industriais. O entrevistado E4-FQ¹⁸³ menciona o MUDE e refere o Victoria & Albert Museum como um museu “worldwide design”. Enquanto o entrevistado E6-MJV¹⁸⁴ faz referência ao MUDE, ao Museu da Chapelaria em São João da Madeira e ao Museu das Rendas de Bilros em Vila do Conde.

¹⁷⁶ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁷⁷ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁷⁸ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁷⁹ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁸⁰ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁸¹ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁸² Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 8 e 10.

¹⁸³ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁸⁴ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Sobre o objeto de design ou designer a salientar desses museus ou mostras de design, o entrevistado E10-BC¹⁸⁵ não querendo ser incorreto institucionalmente, menciona que visitou o Museu de Artesanato e Design de Évora, tendo-se fixado na categoria de artesanato. Não sendo um museu de design, refere o Museu Nacional de Etnologia como um manancial de informação sobre design, o Museu Nacional de Arte Antiga e o MAK, em Viena. Já o entrevistado E8-CC¹⁸⁶, evocando o MUDE, lembra-se de que se tratava de uma peça de mobiliário, uma cadeira, embora não se recorde da autoria. O entrevistado E1-CS¹⁸⁷ não refere objetos e o entrevistado E4-FQ¹⁸⁸ menciona os objetos da Vista Alegre, mas sem os especificar. Para o entrevistado E6-MJV¹⁸⁹ o MUDE, exposição “Museu Infinito” com as coleções de Joaquim de Vasconcelos (do antigo Museu Industrial e Comercial do Porto), em concreto as rendas de bilros e os chapéus.

Sobre se alguma vez foram identificados designers e objetos de design noutros museus portugueses, o entrevistado E10-BC¹⁹⁰ não faz menção. O entrevistado E8-CC¹⁹¹, dentro do contexto do Museu da Cerâmica, refere os objetos de Costa Mota Sobrinho, que apresentam características semelhantes às peças de design contemporâneo e os objetos de cerâmica da Fábrica SECLA. Fora do contexto do Museu de Cerâmica, identifica objetos pertencentes: SECLA, Malhoa, Hansi Staël, Manuel Mafra, Raphael Bordallo Pinheiro, Manuel Gustavo e loiça de Coimbra, Alcobaça e de Aveiro. O entrevistado E1-CS¹⁹² identifica-os pelo conhecimento dos próprios objetos e das legendas que lhes são associadas, mas não especifica em quais instituições. O entrevistado E4-FQ¹⁹³, reitera os objetos da Fábrica da Vista Alegre, também sem

¹⁸⁵ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁸⁶ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁸⁷ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁸⁸ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁸⁹ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁹⁰ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁹¹ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁹² Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁹³ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

especificar autorias ou instituições. Para o entrevistado E6-MJV¹⁹⁴ os decoradores da Vista Alegre e do Museu Bordalo Pinheiro, não especificando autorias ou museus.

Sobre o modo como o museu procura estabelecer parcerias com outras entidades, por exemplo com museus e, até mesmo, com a própria academia, no sentido de acolher as múltiplas representações que têm emergido sobre a cultura material portuguesa, provindas das diferentes investigações¹⁹⁵ que atualmente se desenvolvem e publicam, em particular as que versam sobre o objeto de design, para o entrevistado E10-BC¹⁹⁶ as categorias existem para serem destruídas ou relativizadas. A objetividade da disciplina de história deve ser sempre considerada, mas há que ter uma grande maturidade para perceber que a história é uma leitura, uma ficção. Cria uma narrativa, mas não deve ser a única narrativa. Trabalhar em museus é uma ficção. É construir ficções. A objetividade resulta da nossa formação, daquilo que apreciamos, daquilo que reconhecemos como de valor. Tudo se projeta. E dentro de um museu, o enquadramento institucional não deixa de ser uma proposta de leitura. O MUDE está empenhado em construir o acervo do amanhã, mas também se tem focado em construir o acervo do século XX português, pois houve um atraso na recolha desse importante espólio, quando comparado com outros museus. Há uma política de resgate de informação importante para a construção da história do design português. Nomeadamente de peças-chave de determinados autores, como Frederico Jorge, Vítor Pala e José Espinho. Há uma história das cadeiras. Há coisas que têm vindo a ser produzidas que têm qualidade, outras não. É necessário produzir investigação científica de um modo sectorial, sobre autores fundamentais que ainda pouco se conhecem, para não se contar sempre a mesma história. É importante conhecer e reconhecer o valor dos autores, das entidades várias, dos equipamentos. É preciso mapear as várias fases da história da nossa memória coletiva, para que a nossa história não se perca. A informação produzida é incorporada no inventário quando os objetos pertencem ao museu. Quando o objeto não pertence ao museu, regista-se a informação [desenho expositivo, processo curatorial que conduziu à seleção das peças, textos, legendas,

¹⁹⁴ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁹⁵ Algumas dessas investigações foram evocadas e descritas nesta investigação.

¹⁹⁶ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

imagens da exposição, textos e imagens que constaram do catálogo]. Nos anos 50-60, as autorias eram colaborativas. Todos trabalhavam com todos. O novo museu terá uma biblioteca de design, de arte e que irá receber uma doação de uma parte da antiga biblioteca do Centro Português de Design (CPD). Essa informação será disponibilizada para consulta pública. O espaço expositivo irá pôr em evidência diferentes coleções: António Garcia, Eduardo Afonso Santos, Coleção Daciano da Costa, Carlos Rocha, Carlos Galamba (à data a fechar o processo de aquisição/incorporação), Nuno Baltazar, peças individuais que constam do espólio do MUDE, peças da Coleção Francisco Capelo, entre outras surpresas.

O entrevistado E8-CC¹⁹⁷ menciona as colaborações com a Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, com colecionadores particulares que, muitas vezes, se traduzem em exposições temporárias no Museu da Cerâmica. Para o entrevistado E1-CS¹⁹⁸ a interdisciplinaridade permite refletir sobre os objetos. Parceiros como a Faculdade de Arquitetura permitiram auxiliar no projeto Móveis Modernos, que resultou na exposição de mobiliário, desenhos (do Museu de Cerâmica de Sacavém) e a publicação de um catálogo. O entrevistado E4-FQ¹⁹⁹ afirma que o Museu Vista Alegre disponibiliza os arquivos para investigação, mas não consubstanciam a informação provinda da investigação nas exposições do museu, embora haja interesse. Para o entrevistado E6-MJV²⁰⁰ o enfoque do Museu Nacional Soares dos Reis não está relacionado com as questões do design. Porém, há uma abertura por parte da instituição para problematizarem esse tema, sobretudo quando o museu pensa o século XX. Estabelecem parcerias com projetos de investigação desenvolvidos em universidades e indústria, como por exemplo: o Instituto Politécnico do Porto, a Universidade do Porto ou a Fábrica Manuel da Bernarda. Também com artistas plásticos: escultores, pintores e ceramistas.

¹⁹⁷ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁹⁸ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

¹⁹⁹ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁰⁰ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Tema II: Modos de incorporar e colecionar

Sobre o que pode consistir um objeto de design e sobre quais características e qualidades são fundamentais para a sua caracterização, o entrevistado E10-BC²⁰¹ compreende a palavra design como um verbo de ação que se relaciona com um processo projetual que procura solucionar um determinado problema. Na medida que tudo pode ser entendido como sendo um objeto de design, podendo materializar-se de modo corpóreo e palpável, por exemplo enquanto objeto de produto, objeto gráfico, objeto de moda (bidimensional, tridimensional), ou de modo incorpóreo e intocável, enquanto objeto digital, como são exemplos os websites para a web (dados digitais), a rentabilização de um serviço para o mercado, a organização de um organograma empresarial, a concetualização de um pensamento ou até a conceção de um projeto museológico. Um objeto de design resulta de um processo processual, que é determinado por um desígnio de resolução de um problema e pelo desenho que materializa essa ideia. Principia na identificação e na análise desse problema, dissecando contextos, materiais e técnicas para resolver os objetivos que se propôs alcançar, conduzidos por um processo criativo que procura estabelecer uma relação entre a utilidade e o belo. Durante esse processo, várias hipóteses são testadas através da experimentação para se encontrar uma solução possível. Esta solução é, por fim, materializada para desempenhar a função para a qual foi pensada. Neste contexto é importante refletir sobre a origem etimológica da palavra design, pois o ato de desenhar, no papel ou num dispositivo pessoal, irá materializar a ideia. Neste sentido estabelece-se uma relação entre o pensamento e a mão e vice-versa, ou seja, não só o saber-pensar materializa a ideia como, também, a movimentação do corpo, o exercício da mão que exercita o pensamento. Essa relação entre a conceção e a materialização do útil e do belo atravessa diferentes escalas, desde a arquitetura, urbanismo até à escala do corpo, ideias às quais tradicionalmente e academicamente se associa a disciplina de design. O entrevistado E10-BC²⁰² gosta de pensar que o conceito de design existe antes da definição clássica de que o conceito provém da revolução industrial. O Homo Sapiens

²⁰¹ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁰² Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

já era Homo Designer, citando Sena da Silva. O design é um processo de invenção, é um processo de ação de cultura. O design é um processo de ação de cultura onde o homem procura transformar o seu ambiente e do meio onde vive. E o processo de ação de design tem muitas traduções materiais do dia-a-dia e que resulta da relação que se estabelece entre a capacidade humana, a mão e o espírito. Da necessidade do útil e o do belo. E o útil nem sempre é prático, funcional. As qualidades do desenho, do acabamento, da forma, da formatação e do equilíbrio entre o útil e o belo, fixam as características e qualidades do objeto de design. Tão importante quanto as anteriores, insurge-se o intuito, ou seja, o propósito ético da ação que antecede o desígnio. É importante conhecer o propósito ético do projeto concebido pelo autor. Todos os agentes implicados no design devem ter responsabilidade ética-moral e considerar a pegada ecológica. O entrevistado E10-BC²⁰³ questiona, por isso, a validade do design para o consumidor no momento contemporâneo e o papel que o museu pode desempenhar para a sua consciencialização. As instituições devem ser responsáveis nas suas curadorias expositivas, pois o modo como se contam os objetos tem consequências pedagógicas, políticas e, inclusivamente, impacto nas práticas disciplinares. Para o desenvolvimento da disciplina de design, enquanto teoria e prática, é importante refletir sobre a sua ontologia e epistemologia, mas deve-se atender que não é oportuno traçar definições estritas sobre o que é o design, quando ele tem muitos contextos, realidades e perspetivas.

O entrevistado E8-CC²⁰⁴ declara que o Homem é um produtor de objetos. Quase todos os objetos produzidos pelo Homem tiveram um cariz utilitário, no entanto, é importante conhecer a origem etimológica e epistemológica da palavra design, pois pode assumir diferentes assunções de acordo com os contextos. Ter a consciência de que a aplicação da mesma foi-se alterando ao longo dos tempos. O Museu de Cerâmica possui uma coleção de objetos de produção industrial em série e de objetos de índole decorativa e apenas trabalham o objeto de design, o sentido contemporâneo do objeto de design, nas exposições temporárias, onde procuram relacionar a produção seriada

²⁰³ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁰⁴ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

com as edições limitadas e específicas. A leitura sobre os objetos, numa perspetiva museológica, favoreceu quase sempre outro tipo de objetos, chamados diferenciadores, com design, que os distinguiam, e também pelas sensações que produziam. Os objetos industriais seriados, de cariz utilitário e para efeitos comerciais, não mereceram o estatuto de objeto museológico, de destaque, apesar de terem design. Hoje em dia essa ideia tem vindo a modificar através da reflexão do que deverá ser um objeto museológico. Tudo depende do modo como o pensamos. E as coleções de cerâmica são potenciais para esse tipo de reflexão. Por exemplo, se se pensar nas técnicas, no estilo [características intrínsecas da peça] e no modo como foi utilizada. Para se pensar no objeto de design tem de se pensar, também, a questão da ergonomia, da estética, contexto de consumo para o qual foi criado (utilitário ou decorativo) e para quem foi pensado em termos económicos. Em termos museológicos, em Portugal, essas questões não eram colocadas. O modo de olhar os objetos era pela lente das direções artísticas das fábricas. Foram produzidas peças em série com um tratamento diferente das peças artísticas. A cerâmica, tida como um parente pobre nas artes, foi enobrecida com atributos de qualidade pelos diretores artísticos, não apenas as peças meramente decorativas como, também, algumas peças utilitárias. Aqui pode-se falar em design decorativo e design utilitário. Para o entrevistado E1-CS²⁰⁵ um objeto de design é um objeto do quotidiano e tem uma determinada utilidade. Trata-se de um objeto imbuído de uma tradição que envolve determinado processo de produção, contexto social, contexto económico e contexto estético. O design sempre existiu, mas o conceito em si emerge com o processo de produção industrial. Trata-se de um objeto de design porque é múltiplo e porque tem uma determinada função específica para o uso do quotidiano, suprimindo o problema de modo objetivo ou simbólico. O objeto de design no contexto museológico conta a história do país e de um determinado gosto epocal, possui valor histórico, cronológico, estético e simbólico, provocando sentimentos de familiaridade, proximidade, pertença e de memória identitária. O desenho é um documento e um objeto em si mesmo, tal como o objeto de design finalizado. O desenho representa o

²⁰⁵ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

processo projetual e é o produto/modelo final. Um desenho final (bidimensional) e o objeto finalizado, são ambos objetos de design.

Para o entrevistado E4-FQ²⁰⁶ os contextos nos quais os objetos são concebidos e produzidos condicionam as leituras sobre os objetos. No seu entendimento e considerando o ambiente da Fábrica da Vista Alegre, um objeto de design, de porcelana ou de cerâmica, deve intersectar duas dimensões, nomeadamente a função e a estética/estilo/decoração e que estas dimensões, por sua vez, devem equilibrar-se entre si. Tem dúvidas se o objeto de design tem outras dimensões para o poder caracterizar. As instituições museológicas possuem coleções e estão um pouco apartadas das indústrias de produção, mas no caso da Fábrica da Vista Alegre o mesmo não acontece. Existe um contato direto com os designers, com o design e a com a produção dos objetos. E esse contato permite obter diferentes visões e questionar os limites estandardizados dos objetos de design. O entrevistado E6-MJV²⁰⁷ ressalva que o Museu Nacional Soares dos Reis se trata de um museu de artes decorativas. Deste modo, do seu ponto de vista, o objeto de design é o objeto no qual o fator determinante foi o da produção e o da adequação da forma à função para o qual foi concebido. Nesta conceção, a par da articulação entre forma e função utilitária e inteligível, encontra-se a dimensão estética. E entende como interessante refletir sobre a questão do design, porque, precisamente, houve correspondência entre a instituição e as indústrias, no sentido de se recolherem os objetos nelas produzidos. O primeiro diretor do museu desde a sua instalação no Palácio dos Carrancas, o Dr. Vasco Valente, estabeleceu uma relação entre o museu e as fábricas industriais do Porto, Gaia e Viana e esse protocolo possibilitou a introdução de novas peças na instituição, privilegiando-se nessa recolha as melhores peças e as peças assinadas com o nome das fábricas. Por ocasião da exposição sobre a Fábrica de Miragaia, as vitrines no espaço expositivo organizavam-se pelo nome das fábricas, mas existia uma vitrine com peças não marcadas. Essas peças são de autoria atribuída a determinadas fábricas, em termos de autoria e fabrico.

²⁰⁶ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁰⁷ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Tema III: Modos de documentar e investigar

Sobre os campos de informação considerados como mais necessários para descrever o objeto de design no contexto de um inventário museológico, de acordo com o entrevistado E10-BC²⁰⁸ todos os campos são importantes, mas é essencial referir-se a data do desenho, a data do protótipo, a data da primeira edição e as datas de produção, os materiais, o autor, o período em que ocorreu a investigação e o tipo de reflexão concetual. Outro aspeto que salienta é a necessidade de haver uma investigação científica contínua do objeto em si e das exposições na qual está presente, que registe contextos de investigação multidisciplinares, pois diferentes leituras possibilitam conhecer melhor o objeto. E este é um trabalho interminável. Para o entrevistado E8-CC²⁰⁹, genericamente, no inventário, identifica-se a peça de modo geral e breve: coloca-se o nome do autor, atribui-se um número de inventário, descreve-se fisicamente o objeto, identifica-se o material, procura-se saber a história da peça e enquadrar o seu período histórico, cronológico e de produção. Muito importante é a associação de uma fotografia. O período histórico e o período de produção podem determinar a designação de objeto de design ou não. Para o entrevistado E1-CS²¹⁰ os objetos devem ser interpretados de acordo com os contextos que se pretende abordar. No caso dos objetos de design, é importante descrever a sua tipologia e função e conhecer a sua biografia, observando o seu conceito original, momento cronológico, local onde foi produzido, autoria-designer ou fábrica, e tipo de produção. Também enquadrá-los nos seus contextos sociais, económicos e artísticos. Relativamente a este último, a Fábrica de Louça de Sacavém acompanhou as tendências artísticas internacionais no que respeita à decoração dos objetos. Para o entrevistado E4-FQ²¹¹ a ficha de inventário deve prever a descrição da peça e o tipo da sua decoração, a nomenclatura institucional da fábrica onde foi produzida a peça, o tipo da sua funcionalidade, os tipos de produção e autoria ou autorias. Já o entrevistado E6-MJV²¹² refere nunca ter pensado nesta

²⁰⁸ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁰⁹ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²¹⁰ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²¹¹ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²¹² Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

questão, mas que a ficha-tipo que habitualmente utilizam no Museu Nacional Soares dos Reis para documentar objetos, serviria. Salienta a importância de ser registado o método de fabrico.

Sobre quais os campos e abordagens disciplinares a serem salientados no inventário e no espaço expositivo, para o entrevistado E10-BC²¹³ o museu de design, tal como os outros museus, deve promover o emaravilhamento. Deve permitir que o observador se sinta curioso face ao objeto que vê e que o analise com a informação cedida pelo museu e que ele próprio infere. A exposição deve fazer falar e fazer escutar o objeto que fala, devendo, por isso, enquadrá-lo em diferentes contextos de informação e espaços que permitam o diálogo. E essa comunicação deve ser feita sobre o olhar do momento contemporâneo. Para o entrevistado E8-CC²¹⁴ as narrativas variam de acordo com os contextos através dos quais os objetos são pensados. É desejável estabelecer-se uma relação entre diferentes áreas do conhecimento. Deve-se pensar na museologia, na estética e na indústria, em concreto nos processos de produção industrial ou manual, pois os contextos são diferenciados. As peças produzidas manualmente e de cariz utilitário podem ser consideradas peças de design, com autoria conhecida ou anónima. Porém, os contextos epocais devem ser sempre evocados. Para o entrevistado E1-CS²¹⁵ irá depender do objeto. Quando se pensa em objeto industrial, para além de se procurar conhecer necessidade que despoletou a produção desse objeto e do seu processo de produção, deve pensar-se que o mesmo também é um objeto técnico, pelo que se deve acautelar a técnica e tecnologia de produção. Para além da componente estética. A necessidade de possuir utensílios funcionais e os contextos tecnológicos e estéticos produzem diferentes projetos e objetos. Para o entrevistado E4-FQ²¹⁶ na exposição permanente, evidenciam-se as artes decorativas e a história social. Para o entrevistado E6-MJV²¹⁷ os objetos de design devem apresentar as dimensões de métodos de fabrico e fabricantes [nome das fábricas].

²¹³ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²¹⁴ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²¹⁵ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²¹⁶ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²¹⁷ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Sobre o que diferencia o objeto de design de um objeto de arte, artes decorativas, ciência e técnica, etnografia, industrial, moda ou outro, para o entrevistado E10-BC²¹⁸ as fronteiras são ténues, mas se se pensar em contextos institucionais, há distinções. Por exemplo, um objeto de design não é um objeto de arte. Ontologicamente o objeto de arte é um objeto de contemplação subjetiva que não parte de um problema, de uma necessidade de resposta de supressão de um problema. Um objeto de design alia a componente estética à forma e à função. Quanto às artes decorativas, ciência e técnica, indústria e moda, não faz distinção. O objeto de design sempre foi intersetado por essas confluências - arte, ciência, inovação, indústria, economia. Os objetos de ciência e técnica são interessantes porque envolvem interseções e multidisciplinaridade, entre esse saber-fazer que ocorre entre anatomia, genética, engenharia, microbiologia, design, arquitetura, ergonomia, antropometria e estética. Já para o entrevistado E8-CC²¹⁹ o objeto pode ser pensado a partir do contexto museológico no qual se encontra, mas cada vez mais começa a ser enquadrado a partir de uma abordagem contemporânea. Para o entrevistado E1-CS²²⁰ os contextos para pensar objetos devem diversificar, pois um objeto não se esgota na sua informação. Para o entrevistado E4-FQ²²¹ os objetos são polissémicos, têm sentidos múltiplos. Os contextos podem variar de acordo com os contextos através dos quais são pensados e as instituições devem contemplar as diferentes abordagens disciplinares. Para o entrevistado E6-MJV²²² não é uma questão de fácil resposta. Os objetos dão entrada no Museu Nacional Soares dos Reis pelo seu carácter de exceção, qualidade e beleza, podendo ser de arte, arqueológicos ou de artes decorativas.

Sobre como o museu estabelece essa distinção e sobre os critérios que estão subjacentes nessa seleção, o entrevistado E10-BC²²³ refere que no MUDE procura-se simplificar o inventário. A organização do inventário é mais clássica, seccionada em design de produto, design gráfico, design de moda, neste último incluindo-se os

²¹⁸ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²¹⁹ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²⁰ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²¹ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²² Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²³ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

acessórios. Os objetos que se encontram na fronteira do objeto de arte e do objeto decorativo, se forem produto, entram na categoria de design de produto, ou seja, no inventário não se estabelece essa distinção. A utilização de determinado software de gestão de coleções relaciona-se com a política de uniformização dos sistemas de gestão de coleções dos museus municipais. Não segue as indicações do colecionador. Todavia, a matriz da coleção estava dividida em produto e moda. O gráfico foi introduzido posteriormente. Atualmente o MUDE encontra-se a repensar as categorizações e a reajustar as classificações que os objetos adotam. Vão introduzir ilustração, publicidade [design gráfico] e design digital. O inventário é uma construção constante. Para o entrevistado E8-CC²²⁴ a aquisição do objeto no Museu da Cerâmica tem de estar de acordo com os valores e objetivos da instituição: natureza das coleções e com as regras de inventariação. É utilizado como instrumento de referência o manual de inventariação produzido pelo Instituto Português dos Museus. Para o entrevistado E1-CS²²⁵ diferentes contextos produzem diferentes objetos. No Museu de Cerâmica de Sacavém, um objeto é classificado pela equipa que considera a sua dimensão histórica. Para o entrevistado E4-FQ²²⁶ há um enfoque nas artes decorativas no que concerne aos estilos, na cronologia de produção das peças, dividida por grandes temas, nas autorias e nas tipologias dos objetos, repartidas de acordo com determinadas características. Para o entrevistado E6-MJV²²⁷ o objeto do Museu Nacional Soares dos Reis deve conter o critério de excelência, de excecionalidade. Deverá ser representativo do momento, um documento representativo do uso, da moda, dos materiais.

Sobre os dispositivos, normas e procedimentos normativos que podem auxiliar na organização e mediação dessa informação, o entrevistado E10-BC²²⁸ diz que no MUDE é utilizado o software de gestão de coleções In Patrimonium ou o In Arte. À data não possuíam coleção online, a mesma encontrava-se em desenvolvimento²²⁹. Porém,

²²⁴ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²⁵ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²⁶ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²⁷ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²⁸ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²²⁹ Durante o período de confinamento, ditado pela situação epidemiológica COVID19, o MUDE colocou uma parte das suas coleções online. Ver “Acervo Online MUDE”. Disponível em: <https://inwebmude.cm-lisboa.pt/>.

a coleção de moda foi introduzida na plataforma Europeia e encontravam-se à procura de parceiros internacionais para organizar a informação em plataformas relacionadas com o design de produto e com o design gráfico. O entrevistado E8-CC²³⁰ revelou que os manuais de inventariação utilizados eram os da cerâmica e da cerâmica utilitária produzidos pelo Matriz. Para o entrevistado E1-CS²³¹ os objetos devem ser catalogados utilizando as determinações do CIDOC CRM. A indexação deve precaver vocabulários controlados, sendo que a referência maior é o Getty para as artes e para o design. Em termos nacionais, os instrumentos utilizados para a descrição de objetos foram traduzidos e realizados na Biblioteca Nacional. Outro instrumento de gestão muito importante, são os procedimentos sugeridos pelo SPECTRUM. O entrevistado E4-FQ²³² assinala como dispositivo de comunicação a sala de pintura no percurso expositivo do museu, onde ocorre o processo de pintura manual ao vivo, os dispositivos de apoio em formato vídeo que contextualizam o modo de produção, a programação de exposições temporárias focadas em temas, os programas de participação pública dos serviços educativos. No inventário, são utilizadas as normas de inventário nacionais como instrumento de mediação. Para o entrevistado E6-MJV²³³ a mediação é feita através das fichas de inventário, pela investigação científica dos objetos e associação de documentação histórica material e imaterial relativo à sua produção e utilização. Também através da seleção da informação a ser transmitida ao público e das visitas guiadas [instituição e informantes], dispositivos digitais e documentação.

Sobre se os sistemas de inventário museológicos devem comportar a denominação “objeto de design”, o entrevistado E10-BC²³⁴ não vê necessidade disso. No MUDE, num primeiro momento as categorizações são úteis, pois relacionam os objetos com a própria natureza das coleções do museu, com a sua missão e com os seus objetivos. Num segundo momento é feito um trabalho de investigação que procura trabalhar um tema. Ao mudar-se um quadro de análise de uma instituição, torna-se mais

²³⁰ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²³¹ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²³² Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²³³ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²³⁴ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

difícil a comunicação. Os museus devem explicitar as razões da sua catalogação. Assim, plataformas comuns como a Europeana facilitam a gestão da informação. Para o entrevistado E8-CC²³⁵ era importante esclarecer o que é o objeto de design para se poder criar mais uma categoria, a de design. Esta categoria iria permitir diferenciar coleções que se encontram agrupadas. Porém a atribuição dessa categoria deve ser situada nos contextos epocais nos quais os objetos foram produzidos. É importante conhecer a origem etimológica e epistemológica da palavra design, pois pode assumir diferentes assunções de acordo com os contextos. Ter também consciência de que a aplicação da mesma foi-se alterando. No caso da cerâmica não existe essa subdivisão. Para o entrevistado E1-CS²³⁶ devia inserir-se a categoria, porque não constam das categorias do inventário. O termo deveria entrar contemplado nos vocabulários, sobretudo quando se fala em museus industriais. O entrevistado E4-FQ²³⁷ tem dúvidas quanto a esta questão por ter dúvidas em relação ao conceito. Utilizam no museu a expressão “design by”, quando o objeto tem um autor conhecido ou reconhecido. O objeto de autor anónimo pode ter design também, mas não sabe que é adequado utilizar a expressão. Já para o entrevistado E6-MJV²³⁸ as análises são importantes, mas o objeto deve ser visto num todo e a história que pode ser mediada pelo museu deve partir desse todo. Ao retirar-se os objetos das coleções das quais pertencem, para fazermos uma análise mais detalhada, pode afastar o significado de todo o agregado. E esta questão pode aplicar-se à análise do objeto de design. Um objeto de design pode ser, por exemplo, uma componente de algo.

²³⁵ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²³⁶ Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²³⁷ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²³⁸ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Tema IV. Modos de expor e interpretar

Sobre quais as dimensões a estar presentes no espaço expositivo para o conhecimento do objeto de design, para o entrevistado E10-BC²³⁹ o objeto de design ainda hoje continua a ser comunicado e exposto como os objetos de arte: em plinto e iluminado, tornando-o objeto de desejo. Este fator está relacionado com a sua genealogia de história das exposições, onde a grande referência é o MoMA. Este modelo tem vindo a ser questionado, precisamente porque o objeto perde no museu o seu cariz de utilidade e deixa de ser manuseado. Atualmente tem-se pensado no objeto para ser tocado. O entrevistado E10-BC²⁴⁰ entende que devem existir diferentes níveis de interpretação de um objeto, que passe pelos sistemas de produção, desenhos técnicos, imagens do fabrico, simulações de utilização, técnica/tecnologia, contexto sociológico, cultural, artístico ou os diferentes dispositivos de apresentação e de utilização. Por outro lado, deve-se evocar o espaço das reservas e de arquivo como espaço expositivo, que possibilite dialogar sobre as peças. Os tempos de reflexão, de análise, de estudo, de estada e de encantamento pelos objetos acaba por contruir as dimensões dos objetos, pois os contextos não podem ser mostrados todos em simultâneo. Para o entrevistado E8-CC²⁴¹ os contextos expositivos podem variar de acordo com os contextos através dos quais são pensados. Diferentes contextos de mediação constroem diferentes objetos. Para o entrevistado E1-CS²⁴² o objeto de design no contexto museológico deve contar a história do país e de um determinado gosto estético e exprimir valores de memória identitária. Por outro lado, é importante, ainda, colocar o processo criativo que conduziu à produção da peça e desenho da peça que foi produzida e comercializada. O objeto permite e facilita o deleite por parte do observador, mas, de igual modo, estimula o desenvolvimento de um conhecimento novo. Para o entrevistado E4-FQ²⁴³ no contexto expositivo a informação é mais delimitada. Entende que deve constar a designação do objeto, a nomenclatura atribuída pela fábrica e a informação de carácter histórico.

²³⁹ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁴⁰ Ver E10-BC, 11 de junho de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁴¹ Ver E8-CC, 28 de maio de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁴² Ver E1-CS, 6 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁴³ Ver E4-FQ, 19 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

Também o tipo de objeto, o título e outras designações, a autoria, o tipo de material, técnica de produção de modo sumário, localização anterior e atual e número de inventário. Já para o entrevistado E6-MJV²⁴⁴ os objetos de design devem ter o mesmo tratamento dos outros objetos e apresentar-se através das dimensões de método de fabrico e pelo nome das fábricas. O objeto utilitário era associado ao objeto etnológico, de antropologia, enquanto o estético era associado aos museus de artes decorativas. As peças do século XX de cariz utilitário e em termos decorativos consideradas de mau gosto não tinham espaço neste museu, mas o Museu Nacional Soares dos Reis guardava-as na mesma [fábrica do Carvalhinho]. Por ordem da política cultural vigente, o museu só podia documentar as peças até 1960. Após 1960 entendia-se que não tinham interesse museológico. Atualmente não é assim.

Este capítulo procurou situar algumas considerações provenientes das narrativas enunciadas por protagonistas portugueses de diferentes áreas disciplinares²⁴⁵ relativamente à ideia de objeto de design e sobre como este pode ser pensado a partir dessas lentes, tanto pela academia como pelos museus.

Sobre a ideia do que pode configurar um objeto de design, verificou-se uma diversidade na compreensão do seu conceito. Para alguns dos entrevistados do universo académico o mesmo configura um produto concretizado (E5-AM) que se coliga à intenção e ao ato de pensamento encontrado pelo seu autor ou marca para suprir determinado problema (E5-AM; E3-FMS), podendo resultar da intelectualização do campo de estudo que o circunscreve conceitualmente e metodologicamente, mais concretamente o design (E3-FMS; E2-FS), embora não seja esta premissa obrigatória, uma vez que a reflexão contemporânea sobre o conceito desvincula o noção de design da sua conceção clássica que opõe o produto concretizado industrialmente, que parte

²⁴⁴ Ver E6-MJV, 24 de abril de 2018. Volume 2 da tese, Apêndices 2,3 e 4.

²⁴⁵ Museus: Museologia, património industrial autárquico, documentação em museus (Ciências da informação); Museologia, património industrial privado; Museologia, artes decorativas, história da arte; Museologia, património industrial autárquico; Museologia, Design e moda; Museologia, design e artesanato. Academia: Antropologia, cultura material; Design; Museologia, documentação em museus (Ciências da informação); Museologia, património industrial. Ver Apêndice 1 “Lista entrevistados, perfis profissionais e calendarização entrevistas”, Volume 2 da tese.

do primado do desenho e do pressuposto do processo projetual (saber-pensar) (E3-FMS; E5-AM), ao produto concretizado artesanalmente, que resulta do processo de intervenção autoral determinada diretamente na matéria (saber-fazer) (E2-FS; E3-FMS). O objeto de design, nas suas classificações distintas – equipamento, produto, comunicação, moda, dados digitais ou investigação (E3-FMS), está também associado a um ideal de forma que deve associar-se a uma funcionalidade praticável e a um determinado ideal estético, que não é esclarecido (E5-AM; E7-MLS), à ideia do autor designer e à ideia de produto de consumo que lhe pode conferir o estatuto de objeto de culto e desejo, o que o torna diferenciador de outros objetos e que pode contribuir para o seu processo de patrimonialização e musealização (E7-MLS).

No universo museológico português, o design está relacionado com o verbo enquanto processo de ação (de saber-fazer) e a metodologia de processo projetual (saber-pensar) (E10-BC) que envolve a prática do desenho (E1-CS), uma ideia que também está presente na concetualização de um dos entrevistados da academia (E3-FMS). O objeto de design pode configurar tudo aquilo que é concebido e produzido pela humanidade para transformar a sua envolvente, na sua dimensão material e imaterial (E10-BC; E8-CC), embora se deva acautelar que a natureza ontológica, etimológica e epistemológica do conceito varia de acordo com os contextos, realidades e perspetivas no qual o objeto se encontra, significando que se podem diluir as fronteiras disciplinares que distinguem a produção industrial da produção artesanal, o autoral e o anónimo (E10-BC; E8-CC; E1-CS; E4-FQ). Qualquer objeto pode ser enquadrado como objeto de design, desde que seja devidamente contextualizado relativamente à sua morfologia que, por parâmetro-padrão, deve considerar a ergonomia e a relação do seu contexto de consumo, podendo este estar associado à ideia de utilitarismo inteligível (E8-CC; E1-CS; E6-MJV) ou à ideia de ornamentação (E8-CC; E4-FQ), também às suas características físicas, que considera as técnicas e tecnologias de produção – industrial na sua categoria mais clássica (E6-MJV) – e os sistemas de produção, bem como aos contextos de consumo material e pessoal e aos contextos de valor cultural (E8-CC; E1-CS). É transversal a ideia de que o objeto de design deve ser o resultado de um processo harmonioso que se estabeleceu entre a intelectualização de um problema veiculado a

uma necessidade utilitária, funcional e de beleza (E10-BC; E8-CC; E1-CS; E4-FQ; E6-MJV). O mesmo acontece no pensamento acadêmico de objeto de design (E5-AM; E3-FMS; E7-MLS).

Nesta variedade de pensamentos acadêmicos e museológicos, parece evidente que a noção de objeto de design está ainda muito veiculada ao conceito tradicional gerado pela revolução industrial inglesa, que separou o artesanal do industrial, mas também o enfoque da disciplina de história da arte na sua perspectiva ocidentalizada, concentrada no autor, na contemplação estética e em ideais do movimento modernista associados à simplicidade e depuração da forma para que o objeto possa cumprir determinada função útil. Porém, os discursos também revelam a ambiguidade sobre o que pode ser ou não um objeto de design, transportando-se essa responsabilidade para as hierarquias e pressupostos disciplinares demarcados por fronteiras de classificação que os podem afastar, aproximar ou sobrepor. Esta compartimentação dos fundamentos disciplinares, embora necessária na análise científica dos objetos, tal como observaram Macdonald (2006a), Pearce (1994b), Alexander & Alexander (2008) ou Ambrose & Paine (2006), quando sublimada pelas instituições, inevitavelmente condiciona novos modos de ver e limita a construção de outras narrativas para os objetos.

Numa perspectiva acadêmica, o objeto de design pode estar presente em diferentes instituições museológicas, desde que sejam demarcados os seus critérios de representação, podendo relacionar-se com as missões ou com as curadorias que são lhe imputadas nos contextos expositivos (E5-AM; E2-FS), embora esta ideia não seja consensual, uma vez mais porque se evoca a diferença entre o saber-fazer (o artesanal) e o saber-pensar (o desenho e o processo projetual – design), particularmente por não se ter a certeza se neste último se inclui o primeiro quanto ao ato de criação intelectual diz respeito (E5-AM; E2-FS). Também é fraturante a ideia de que todos os museus possuem objetos de design, sobretudo quando se evocam as classificações estabelecidas pelas disciplinas que diferenciam o objeto artesanal do objeto industrial (E3-FMS; E2-FS). Os museus industriais, geralmente temáticos (cerâmica, vidro, loiça etc.), os museus de ciência e técnica e os museus de artes decorativas são aqueles cujas

coleções se admite mais próximas da ideia de objeto de design (E2-FS; E7-MLS), por permitirem uma análise e interpretação das suas dimensões de técnica e tecnologia de produção, dos materiais ou matéria-prima ou do valor estético (E7-MLS), mas também a sua dimensão de valor histórico, social e cultural/patrimonial, sobretudo quando se pensa na valorização do saber-fazer que expressa a identidade nacional (E7-MLS). Os objetos utilitários dos museus etnográficos podem ser evocados como objetos de design, desde que seja articulado o pensamento de design contemporâneo (E2-FS). O MUDE é o museu de design português mais citado, embora haja quem considere que o mesmo não se trate de um museu de design quando comparado com outras instituições internacionais (E3-FMS).

Numa perspetiva museológica, o MUDE é o museu de design português mais referido pelos entrevistados. O MUDE enquadra diferentes objetos, autorias, periodizações, conceitos, contextos culturais e classificações, que contam uma parte da história do design português e de determinados objetos e autores internacionais (E10-BC). O museu não é estrito no seu conceito de objeto de design. Admite que os mesmos representam diferentes contextos e que estes podem ser intersetados, inclusivamente com os de outras instituições que não de design, desde que sejam devidamente situados nos seus contextos de valor cultural, autoral, económico, processual, etc. O cruzamento dessas lentes, permite obter diferentes leituras e constrói novo conhecimento (E10-BC). Sobre as outras instituições representadas pelos entrevistados, as mesmas não são consideradas museus de design, mas admite-se que alguns dos objetos das suas coleções possam configurar objetos de design, respetivamente os da Fábrica de Louça de Sacavém e os do Museu da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre (E1-CS; E4-FQ). No caso do Museu Nacional Soares dos Reis o objeto de design está presente, desde que o conceito de design seja aplicado retroativamente quanto ao modo de consumo utilitário e ao valor de qualidade estética (E6-MJV), enquanto o Museu de Cerâmica não se considera museu de design, uma vez que os objetos utilitários e simbólico-artísticos produzidos nesse material não eram, à data, compreendidos como objetos de design, ainda que tivessem base no desenho, que se utilizasse tecnologia moderna e assentassem num tipo de produção seriada. Neste sentido, o conceito deve ser

enquadrado aos objetos à luz dos pressupostos do momento contemporâneo (E8-CC). Outra questão que está associada ao conceito de objeto de design relaciona-se com a dimensão da autoria, onde se admite que o objeto de autoria anónima também pode ser considerado objeto de design (E4-FQ).

Parece consensual entre os entrevistados da academia e dos museus, que o objeto de design pode ser pensado em diferentes dimensões, o que lhes permite assumir diferentes identidades e valores de significado (Pearce, 2012; Pearce, 1994a; Conkey, 2006), muito embora se advogue que estas perspetivas devem ser devidamente enquadradas nos pressupostos teóricos do seu campo de estudos – o design. Torna-se evidente, assim, que as delimitações disciplinares estabelecidas, embora mais flexíveis nas suas assunções, ainda configuram zonas de conflito para uma construção mais ampla do conhecimento dos objetos (Candlin & Guins, 2009; Kopytoff, 1986).

A propósito das dimensões de informação a considerar na documentação de objetos de design, os entrevistados da academia consideram que esse registo de informação deve coadunar-se com os critérios museológicos primários que são transversais a todos os museus quando registam os objetos, nomeadamente os que estão relacionados com as suas características intrínsecas e extrínsecas (E5-AM; E3-FMS; E2-FS; E7-MLS). Porém, considera-se que também existem dimensões variáveis que genericamente estão coligadas com a vocação da instituição e com as suas práticas e políticas de gestão de coleções no que respeita à classificação dos objetos (E5-AM; E3-FMS). Nesta medida, falando-se em particular de museus com objetos e coleções de design, as dimensões de informação a considerar devem relacionar-se com as diferentes classes de objetos, sem se desconsiderar a interação entre as classificações atribuídas, uma vez que um só objeto pode pertencer a classes distintas (E5-AM; E3-FMS; E7-MLS), também o pensamento de design, as dimensões de técnica/tecnologia de produção, material/material prima, estado e edição/ sistema de produção, tipo de consumo e os múltiplos valores contextuais (E5-AM; E3-FMS; E2-FS; E7-MLS). No espaço expositivo deve manifestar-se a abordagem do design relacionada com a metodologia projetual, a sua dimensão que estabelece a relação forma e função, o enquadramento estético-artístico (E5-AM; E7-MLS) e os contextos de consumo dos objetos (E5-AM; E7-MLS; E2-

FS; E7-MLS), fazendo menção às suas implicações ético-morais (E2-FS), Também às dimensões relacionadas com as técnicas e tecnologias de produção e aos seus distintos contextos cronológicos, geográficos e culturais (E3-FMS; E7-MLS), à tecnologia dos materiais e ao seu valor técnico-científico (E7-MLS). As dimensões contextuais do objeto num contexto expositivo não se esgotam (E7-MLS). Porém, advoga-se que a representação de um objeto de design deverá sempre ser contextualizada pelo devido campo do saber (E2-FS), muito embora as instituições tenham a possibilidade de se expandir para lá dos seus pressupostos institucionais e refletir com base nos pressupostos da disciplina de design (E7-MLS).

Para os entrevistados dos museus todas as dimensões do inventário são relevantes (E10-BC; E6-MJV), mas é fundamental o registo cronológico das datas de produção dos desenhos, dos protótipos e das primeiras edições produzidas do objeto, o conhecimento das suas autorias, dos materiais, dos métodos de fabrico e dos valores concetuais, históricos, estético-artísticos, sociais e económicos que lhes estão associados (E10-BC; E8-CC; E1-CS; E4-FQ; E6-MJV). Mencionou-se, ainda, a importância de ser atribuído um número de inventário concordante com os critérios de numeração e nomenclatura institucional, de se descrever sumariamente o objeto e para a importância de se lhe associar uma fotografia (E8-CC; E4-FQ). Também se considerou relevante a atribuição e descrição da tipologia ou função do objeto (E1-CS; E4-FQ). O espaço expositivo é o local por excelência que permite cruzar os múltiplos contextos de informação, embora o modelo tradicional expositivo ainda seja predominante, onde se retratam os objetos como peças de arte e de desejo (E10-BC). Os discursos podem variar de acordo com as diferentes abordagens disciplinares e programas curatoriais, podendo interrelacionar-se as diferentes dimensões outrora em discórdia pelas diferentes epistemologias e restrições disciplinares (E10-BC; E8-CC). Ainda assim, reforça-se a ideia de serem representados os objetos na sua dimensão concetual, processo técnico/tecnológico de produção industrial, na sua dimensão autoral, conhecida – individual ou coletiva – ou anónima, e nas suas dimensões relacionadas com o valor contextual estético-artístico, histórico, social, cultural e identitário, sempre situados na sua geografia de origem (E8-CC; E1-CS; E4-FQ; E6-MJV), desde que sejam bem situados

os contextos que diferenciam o objeto industrial do objeto feito à mão (E8-CC). A investigação científica sobre os objetos deverá ser contínua para que diferentes diálogos possam ser construídos (E10-BC).

Os discursos dos entrevistados da academia e dos museus evidenciam que as particularidades teóricas das disciplinas que atuam nas práticas de classificação condicionam os modos de documentar (Bal, 1994). As narrativas contruídas e instituídas sobre os objetos não são dissolvidas quando associadas a novas narrativas provindas de outros campos disciplinares (Knell, 2007). Os objetos parecem apenas poder interagir nos seus posicionamentos antagônicos e participar na construção do conhecimento quando presentes em contextos expositivos.

A propósito do que diferencia os objetos na subjetividade dos seus critérios disciplinares – arte, artes decorativas, ciência e técnica, moda, industrial ou etnográficos –, de um ponto de vista acadêmico, os critérios irão sempre partir do olhar da instituição e dos seus processos de mediação (E5-AM; E2-FS; E3-FMS). De novo, recorda-se que um objeto de design não se trata da mesma coisa do que um objeto de arte (E3-FMS), uma vez que o primeiro está coligado com um determinado modo de funcionalidade utilitária inteligível, valor estético-artístico, período cronológico, valor de mercado e de consumo (E5-AM; E3-FMS), enquanto o segundo não se associa a uma função em específico (E5-AM), uma vez que configura a expressão individual do seu autor para o usufruto do consumidor (E3-FMS). Por outro lado, recorda-se ainda que objeto de design não é o mesmo que o objeto artesanal por uma questão de classificação disciplinar ou interpretação institucional (E2-FS), que distingue a tecnologia de produção manual e a produção em pequena escala, da tecnologia de produção industrial e do sistema de produção seriado massificado (E7-MLS). Porém, estas divisões devem ser suprimidas, uma vez que se fala de objetos e que as abordagens multidisciplinares só favorecem a sua compreensão (E7-MLS).

No olhar museológico, reforça-se, de novo, a diferenciação dos objetos, ainda que intermitentes nas suas fronteiras, pela lembrança dos seus contextos ontológicos, por exemplo, o objeto de arte convoca à contemplação enquanto um objeto de design procurar suprir um problema, onde se coliga a função e a estética, porém, não se

descartam as suas interseções, sobretudo dos objetos de ciência e técnica e industriais (E10-BC); também pelos diferentes contextos institucionais, embora possam ser admitidos olhares contemporâneos (E8-CC), uma vez que os objetos são polissêmicos (E1-CS; E4-FQ); e, por fim, pelos critérios múltiplos que podem estar envolvidos no seu processo de patrimonialização e musealização (E8-CC; E4-FQ; E1-CS; E6-MJV). No inventário, se a instituição estiver dedicada ao objeto de design, os mesmos podem organizar-se de acordo com as classes – produto, gráfico, moda, digital (E10-BC), noutras instituições devem estar concordantes com os critérios de valor e de significado das suas coleções, uma vez que são esses contextos de investigação que posicionam as classificações (E8-CC; E1-CS; E4-FQ).

Embora os entrevistados da academia e dos museus admitam que os objetos contêm inúmeras biografias, nas suas propriedades materiais e nos seus valores imateriais, informações essas quase sempre extraídas de investigações culturalmente situadas, (Dudley, 2012; Tilley, 2013), não foi equacionada a conceptualização de um modelo eclético de compreensão dos objetos de design que possibilitasse estabelecer ligações entre as diferentes dimensões materiais e contextos sociais com objetos que não pertencem ao universo do design (Tilley Et al., 2013; 2006). Este vazio parece ter origem, de um modo geral, na pouca flexibilidade das disciplinas para intersetar objetos de diferentes contextos sociais e culturais (Miller 2007), embora, elas próprias, constituam instrumentos teóricos de análise (Ambrose & Paine, 2006), e, sobretudo, na própria clarificação do termo objeto que, sem dúvida, deve ser traduzido nas suas diferentes construções narrativas, mas que não deve deixar de ser pensado enquanto tal, nomeadamente, por ser o resultado material da convergência adaptativa entre natureza e intelecto humano e da evolução das suas capacidades em circunstâncias particulares dos seus ciclos e ritmos de vida, um processo designado por autopoiese (Ingold, 2012). Neste sentido, a ideia de objeto de design ao ver-se inserido no critério de industrialização, o mesmo não deve ser dissociado dos contextos de evolução do pensamento e da intelectualização humana, dos contextos de evolução dos processos de tecnologia de produção e da tecnologia dos materiais ou dos contextos culturais e

sociais de autoadaptação, uma vez que são o espelho dessa cultura (Ingold, 2012; Shanks & Tilley, 2007).

Na perspectiva da academia, a documentação é o dispositivo que permite organizar e mediar a informação da cultura material, podendo essa organização obedecer a categorias de informação mais generalistas ou ser orientada por premissas disciplinares (E5-AM; E2-FS). Em todo o caso, recomenda-se a utilização de normas e procedimentos de documentos oficiais de gestão de coleções concebidos para museus, que oferecem sugestões para a normalização da informação (E5-AM). Outros dispositivos para a mediação da informação de objetos mencionados foram a técnica de storytelling (E5-AM), a investigação com base no método etnográfico (E2-FS) e a exposição (E3-FMS).

Já na perspectiva museológica, a documentação da informação num sistema de gestão de coleções é absolutamente fundamental para que a informação seja relacionada (E10-BC), como, também, as plataformas internacionais que organizam os objetos museológicos numa base de dados comum (E10-BC). A organização e mediação da informação deve ser orientada, ainda, pelos manuais dedicados aos inventários nacionais (E1-CS; E4-FQ) ou pelos documentos oficiais de gestão de coleções museológicas produzidos internacionalmente (E1-CS). São valorizadas, ainda, as exposições, os dispositivos em formato de vídeo para exprimir as temáticas curatoriais e os modelos de representação sociais (atuações ao vivo e serviços educativos) (E4-FQ; E10-BC) e os documentos associados aos objetos, entre outros, fotografias que documentam o seu fabrico, desenhos técnicos, protótipos e documentos que possibilitem conhecer os contextos sociais associados (E10-BC). A ficha de inventário é considerada um dispositivo de mediação, bem como a investigação científica regular de objetos (E6-MJV). Outros dispositivos a considerar são as reservas técnicas e os arquivos e os espaços (E10-BC).

Quer para os entrevistados da academia como para os entrevistados dos museus, insurge-se como fundamental haver uma boa gestão da informação sobre os objetos, que idealmente deve passar por políticas, práticas e procedimentos fundamentados em modelos internacionais e nacionais para documentação e gestão de

coleções museológicas. Estes instrumentos fomentam a interação entre os objetos e viabilizam que as diferentes lentes que os constroem possam ser representadas nos seus múltiplos formatos (Romano, 2007; Bassi, 2007).

Relativamente à questão de os sistemas de gestão de informação museológicos admitirem a categoria design ou objeto de design, as opiniões da academia dividiram-se. Os museus devem documentar os objetos de modo igualitário, ou seja, as unidades de informação são transversais e a dimensão design está enquadrada nas suas características físicas – da dimensão função, utilidade e de valor estético-artístico – pelo que documentar por pressupostos disciplinares provavelmente resultará numa má gestão da informação (E5-AM). Por outro lado, há quem admita que o termo deva ser contemplado, na eventualidade dos sistemas de gestão de coleções estarem organizados de acordo com critérios disciplinares, uma vez que um objeto de design não é um objeto de arte (E3-FMS; E2-FS). Está também presente a preocupação do termo ser desenquadrado da sua origem temporal e histórica. Neste sentido, a menção do termo parece fazer sentido apenas em museus de design (E2-FS; E7-MLS).

As mesmas dúvidas e divisão de opiniões ocorrem na perspetiva museológica. O termo de classificação objeto de design tem sentido quando associado a instituições de design e aos contextos das suas missões, natureza das coleções e critérios de seleção (E10-BC; E8-CC; E6-MJV), porém, os critérios que o circunscrevem à disciplina, quando demasiado rígidos, podem condicionar a sua compreensão e limitar as interações com outros objetos (E10-BC). Para além dos museus de design, o termo objeto de design deve estar contemplado nos vocabulários dos sistemas de gestão de coleções dos museus industriais (E1-CS). A resistência em responder a esta questão esteve também relacionada com a dúvida sobre o termo objeto de design (E4-FQ; E8-CC).

Verifica-se em ambos os casos, academia e museus, que na contextualização do objeto de design prevalece a ideia de que o mesmo deve enquadrar-se no seu campo teórico e metodológico de atuação. Parte dessa premissa decorre da ideia ainda muito solidificada do conceito clássico de objeto de design, que o liga ao primado do desenho, ao processo industrial seriado e à representação do capitalismo. Ainda assim, por se tratar de objetos materiais integrantes da cultura e da sociedade, admite-se polivalência

do termo no sistema de gestão de coleções, embora em termos objetivos não tenham sido especificados os modos de organização (Pearce, 1990; Pearce, 1994a).

Sobre como se pode efetivar a interdisciplinaridade entre os diferentes campos teóricos e metodológicos, numa opinião académica a mesma deve ser mediada com auxílio da documentação e por pressupostos museológicos – missão, natureza das coleções, objetivos – e não por assunções ou restrições disciplinares (E5-AM; E3-FMS). Também através do estabelecimento de parcerias ou protocolos interinstitucionais no sentido de serem desenvolvidos modelos de mediação de objetos, que incluam a participação das diferentes comunidades e campos do saber (E5-AM). Tão importantes como as relações interinstitucionais, são as relações entre os próprios departamentos de uma mesma instituição (E3-FMS). Houve quem designasse esse modelo de análise de interpretação multidisciplinar como um processo de polinização cruzada, onde diferentes áreas do saber convergem para contar algo de novo (E3-FMS). No entanto, também se verificou que o pensamento dos objetos deve ser conduzido por cada lente institucional e que a narrativa do objeto deve ser a transmissora da intenção pretendida. Numa perspetiva crítica os objetos de design devem ser considerados nas suas dimensões de conceção, produção e consumo, devendo denunciar, entre outras, as dimensões relacionadas com a precariedade laboral, os direitos humanos ou as questões de género (E2-FS). Essa produção de discursos múltiplos para os objetos implicará uma atualização reiterada do inventário, porém as contingências institucionais nem sempre o permitem (E7-MLS).

Numa opinião museológica, a interdisciplinaridade deve ser mediada pelo cruzamento de diferentes bases de dados com critérios de classificação convergentes (E10-BC). Porém, há quem entenda que essa abordagem interdisciplinar deve enquadrar sempre o objeto de design no contexto da história (E10-BC; E6-MJV), da história do design e da história da técnica (E1-CS). E qualquer uma dessas dimensões será sempre contingente. Tratar-se-á sempre de um entre os múltiplos enquadramentos possíveis consequentes de diferentes mapeamentos provindos das investigações (E10-BC). Na mediação de objetos, há sempre dimensões que não são consideradas (E4-FQ) e na atualidade os objetos de design são mais facilmente identificados e intermediados por

serem menos rigorosos na forma como são pensados (E8-CC). As instituições representadas pelos entrevistados têm vindo a estabelecer parcerias de investigação com outras instituições e assentem que os seus objetos sejam acedidos nos seus acervos e arquivos e pensados na perspetiva do design (E10-BC; E8-CC; E1-CS; E4-FQ; E6-MJV), muitas das quais são traduzidas em exposições temporárias (E10-BC; E8-CC; E1-CS; E6-MJV).

A mediação de objetos, quer na academia como nos museus, ainda encontra entraves na interação dos discursos (Taborsky, 1990) devido aos modelos disciplinares e às suas fronteiras pouco flexíveis. Há, no entanto, o desejo em explorar diferentes realidades para os objetos. De quando em vez, são estabelecidas colaborações interinstitucionais cujos resultados de investigação resultam em exposições temporárias, muito embora não tenham sido esclarecidos esses modelos que facilitam a interseção das dimensões de informação dos objetos na sua diversidade (Hooper-Greenhill, 2000).

O próximo capítulo constitui o modelo de investigação que procura orientar no questionamento, organização e gestão do conhecimento de objetos de design e é o resultado de uma sistematização, análise e interpretação das diferentes traduções elencadas pelos diferentes intervenientes descritas nos capítulos antecedentes.

CAPÍTULO 5. DIMENSÕES DESCRITIVAS DO OBJETO DE DESIGN

5.1. Metodologia para a organização de um instrumento de investigação e compreensão de objetos a partir das lentes que constroem o design

A pouca visibilidade na literatura sobre o tema da musealização do objeto de design e a dispersão dos seus contextos de debate, inevitavelmente conduziu a investigação ao mapeamento e organização dos conceitos no campo mais alargado da museologia. Esta solução sugeriu uma compreensão mais abrangente e dirigida sobre os debates em torno do objeto de design e proporcionou a oportunidade de reflexão sobre o modo como o tema pode ser explorado nos museus²⁴⁶.

Os dados coligidos e interpretados da literatura teórica, das impressões resultantes da conferência internacional e das entrevistas juntos dos informantes privilegiados portugueses, foram sendo organizados num quadro-síntese²⁴⁷. O seu processo de construção foi crescente, tendo sido estruturado e reorganizado à medida que a revisão da literatura e o estudo exploratório progrediam, numa articulação com os temas que enquadram e cruzam as questões da museologia com as questões do design e com um conjunto de conceitos, normas, procedimentos e terminologias controladas sugeridos por documentos de referência para o registo de informação de bens culturais. Entre outros, foram considerados:

No âmbito nacional

- Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto, que aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Assembleia da República, 2004);
- Despacho normativo n.º 3/2006, que aprova o formulário de candidatura à credenciação de museus (Ministério da Cultura, 2006);

²⁴⁶ Esta investigação versa sobre as práticas de compreensão museológicas que atuam nas representações de objetos relacionados com a disciplina de design. Porém, embora não tenha partido dos modelos de investigação existentes e propostos pela disciplina de design para o estudo de bens culturais, não os desconsiderou.

²⁴⁷ Ver Apêndice 5. “Quadro-síntese. Modelo de estudo de objetos na perspetiva do design. Justificação das dimensões de informação”, Volume 2 da tese.

No âmbito internacional

- Código Deontológico do ICOM para museus (ICOM, 2004/2008);
- Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC (CIDOC, 1995/2014) (Estrutura de dados);
- SPECTRUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido/ Collections Trust (Collections Trust, 2014) (Procedimentos);
- Roteiros do CIDOC e Glossário da Norma SPECTRUM (CIDOC, 2015) (estrutura de dados e procedimentos);
- CCO – Tratamento técnico do património cultural (Baca *Et al.*, 2017) (Estrutura de dados);
- Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais (Harpring, 2016) (Terminologia);
- Nomenclature for Museum Cataloging website²⁴⁸ (Nomenclature, 2018) (Terminologia).

Ainda que a conceção de um quadro concetual sobre as dimensões que constroem o objeto de design tenha resultado de uma evolução orgânica, considera-se que o seu desenvolvimento pode ser dividido em cinco momentos.

Primeira fase: procedeu-se a uma recolha sistemática de bibliografia, essencialmente da museologia e do design, que desejou contextualizar o que é um objeto de design e reunir as dimensões teóricas e principais dimensões descritivas que contribuem para o seu reconhecimento. Foram selecionadas e analisadas as obras de referência da museologia, da museologia do design e da história e teoria do design, no sentido de serem identificados os seus principais autores e respetivas compreensões sobre os conceitos a explorar.

Segunda fase: situou-se o discurso sobre o objeto de design no contexto português, tendo sido realizadas entrevistas junto de informantes privilegiados

²⁴⁸ Ver “Nomenclature for Museum Cataloging website” (Nomenclature 2018). Disponível em: <https://www.nomenclature.info/apropos-about.app?lang=en>.

portugueses de diferentes campos do conhecimento – museologia, design, artes decorativas, ciência e indústria – que operam nos museus e na academia.

Terceira fase: Foram identificados temas e significados a partir da interpretação de ideias e conceitos provindos desses conteúdos textuais, por vezes explícitos outras vezes superficiais. Os dados decorrentes da análise foram sendo sistematicamente codificados num formato categorial com o apoio do programa NVIVO. A codificação dos dados foi registada e organizada em campos e subcampos de informação (correspondentes às 2.^a e 3.^a colunas do quadro-síntese). Esta segmentação em campo e subcampo de informação foi determinada pela necessidade de revisão, reorganização e apuramento dos conteúdos. Cada um dos temas identificados foi analisado e possui uma descrição elucidativa aprofundada do seu significado. O quadro-síntese emerge da necessidade de estruturar as inferências sobre esses argumentos, tendo estas sido codificadas sob a forma de temas e significados e aperfeiçoadas com a persecução da investigação. Os diferentes valores qualitativos sugeridos pela leitura interpretativa, provinda da revisão literária e das entrevistas, foram analisados, sistematizados e compilados em categorias de informação, sendo, posteriormente, aglutinados no formato de quadro-síntese.

Quarta fase: Optou-se, por fim, por se orientar os conceitos emergentes do quadro-síntese a alguns grupos e categorias de informação mais abrangentes sugeridos pelo instrumento de referência para a catalogação e documentação de objetos “CCO – Tratamento técnico do património cultural” (Baca *Et al.*, 2017) e da “Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC” (CIDOC, 1995/2014), correspondente à 1.^a e 2.^a colunas do quadro-síntese. O CCO é um documento de referência que procura promover boas práticas na documentação de bens patrimoniais, intuindo recuperar conhecimento e maximizar a gestão e partilha desses conteúdos entre diferentes repositórios. Por não possuir diretrizes rígidas para a catalogação e documentação, permitiu atender às diferentes dimensões materiais e imateriais do objeto em estudo, independentemente do domínio disciplinar no qual se inseria ou foi atribuído (Baca *Et al.*, 2017, pp. xi-xiii, 1-2). Este documento procura atender às necessidades e especificidades das diferentes instituições. Possui princípios

para uma catalogação eficiente e rigorosa, mas não impositiva, ou seja, cada instituição poderá pôr em evidência as suas exigências internas e, em simultâneo, contribuir para que a informação sobre os bens culturais possa ser mais facilmente partilhada com outras instituições, através da interoperabilidade dos dados estruturados a montante (Baca *Et al.*, 2017, pp. xiii, 1-2). Já o documento do CIDOC, desenvolvido pelo “CIDOC – ICOM International Committee for Documentation”, apoia as instituições na descrição de grupos e categorias de informação para o registo acurado dos objetos, que possibilita traçar a sua biografia desde a sua entrada na instituição e o seu percurso dentro da instituição. Este instrumento orientou, de igual modo, na definição e atribuição de categorias de informação aos valores emergentes da análise de conteúdos (CIDOC, 2015/2014, p. 19).

Quinta fase: o quadro-síntese foi transformado em diagrama circular, no sentido de se obter uma visão abrangente e sistematizada sobre a codificação dos conceitos e estabelecer eventuais relações, confluências, pontos de conflito e discordâncias sobre o mesmo tema: objetos de design.

Este método fez emergir um instrumento com uma estrutura de dados para uma classificação normalizada de bens culturais na perspetiva da disciplina de design, que também permite orientar no questionamento, investigação, organização, construção e exposição de objetos sob a perspetiva interdisciplinar do design. A análise temática promoveu o aparecimento de nove grupos de informação, dezasseis categorias de informação principais e sessenta e nove subcategorias interrelacionáveis. Esta disposição de dimensões não hierarquizada permite construir o objeto de design nos seus diferentes contextos e de modo caleidoscópico, quer através da sua materialidade como pela sua imaterialidade. Esta estrutura ordenada de grupos, unidades, categorias e subcategorias de informação foi produzida a partir das diferentes leituras sobre o que pode ser o objeto de design no contexto museológico, elencadas nos capítulos 3 e 4, e assume-se como um instrumento de enquadramento e de mediação de algumas das suas múltiplas representações.

Neste sentido, este instrumento apresenta-se como um ponto de partida para pensar acerca de objetos de design em diferentes contextos museológicos. Organiza, de

modo não hierárquico, categorias e dimensões de investigação que permitem construir, pensar e repensar objetos sob a perspectiva do design, bem como catalogá-los e descrevê-los num contexto de inventário. Não resulta de uma análise comparativa entre autores, mas de uma sistematização de diferentes sistemas de crenças que norteiam as investigações realizadas, quer pelos museus como pela academia. A construção do objeto de design foi manifestando a importância de se acautelar a natureza material, imaterial e simbólica do objeto. O quadro-síntese e diagrama não se esgotam, podendo ser ampliados ou reduzidos quando operados e analisados na prática.

Passa-se, de seguida, à descrição de cada uma das suas dimensões.

5.2. Dimensões descritivas do objeto de design. Perspetiva caleidoscópica

Ilustração 55. Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design. Perspetiva caleidoscópica



Fonte: ♥ Autora da investigação.

5.2.1. Registo de imagem

Obras, Autoridades, Imagens refere-se à representação visual do objeto. Consiste na informação visual (fotográfica, digital) sobre a obra documentada. Sempre que possível, fazer registo do proprietário e do autor da imagem (Fotografia).

5.2.2. Designação do objeto

Denominação refere-se à identificação do objeto de acordo com a sua natureza. Os objetos podem ser identificados de acordo com a sua morfologia geral, podendo essa identificação apoiar-se na sua forma ou função (tipo de objeto), pelo nome de acordo com contextos cultural, histórico, material, proveniência, estilo (Nome do objeto), pelo título (Título do objeto) ou por outros títulos (Outras designações).

5.2.3. Informação do criador

Autoria refere-se ao criador do objeto. À condição do autor. Aquele que cria ou produz. Um objeto pode não possuir autoria e/ou marca (Anónima), mas o facto de ter sido replicado poderá imputar-lhe estatuto de objeto de design seriado. Se possuir autoria e/ou marca, o mesmo pode ter sido realizado em ambiente doméstico, académico ou empresarial por uma pessoa (Individual), por uma ou várias pessoas, equipa e cliente (Coletiva) ou por diferentes entidades, equipas e cliente (Colaborativa). Se há incerteza em relação à autoria, menciona-se a quem é atribuído (Atribuída). Deve referir-se ainda no nome do autor/criador (Nome do autor/criador) e a profissão ou atividade que à qual o autor/criador se dedica ou dedicou (Função do autor/criador).

5.2.4. Características físicas

Caraterísticas físicas refere-se à aparência e características físicas do objeto. descreve o objeto no seu modo unidimensional/monodimensional, bidimensional, tridimensional ou digital (Forma/formato/estrutura) e as suas dimensões total e parcial (Componente/constituintes – divisível ou indivisível), acordo com diferentes tipos e unidades de medida.

Material/Matéria-prima refere-se à identificação das substâncias de fabricação do objeto. Possibilita a descrição individual de todos os componentes materiais utilizados e das suas cores. A substância de fabricação pode ser de origem animal, vegetal, mineral (Natural) ou artificial (transformado/sintético). Determina -se, também, a tonalidade da matéria-prima e/ou da coloração aplicada (Paleta cromática).

Técnica/Tecnologia de produção refere-se aos métodos ou processos técnicos utilizados sobre o material e sua aplicação. Podem resultar do saber-fazer da produção manual (Artesanal); de um regime de manufatura sem máquina industrial, mas que pode envolver engenhos (Maquinal-Pré-industrial); ou da aplicação em maquinaria industrial, refletindo o saber-pensar e saber-fazer da produção industrial (Industrial). Pode, também, referir-se aos métodos ou processos digitais de produção que recorre a ferramentas de comunicação visual para manipulação de imagens, textos e formas (Digital) ou ferramenta impressora 3D (Manufatura aditiva).

Estado e edição/Sistema de produção enquadra o objeto nos seus estádios de produção (Versão) e num tipo de produção de quantidade (Número de exemplares). Sobre a **representação do modelo (Versão)** apresentado deve-se mencionar se se trata de um exemplar teste (Modelo funcional), de um exemplar final (Modelo original), de exemplares pré-produção (Protótipos e variantes) ou de uma cópia ou imitação do original (Réplica representativa). A classificação do **processo de produção (Edição)** identifica se o objeto se enquadra num tipo de produção de quantidade (Número de exemplares), podendo ser limitada, com características uniformizadas ou diferenciadas (Edição limitada); massificada, com características uniformizadas (Em série. Seriado) ou se corresponde a uma unidade, com características uniformizadas ou diferenciadas (Peça única). Deve referir-se se configura um ou vários elementos de um conjunto (Peça de conjunto).

A avaliação da **condição física do objeto** (Estado de conservação) deve registar o estado geral de conservação no qual o objeto e a data do estado de avaliação.

Outras informações físicas (Características físicas adicionais), tais como textos, assinaturas, abreviaturas, títulos, datações, etc. inscritas nas peças (Inscrições) ou

conteúdos não textuais gráficos inscritos nos objetos (Marcas) devem ser descritos, registados e transcritos rigorosamente e de modo claro.

5.2.5. Localização e geografia

Localização refere-se ao registo de localização geográfica. O local de criação, execução, produção pode proceder de atelier, empresa, escola, estúdio, fábrica ou oficina (Local de conceção/ Local de produção), podendo ser integral ou parcial (Tipo de produção). Deve-se registar a localização, o local onde foi encontrado (Local de descoberta) e o proprietário, o doador, o local de compra, o local onde esteve exposto (Localização anterior).

5.2.6. Assunto

Referente à história do objeto e às suas representações. Divide-se em Tipo de consumo material pessoal e em Valor cultural contextual.

Tipo de consumo material/pessoal refere-se ao modo como o objeto foi utilizado e vivenciado, por colecionador, grupo ou comunidade e pelo museu – domesticidade do objeto, da sua finalidade tangível ou intangível até à sua inutilização – objeto como experiência. O objeto pode ser utilizado e vivenciado para suprimir um problema ou atividade do quotidiano, podendo a sua configuração ser inteligível ou ininteligível, praticável ou não praticável (Função/uso do objeto – utilitária). Pode ser utilizado com finalidade decorativa e ornamental (Função/uso do objeto – Decorativa e ornamental) ou a sua utilidade ser simbólica e subjetiva (Função/uso do objeto – simbólica e subjetiva). Qualquer modo de utilização, vivência e experimentação do objeto é variável pela subjetividade do utilizador, podendo relacionar-se com: o pensamento cultural e ou identitário; o estético – o belo; o funcional; a relação forma-função-ergonomia-estética; o material utilizado; simbolismo concetual; o trabalho de execução; o ativar de emoções; a interação-sensorial; a tradição-memória identitária; a mitificação; a memória relacional; o ritual; motivos religiosos; motivos fetichistas; indispensabilidade para a sobrevivência ou para a qualidade de vida ; por outorgar segurança; proporcionar deleite; a fruição/usufruto; a fruição estética; o bem-

estar/satisfação; a performatividade do uso [modo como é construído, modo como é guardado, modo como é utilizado/manuseado]; a obtenção de status social; o desencadear de desejo; para exibição de luxo, poder de compra, etc.

Valor cultural contextual refere-se contextos de valor e de significado do objeto. Configuram os significados e representações imputados ao objeto pelo colecionador, grupo ou comunidade e pelo museu. Podem resultar da combinação de diversos valores. Esses contextos de investigação podem relacionar-se com:

- a eficiência produtiva, sustentabilidade, durabilidade e o fator reciclável, considerando a obsolescência dos materiais – **Ambiental**;
- a importância do autor e da sua iconicidade – **Autoral**;
- a reflexão concetual, a novidade do conceito, com o seu caráter inovador, ou seja, pelo seu caráter pioneiro, icónico – **Concetual**;
- um determinado período epocal – **Cronológico**;
- o saber-pensar [reflexão conceptual] e saber-fazer [atuação diretamente na matéria] do seu inventor ou expressar a identidade material [artesanal ou industrial] e imaterial de uma comunidade – **Cultural/patrimonial**;
- o valor e peso da marca/autor na sociedade – mercado e consumidor –, podendo potenciar reedições, réplicas, fac-símiles, redesigns; e com a eficiência produtiva, ou seja, com uma utilização racionalizada e eficiente dos processos e recursos para alcançar um maior desempenho quantitativo, qualitativo e de custo. Podendo o objeto configurar um exemplar de sucesso, um icónico permanente; um exemplar de sucesso efémero, sendo o interesse passageiro, obsolecente; ou um exemplar de insucesso – **Económico/comercial**;
- as questões relacionadas com a identidade sexual e de género [LGBTQI+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, transexuais, travestis e transgéneros, Queer, Intersexuais e mais] e a igualdade de género – **Emancipação/liberdade sexual**;
- a variabilidade dos contextos e importância dos objetos de acordo com o enquadramento das coleções da instituição que o possui, nomeadamente da relação que se estabelece com a natureza da formação das suas coleções, da sua

missão e dos seus objetivos institucionais para a mediação [classificação/interpretação] desses objetos. Por vezes, esses pressupostos podem sugerir ou condicionar o conhecimento mais acurado dos objetos. A seleção e manipulação dos contextos devem ser referidas e tornadas claras no inventário – **Enquadramento institucional**;

- os sistemas de crenças associados aos objetos – **Epistemológico**;
- as características e atributos de natureza estético-artística, podendo esses princípios ter proveniência internacional, nacional, local ou regional – **Estético-artístico**;
- os valores humanos universais democráticos e que potenciam o alcance dos mesmos [considera os direitos humanos – civis, políticos, económicos, sociais e culturais. Se contribui para a equidade e felicidade universal] – **Ético-moral**;
- a origem da formação das palavras, que deve considerar os sistemas linguísticos de cada região. Esta desconstrução visa a não globalização das palavras – **Etimologia**;
- o estudo da essência dos objetos [forma e configurações] e como estes são experienciados e percebidos pelo ser humano, sendo estes fenómenos variáveis de acordo com as experiências individuais – **Fenomenologia**;
- a ideia ou invenção (objeto com características inovadoras) que testemunha um momento da história – **Histórico**;
- o processo de execução, na relação que se estabelece entre o trabalho material [execução manual] com o trabalho de conceção [intelectual-cognitivo = Processo que ocorre entre o movimento do corpo e a mente] – **Imaterial**;
- a construção contextual pode e deve estabelecer relação com outras disciplinas para o seu estudo e investigação, nomeadamente com: Arte; Antropologia; Antropometria; Arqueologia; Arqueologia Industrial; Artes Decorativas; Ciência; Ciência e Técnica; Comunicação (leitabilidade e legibilidade); Economia; Etnologia; Etnografia; Estudos da Ciência e da Tecnologia ; Estudos Culturais; Estudos da Cultura Material ; Estudos do Design; Engenharia; Ergonomia (conforto físico); Filosofia; História; História da Arte; História do Design; Media;

Museologia; Psicologia da Forma (conforto visual); Semântica; Semiótica; Sociologia, Teoria crítica, etc. – **Interdisciplinar, multidisciplinar e transdisciplinar;**

- os conflitos das diferentes classes sociais que existem na sociedade [entre as classes dominantes e os trabalhadores. Evoca as injustiças das economias, da política e da sociedade em geral que, por vezes, desencadeiam guerrilhas] – **Luta de classes;**
- o público-alvo ao qual se dirigiu [ao grupo específico de pessoas] (Marketing); representar as minorias religiosas, étnicas, raciais, sexuais, sociais, culturais e pessoas com deficiência – **Minorias;**
- o estudo da natureza do ser, da existência e da realidade, que se podem fundamentar em diferentes posicionamentos filosóficos – os contextos que representa, esse conhecimento – **Ontológico;**
- os contextos representativos da expressão e da produção de um país e das suas idiossincrasias geográficas – nacionais, regionais, locais – **Origem/naturalidade;**
- o valor didático – **Pedagógico-educativo;**
- valores de autoridade e de poder – **Político;**
- o conhecimento e estudos das práticas e processos que desencadeiam as ações/comportamento humano – **Praxiológica;**
- o método relativo à metodologia do processo de design, ou seja, o dossier do processo de design desde a identificação do problema até ao resultado final. Este compõe-se sobretudo pelas premissas: Definição de um problema – problematização; Investigação e criatividade. Pesquisa e análise [pontos fortes e pontos fracos]; Identificação de oportunidade – ideia – criatividade; Definição do objetivo – conceito; Apresentação de proposta(s) – conceito-finalidade-tipo de consumidor – anteprojecto – esboços; Projecto final – avaliação, decisão e escolha; Realização de desenhos técnicos, maquetas 3D; Realização de protótipo e variantes; Modelo funcional – teste. Experimentação-usabilidade-leiturabilidade, avaliação, validação; e Modelo final produzido - Modelo original – **Processo projetual;**

- o impacto que inflige nas comunidades e sociedade contemporânea – **Social**;
- a com a inovação do processo técnicos, tecnológicos e científicos – **Técnico-científico**;
- a inovação das tecnologias dos materiais – **Tecnologia material**.

5.2.7. Classe

Categoria/subcategoria refere-se a uma categoria genérica do objeto, com base em características de similaridade. Um objeto pode pertencer em simultâneo a diferentes classes. As categorias de informação devem considerar as normas para classificação de objetos em museus, que sugerem e fomentam a utilização listas de campos e termos controlados para a classificação e descrição de objetos. As categorias de informação insurgem-se como lentes mediadoras de informação. A seleção e manipulação de determinados campos de informação pelas diferentes instituições produzem diferentes tipos de conhecimento sobre os objetos. Para o design emergiram da bibliografia as seguintes classes para organização dos objetos (esta organização não é hierárquica):

- Comunicação/Gráfico – Relativo à comunicação visual de uma mensagem. Esta emerge a partir de uma gramática visual, entre outros, ponto, linha, plano, ritmo, equilíbrio, textura, cor, enquadramento, hierarquia, modularidade, padrão, movimento, e o conteúdo que se pretende transmitir. Nesta categoria inserem-se:
 - Identidade corporativa;
 - Ilustração;
 - Produção editorial;
 - Publicidade.
- Moda – Relativo à conceção, desenvolvimento e produção de artigos de vestuário e acessórios. Nesta categoria inserem-se:
 - Vestuário;
 - Acessórios.

- Equipamento/Produto – Relativo à conceção, desenvolvimento e produção de bens de consumo para satisfação das necessidades e bem-estar humano, podendo situar-se na dimensão humana e estender-se à dimensão urbana. Nesta categoria inserem-se os produtos tridimensionais ligados à vida quotidiana e os meios utilizados para produzir esses bens de consumo (bens de capital). Os bens de consumo podem envolver, ou não, processos de fabricação maquinal. Nesta categoria inserem-se:
 - Desporto;
 - Doméstico;
 - Escolar;
 - Escritório;
 - Hospitalar;
 - Hotelaria;
 - Restauração;
 - Urbano.

- Interiores (espaço) – Relativo ao planeamento, desenvolvimento, coordenação e gestão de projetos de interiores. Compreende a composição cenográfica organizada e funcional do espaço, observando, entre outros, o conhecimento dos materiais, a paleta cromática, os estudos da luz e a acústica. Estas características podem estabelecer, ou não, relações com a componente decorativa. Nesta categoria inserem-se:
 - Cenografia;
 - Decoração;
 - Exposição;
 - Projeto.

- Gestão do design – Relativo aos princípios, estratégias e práticas que auxiliam diferentes organizações na criação de valores e significados para os seus produtos e serviços, que contribuem para o desenvolvimento da sua marca e da sua competitividade no mercado. Utilização do pensamento criativo coletivo e da comunicação multilateral, multidisciplinar e holística. Nesta categoria inserem-se:
 - Organizações;
 - Projetos;
 - Serviços.

- Digital/Multimédia/Interação – Web Design – Relativo à conceção e desenvolvimento de produtos e serviços no domínio dos novos media digitais. A linguagem é construída a partir de diferentes tecnologias de informação para a comunicação, perceção e interação com o mundo. Nesta categoria inserem-se:
 - Websites;
 - PDAs;
 - Jogos eletrónicos;
 - Realidade aumentada;
 - Softwares.

- Investigação científica – Relativo à produção científica sobre o objeto de design em Portugal, no âmbito museológico e académico. Nesta categoria inserem-se obras no âmbito da:
 - História do design;
 - Teoria do design;
 - Cultura do design;
 - Museologia do design.

5.2.8. Descrição

Descrição. Introdução ao objeto. Refere-se ao texto breve sobre o conteúdo e contexto do objeto. Contextualiza-se o objeto de modo sucinto e esclarecedor (Introdução ao objeto).

5.2.9. Historial

Historial. Refere-se à informação administrativa do objeto. Descreve alguns contextos para o enquadramento da sua procedência, formas de documentação, contextos e locais onde esteve em exposição ou pormenores para o seu tipo de conservação. Este item, que permite cruzar informações relevantes para o conhecimento do objeto, relaciona-se com as políticas, normas e procedimentos estabelecidos por cada instituição, que são variáveis de acordo com os seus enquadramentos institucionais (visão, declaração de missão, tipo de bens culturais a que se dedica, etc.). O conhecimento dos fundamentos científicos que enquadram o objeto numa instituição também são importantes para a sua compreensão. Foram selecionadas algumas unidades de informação que se julga importante conhecer e que se dividem por 4 temas:

- Historial – Informação sobre modos de incorporar e coleccionar/Desenvolvimento das coleções
 - **Tipo de objeto** – Refere-se à natureza do objeto. Identifica o nome genérico do objeto ou a classificação que lhe foi atribuída. A sua identificação pode provir da sua forma, função, proveniência, materiais, contextos cultural, histórico, estilístico, tópico, outro.
 - **Proprietário depositante** Colecionador, Grupo ou Comunidade – Faz menção aos anteriores proprietários e aos percursos do objeto (a quem pertenceu, a quem pertence, a quem o encontrou e a quem o depositou na instituição);

- **Tipo de incorporação** – Descreve e justifica a história e procedência do objeto. Enuncia os registos de entrada do objeto no museu/modos de aquisição;
 - **Usos do objeto** – Descreve o modo como os anteriores proprietários vivenciaram o objeto. A natureza das representações dos colecionadores e o tipo de consumo do objeto, bem como as suas datas de consumo. (Vincular a Tipo de Consumo C11 e Valor contextual C12). Descreve o uso atual do objeto;
 - **Critérios de aquisição/ incorporação** – Refere-se aos contextos e critérios de valor e de significado do objeto em relação às premissas da missão e objetivos da instituição aquando da sua entrada na instituição;
 - **Obras relacionadas** – Refere-se à relação concetual ou física (pode fazer parte de) que se estabelecia ou estabelece entre o objeto com: a informação que o acompanha (e.g. informação material e imaterial sobre os testemunhos documentais desse objeto [dossiers do projeto, desenhos, campanhas publicitárias, catálogos, exposições realizadas, atas de reuniões, depoimentos fotográficos, áudio, vídeo, outros, desde os fundamentos da sua conceção, processos de produção, consumo]; ou com o grupo de objetos que integrava a mesma coleção aquando da sua entrada no museu. Pode, também, estabelecer uma relação com outros objetos já existentes na instituição (relacionar com C15).
- Historial – Informação sobre modos de documentar e investigar/ Informação sobre as coleções
 - **Incidência disciplinar e temática do programa museológico** – Descreve e justifica a área disciplinar que enquadra o objeto na instituição;
 - **Catalogação** – Descreve e justifica o modo como os objetos e coleções são registadas e organizadas em termos de informação. Informa se o objeto é independente, parte de um grupo de objetos ou de uma coleção e como se relacionam. Informa sobre os que itens os acompanham, por

exemplo: informação material e imaterial sobre os testemunhos documentais desse objeto [dossiers do projeto, desenhos, campanhas publicitárias, catálogos, exposições realizadas, atas de reuniões, depoimentos fotográficos, áudio, vídeo, outros, desde os fundamentos da sua concepção, processos de produção, consumo]; ou com o grupo de objetos que integrava a mesma coleção aquando a sua entrada no museu; pode, também, estabelecer uma relação com outros objetos já existentes na instituição;

- **Classificação e categorização (organização da informação)** – Descreve e justifica o modo como os objetos são organizados e agrupados de acordo com as suas características;
 - **Critérios de diferenciação, sobreposição e aproximação dos bens culturais** – Descreve e justifica o modo como os objetos e as coleções são diferenciados, atendendo à incidência disciplinar e temática da instituição. Informa sobre as fronteiras, sobreposições e pontos de união com outras áreas do conhecimento;
 - **Inventário** – Registo que identifica, disponibiliza e mantém atualizada a informação sobre o objeto. Informa sobre os campos do inventário que sumarizam o objeto, os critérios dessa seleção e o responsável pelo registo. Procura apurar como é integrada a informação adicional externa ao objeto (de outros museus, de investigações, etc.);
- Historial – Informação sobre modos de expor e interpretar/ Acesso às coleções*
 - **Organização dos bens culturais no espaço** – Descreve e justifica o modo como os objetos e coleções se organizam no espaço da instituição e sobre o modo como os objetos se relacionam;
 - **Mediação expositiva** – Descreve o tipo de mediação expositiva onde se vê integrado;

- **Planos interpretativos das exposições** – como foi concebido o programa expositivo, qual o propósito expositivo, qual o plano interpretativo do objeto na exposição, como se apresenta a ficha de exposição;
- **Interpretação dos bens culturais** – Descreve e justifica os objetos selecionados para a exposição. Informa sobre os critérios utilizados nessa seleção e sobre a autenticidade dos objetos. Verificação no modelo dos Contextos de valor e de significado do objeto. Campos e temas mais explorados. Representações do colecionador ou do museu. (Vincular a Tipo de Consumo C11 e Valor contextual C12);
- **Dispositivos de comunicação** – Informa e justifica sobre os dispositivos de comunicação que apoiam a mediação dos objetos (físicos, sensoriais, digitais, sociais);
- **Públicos** – Informa e justifica a quem se dirige a exposição, temporária ou permanente. Anuncia a intenção e o modo como pretende que o visitante interaja.

* Nota: Os campos de informação incluídos na informação sobre o “Historial – Modos de Expor e Interpretar / Acesso às Coleções” foram objeto de desenvolvimento aquando da construção do plano metodológico do estudo de caso em profundidade. Foram também resgatados alguns dos campos de informação presentes na informação sobre os “Modos de incorporar e colecionar/ Desenvolvimento das coleções” e na informação sobre os “Modos de documentar e investigar/ Informação sobre as coleções”. Os mesmos serão elencados e descritos no próximo capítulo.

- Historial – Informação sobre os modos de preservar e conservar as coleções/ Gestão de informação sobre conservação
 - **Estado de conservação** – Descreve e justifica a atual integridade física do objeto. Informa sobre a sua composição;
 - **Historial de tratamentos de conservação e de restauro** – Descreve todas as intervenções de tratamento e restauro;

- **Conservação preventiva** – Elabora recomendações de proteção quanto ao seu manuseamento, manutenção, controlo, conservação, acondicionamento e plano de segurança.

O presente quadro concetual resulta de um processo reflexivo e interpretativo individual. Foi desenvolvido a partir das perceções teóricas e críticas sobre como pode ser musealizado o design, provindas da literatura disponível e do encontro e reunião das vozes dos investigadores que pensam sobre objetos de design e sobre objetos em museus (conferência e entrevistas a informantes). Nele encontram-se mapeadas as dimensões descritivas que constroem o objeto de design, no sentido de se poderem explorar contextos para sua compreensão nos museus. Este instrumento procura orientar na recolha de informação de objetos e articula dimensões para o questionamento, a organização e a gestão do seu conhecimento a partir de uma perspetiva crítica das disciplinas de museologia e de design. Num primeiro nível, configura um contributo para o desenvolvimento de uma estrutura de dados com campos de informação para o estudo de objetos com termos controlados para o seu registo e catalogação a partir da perspetiva crítica da disciplina de design. Num segundo nível, propõe alguns contributos-questões para o enquadramento e implementação de políticas, normas e procedimentos para o “Desenvolvimento”, “Informação”, “Acesso” e “Preservação e conservação” de futuras coleções de design.

Este instrumento com “Dimensões para a construção do conhecimento de objetos numa perspetiva caleidoscópica” constitui-se, assim, como um “objeto de fronteira”, que considera as diferentes traduções e perspetivas de pensamento de design, por vezes alinhando-as em rotas de conflito – se se pensar, por exemplo nos métodos ou nos processos técnicos e científicos artesanal e industrial, que ainda geram debate quando se fala em objeto de design, ou na tensão ideológica que opõe o produto produzido em larga escala àquele de edição limitada que considera a eficiência produtiva e a sustentabilidade ambiental e das comunidades. Todas as dimensões estão relacionadas entre si, podendo ser moldadas pelo museu de modo caleidoscópico. Lembra-se que o modelo concetual foi formulado tendo em consideração critérios

para a análise de pressupostos museológicos relativamente à cultura material, pois estava prevista a sua exploração, teste e validação num museu português. Não tendo sido viável, como anteriormente exposto, optou-se por se operacionalizar o mapa concetual a um projeto expositivo de um contexto paramuseológico que considerou a cultura material portuguesa relacionada com o design, em concreto a Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” realizada no âmbito da Porto Design Biennale 2019.

Embora os contextos que constroem a ideia de museu não sejam ainda consensuais entre os investigadores do campo da museologia, reconhece-se nesta investigação a significação instituída pelo ICOM²⁴⁹, que determina que o termo museu é hoje mais abrangente podendo “designar a instituição quanto o estabelecimento, ou o lugar geralmente concebido para realizar a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais do Homem e do seu meio.” (Desvallées & Mairesse 2013, pp. 64). Neste sentido, considera-se que a Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” inserida no contexto da Porto Design Biennale 2019 e realizada no contexto de uma galeria é passível de ser enquadrável nesta definição: a bienal enquanto plataforma de experimentação e de comunicação que favorece a intervenção criativa no território e na população; a galeria, o Espaço ARTES, enquanto lugar/núcleo expositivo e interpretativo concebido para enformar uma parte da biografia de objetos, particularmente através da sua representação e significação.

Para a contextualização dos processos de construção de significados dos objetos na lente da disciplina de design a partir do contexto deste projeto expositivo que foi “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, houve necessidade de expandir no modelo concetual a dimensão HISTORIAL, em concreto campos de

²⁴⁹ Na 25.ª Conferência Geral do ICOM – International Council of Museums, realizada em Quioto (Japão), em 2019, avançou-se com uma proposta para uma nova definição de museu, porém a mesma não foi aprovada. Prevaleceu a definição aprovada pelos Estatutos do ICOM na 22.ª Assembleia Geral, ocorrida em Viena (Áustria) a 24 de agosto de 2007, que afirma: “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite”. Ver: “Museum Definition. Creating a new museum definition – the backbone of ICOM. THE NEED OF A NEW MUSEUM DEFINITION”. Disponível em: <https://icom.museum/en/standards-guidelines/museum-definition/>.

informação relacionados com o HISTORIAL – INFORMAÇÃO SOBRE OS MODOS DE EXPOR E INTERPRETAR²⁵⁰, tendo-se articulado as questões colocadas relativas às circunstâncias e decisões que determinaram a seleção e organização dos objetos de design portugueses e, em particular, os critérios subjacentes às representações da cultura material ligada ao design português, com alguns dos grupos e unidades de informação sugeridas pelo SPECTRUM (Collections Trust, 2014), nomeadamente as relativas à:

- Informação da descrição do objeto;
- Histórico do objeto e informação associada;
- Informação de identificação do objeto;
- Informação da localização do objeto;
- Informação sobre a produção do objeto;
- Informação de uso do objeto;
- Informação de contribuição de uma entidade sobre o objeto;
- Informação de uso das coleções;
- Informação de endereço;
- Informação da localização;
- Informação da organização;
- Informação sobre avaliação técnica do Estado de Conservação.

²⁵⁰ Ver “HISTORIAL – INFORMAÇÃO SOBRE MODOS DE EXPOR E INTERPRETAR/ACESSO ÀS COLEÇÕES” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

Os bens culturais foram também observados nas suas dimensões: DESIGNAÇÃO DO OBJETO²⁵¹; INFORMAÇÃO DO CRIADOR²⁵²; CARACTERÍSTICAS FÍSICAS²⁵³; LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA²⁵⁴; ASSUNTO²⁵⁵; CLASSE²⁵⁶; e DESCRIÇÃO²⁵⁷ já descritas no “Diagrama circular. Dimensões descritivas do objeto de design. Perspetiva caleidoscópica”. Na construção do instrumento para recolha e organização da informação foi, ainda, considerado um PROTOCOLO DE REGISTO com critérios e processos estabelecidos para a atribuição de um NÚMERO DE INVENTÁRIO²⁵⁸, de um número para o REGISTO DE IMAGEM²⁵⁹. Todos os bens culturais exibidos foram inventariados/registados num documento Excel criado para o efeito (que segue anexo a esta tese) que se faz acompanhar de um DOCUMENTO com algumas orientações que conduziram esse PROCESSO DE INVENTARIAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO DA INFORMAÇÃO²⁶⁰. A informação recolhida restringiu-se ao material disponibilizado pela Porto Design Biennale.

²⁵¹ Ver “DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁵² Ver “INFORMAÇÃO DO CRIADOR” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁵³ Ver “CARACTERÍSTICAS FÍSICAS” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁵⁴ Ver “LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁵⁵ Ver “ASSUNTO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁵⁶ Ver “CLASSE” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁵⁷ Ver “DESCRIÇÃO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁵⁸ Ver “NÚMERO DE INVENTÁRIO (ATRIBUIÇÃO)” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁵⁹ Ver “REGISTO DE IMAGEM” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁶⁰ Ver Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese. O registo da informação coligida dos bens culturais exibidos foi estruturado num documento em formato Excel, que segue anexo a esta tese. Este documento pode configurar um contributo para o desenvolvimento de uma política de gestão de coleções.

A ficha de inventário dos bens culturais teve por objetivo o registo de todas as informações consideradas pertinentes sobre os mesmos e de forma individualizada. Foi preenchida de modo a fornecer a informação suficiente para identificar o objeto ou grupo de objetos nas suas semelhanças e dissemelhanças, também de modo a permitir a recuperação de outros registos ou outras fontes de informação relevantes, através de referências cruzadas.

O próximo capítulo constituiu a contextualização dos processos de construção de significados dos objetos de design portugueses integrados no projeto curatorial “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”.

CAPÍTULO 6. EXPOSIÇÃO “PORTUGAL INDUSTRIAL – LIGAÇÕES ENTRE O DESIGN E A INDÚSTRIA”

6.1. Metodologia para a documentação de objetos num contexto expositivo

A exposição e os programas educativos públicos são a expressão mais visível do trabalho desenvolvido por uma instituição dedicada a bens culturais. No entanto, existe todo um conjunto de atividades impercetíveis que estão na base dessa visibilidade. Entre outros, encontra-se o planeamento e organização de exposições que se desdobra por diferentes etapas no sentido de ser construído um projeto expositivo coeso que, de um modo ideal, transita entre as fases de conceção, planeamento, desenvolvimento e avaliação (Belcher, 1991; Dean, 2002; Greenberg, 2005). Cada uma dessas etapas incorpora requisitos e processos particulares que orientam no planeamento da exposição e que, na possibilidade de serem observadas pelas instituições, permitem viabilizar o conhecimento e interpretação sobre as identidades imputadas aos bens culturais a partir do dispositivo de comunicação que é a exposição. Com efeito, a par das práticas de colecionar e do questionamento dos fundamentos que estão na base dessa acumulação, seleção e aquisição, que possibilitam conhecer especificidades motivacionais, biografias e argumentos de valor e de significado associados a esses bens culturais, encontram-se as práticas de expor como lugares de investigação que nos permitem conhecer as intenções subjacentes à construção desses significados, as particularidades dessas representações e a profundidade das mensagens que se procuram transmitir através dos objetos (Pearce, 1994, pp.30-39; Shelton, 2006, p. 480; Macdonald, 2006b, p. 81). E, em particular, quando se pretende questionar os objetos e os seus contextos de exibição, as diferentes questões epistemológicas devem ser sempre consideradas: como os objetos são percecionados, como os objetos estão a ser representados, quais as suas agências. As respostas serão múltiplas, pois estão dependentes dos atributos e significados que lhes foram imputados pelos curadores e, também, pelos visitantes, cujas leituras e interpretações serão sempre individualizadas e variáveis de acordos com as suas experiências e expectativas (Smith, 1989, p. 19; Vergo, 1989b, p. 3).

É objetivo deste estudo de caso explorar e documentar em profundidade os processos e constructos que enquadraram o projeto curatorial da exposição designada

por “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, realizada no âmbito da Porto Design Biennale 2019, nomeadamente inquirir sobre os critérios subjacentes às representações da cultura material ligada ao design português. Desejou-se registar e compreender especificidades relativas ao uso desse conjunto de objetos²⁶¹ quanto ao conteúdo do programa que representa o conhecimento do que se expõe, ao tipo de bens culturais exibidos, em conformidade com a mensagem que se procura transmitir, ao modo como se expressa essa mensagem em termos de comunicação, ao próprio projeto da exposição e às opções de organização dos objetos adotadas pela equipa curatorial para refletir o tema da exposição.

Foram considerados no registo dessa informação os dados qualitativos e quantitativos provenientes do documento Excel fornecido pela organização da Porto Design Biennale 2019, que organizava a informação sobre a exposição e cujos dados foram submetidos a uma normalização de acordo com critérios e padrões de documentação em instituições museológicas (descritos no capítulo 5). De igual modo, foram admitidos os registos dos dados qualitativos provindos da observação direta, recolha, leitura, análise e interpretação de dispositivos textuais pré-existentes que apoiaram a exposição, entre os quais a declaração curatorial, o comunicado à imprensa, o catálogo da exposição e de alguns dos catálogos das empresas que estiveram representadas na exposição.

O conceito de investigação sobre os modos de expor emerge da perspetiva crítica que se propôs a ajuizar as exposições desenvolvidas em instituições museológicas, sobretudo desde as suas representações sustentadas no modelo de ordenação enciclopédico até aos formulários concebidos pelo museu do momento contemporâneo de raiz democrática (Hooper-Greenhill, 1992, pp. 197- 215; Lumley, 1988, pp.1-2; Karp & Lavine, 1991, pp. 1-9). As exposições (re)produzem discursos, sendo que umas são mais decifráveis do que outras, independentemente do formato, posição ideológica ou pelas diferentes conceções que se interrelacionam. E a sua observação crítica servirá como autoanálise institucional sobre como o conhecimento se processa entre os

²⁶¹ Poder-se-á chamar-se coleção aos bens culturais exibidos, uma vez que foram adquiridos pela esad—
idea para integrarem a coleção em desenvolvimento.

diferentes agentes, sobre como os objetos se organizam no espaço e sobre como os públicos se relacionam com eles (Scharer, 1994, pp. 9-16; Bjerregaard, 2020, p. 3).

A exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” é, nesta investigação, observada como objeto-testemunho dos conceitos e valores simbólicos embandeirados pela disciplina de design no momento contemporâneo. O mapa concetual com dimensões para compreender o objeto foi operacionalizado neste projeto expositivo paramuseológico que considerou a singularidade da cultura material portuguesa relacionada com o design, em concreto a Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” integrada na Porto Design Biennale 2019. O termo “paramuseu” foi adotado pela primeira vez em 1982 como proposta de designação dos institutos [entidades] dedicados aos bens culturais e que privilegiam a sua comunicação através da realização de exposições com abordagens amplas, didáticas e interativas, por oposição à instituição tradicional, o museu que, por tradição, era a entidade que guardava, investigava e cuidava da preservação e conservação de bens culturais (Van Mensch, 1992, pp. 4-7)²⁶².

A bienal é um fenómeno cultural global e/ou periférico que privilegia a experimentação expositiva numa perspetiva crítica, geralmente conduzida por um conjunto de entidades que atuam em diferentes áreas disciplinares do espectro artístico, teórico e político. Este modelo ocorre de dois em dois anos durante um período cronológico determinado, podendo apresentar-se num lugar específico ou em diferentes regiões que se relacionam. O formato da bienal, a par dos formatos trienal (trienal), quinquenal (Documenta) ou intermitente (Manifesta), tem vindo a ser palco para a exposição e definição da arte contemporânea desde 1950 e, mais efusivamente, após 1989 (Green & Gardner, 2016, pp.3-4; Smith, 2016, s.p.), mas de igual modo um espaço de exploração e de representação cultural visual contemporânea a partir de

²⁶² A dimensão teórica e contextual da entidade “paramuseu” foi também debatida no contexto português com intuito de se identificar e comparar redes museológicas portuguesas locais, tendo resultado na produção de um modelo de gestão que considera alguns parâmetros para a concetualização (Lameiras-Campagnolo, 1998, pp.97-112). Alguns dos critérios de análise evocados revelaram particular interesse para situar a entidade bienal, nomeadamente as que questionam o seu modelo de gestão e campo temático, o seu enquadramento no território e o modo como se relaciona com outras entidades, a origem e estatuto dos seus bens patrimoniais e o relacionamento que estabelece com as comunidades envolventes (Lameiras-Campagnolo, 1998, pp.104-112).

outros modelos disciplinares que perpassam arte à fotografia, escultura, novos media, arquitetura ou design. A primeira edição deste formato a receber o título de bienal foi a Bienal de Veneza de 1895, seguindo-se a Bienal de São Paulo em 1951, a Bienal de Paris de 1959 e a Bienal de Sydney em 1973. Muitas outras bienais lhes sucederam, fenómeno ao qual designaram por “bienalização”²⁶³. De acordo com o diretório da Biennial Foundation²⁶⁴, em 2021 estavam registadas 279 bienais, distribuídas por todo o globo, entre as quais se encontra a Porto Design Biennale.

Embora o surgimento do formato das bienais esteja teoricamente ancorado no debate pós-moderno, desinteressado de ideologias de quaisquer naturezas e assente em formulários críticos alternativos aos produzidos por “museus e outras instituições semelhantes” com pouca “flexibilidade aos desenvolvimentos da arte contemporânea” (Filipovic, Van Hal & Øvstebø, 2010, pp. 13), paradoxalmente são consideradas por alguns críticos como os “fenómenos mais significativos da cultura global contemporânea (...) irrevogavelmente ligados à cultura do espetáculo neoliberal”, entre outros, por produzirem exposições vitrinas comerciais de cultura em massa que combinam um “potente apoio estatal e corporativo”, no sentido de “atrair o turismo internacional para locais que lutam nas margens do comércio global” ou por disseminarem a cultura de modo massificado (Green & Gardner, 2016, pp.4-7), não muito distantes das feiras de arte ou de alguns parques temáticos como a Disneylândia (Filipovic, Van Hal & Øvstebø, 2010, pp. 13-15). Este modelo sazonal e cronológico que promove o “intercâmbio cultural entre as nações (...) e incentiva a negociação entre o mundo da arte local e internacional” (Smith, 2016, s.p.), aumentou dramaticamente o surgimento de “novos curadores, museus, artistas e mercados” (Green & Gardner, 2016, p.7), também eles promotores da disseminação do fenómeno da bienalização, muitos dos quais entraram no circuito dos “curadores voadores” que são convidados a participar em múltiplas bienais (Van Hal, 2010, p.15). De facto, embora o conceito não seja consensual entre os estudiosos, as raízes das bienais parecem decorrer do modelo das exposições universais, instrumentos de afirmação da identidade e de representação da cultura técnico-

²⁶³ Termo introduzido por Julian Stallabrass e Paul O'Neill.

²⁶⁴ Ver “Directory of Biennials. Biennial Foundation” Disponível em: <https://biennialfoundation.org/network/biennial-map/> [Consultado 3 Agosto 2021].

científica das nações ou constituir versões atualizadas do “Grand Tour” (Green & Gardner, 2016, pp.4, 7), uma “encenação teatral de exposições públicas” muito próxima dos “primeiros anos dos museus modernos” (Crawley, 2012, p. 14). Porém, parece justo também salientar dessa celeuma que a emergência ou continuidade destas plataformas de experimentação do pensamento contemporâneo “cheio de possibilidades redentoras e até utópicas” (Van Hal, 2010, p.4), quase sempre procuraram lidar com um conjunto de problemas e contingências de ordem artística, política, racial, económica, identitária, ética, global e pós-colonial através da arte (Filipovic, Van Hal & Øvstebø, 2010, p. 13; Green & Gardner, 2016, p.273).

Não existe um modelo de bienal, antes vários. E cada qual com as suas características, embora possam encontrar-se expressões e aspirações em comum. Esta característica torna complexa a sua introdução numa tipologia ou categoria específica, no entanto, algumas bienais podem servir como base de orientação das suas intenções. A bienal pode seguir modelos pré-existentes ou recriar o formato de acordo com o local de onde emerge. A genealogia do modelo da bienal pode ser encontrada na “Great Exhibition” celebrada em Londres em 1851, mas é a Bienal de Veneza de 1895 aquela que é por muitos considerada a “mãe” da bienal (Jones, 2010, p. 66-87), que preconizou o modelo de construção nacional e de exposição do património cultural que deu o mote para o desenvolvimento de outros modelos. A Bienal de Veneza manifestou a “modernidade, o conceito de países contribuintes, as representações e pavilhões nacionais, uma retórica internacionalista, agendas políticas óbvias, o discurso local-global e benefícios económicos projetados” (Van Hal, 2010, p. 16)²⁶⁵.

²⁶⁵ Foram identificados três grupos de Bienal que estão estreitamente relacionados com o seu período de iniciação. Primeiro grupo: Eventos dos finais do século XIX e meados do século XX. Relacionadas com “empreendimentos filantrópicos capitalistas (...) iniciados por mecenas” (Van Hal, 2010, pp. 17). São exemplos a Bienal de Veneza de 1895, a Pittsburgh International de 1950, a Bienal de São Paulo de 1951 e Bienal de Sydney de 1973 (Van Hal, 2010, pp. 17-18); Segundo grupo: Eventos Pós Segunda Guerra Mundial. Relacionados com “política de bloco ou reação contra esse alinhamento” (Van Hal, 2010, pp. 17-18). São exemplos a Documenta de 1955, a Bienal de Veneza do pós-guerra, a Bienal de Havana de 1984, a Bienal Dak'Art no Senegal ou as bienais internacionais de artes gráficas de Cracóvia, Ljubljana ou Buenos Aires (Van Hal, 2010, pp. 17-18); Terceiro grupo: Eventos entre 1990 e 2000. Relacionados com uma “variedade flexível voltada para a produção de eventos”. São exemplos a Bienal de Istambul de 1987, a Bienal de Sharjah de 1993, a Manifesta de 1994 ou a Bienal de Gwangju de 1995 (Van Hal, 2010, pp. 18).

Tal como acontece nas instituições museológicas – falando-se dos contextos, muitos dos quais invisíveis à sociedade e que subjazem as políticas, as práticas e os pressupostos intelectuais implicados nos processos de musealização (Macdonald, 2010, pp.1-15), tem havido um grande esforço para avaliar criticamente os processos de bienalização, desde o seu surgimento histórico, argumentos fundadores, orientações curatoriais, práticas de exposição, públicos a quem se dirigem e os dispositivos de comunicação utilizados. Neste rol de investigações, ainda que de modo diminuto, podem encontrar-se histórias de algumas exposições, a maioria versando sobre a arte contemporânea e sobre os formatos expositivos dela decorrentes, incluindo as de outras realidades culturais dentro do espectro das artes visuais (Van Hal, 2010, p. 4; Smith, 2016, s.p.), que se tornam muito relevantes para a compreensão crítica dos discursos emergentes e transitórios num mundo globalizado (Van Hal, 2010, p. 4)²⁶⁶. Reclama-se, assim, um quadro teórico e crítico que auxilie a interpretação dos eventos que compõem as bienais (Basualdo, 2008, s.p.), bem como uma investigação mais robusta para o conhecimento das práticas e discursos curatoriais das exposições e que justifiquem o papel dos curadores e artistas convidados (O'Neill & Wilson, 2010, p.22; Van Hal, 2010, p. 7).

Neste sentido, parece ser adequado e relevante apontar aqui o estudo em profundidade dos objetos presentes na Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, em concreto investigar as intenções ideológicas a eles associadas e manifestas no discurso micro e macro da Porto Design Biennale 2019. O estudo de caso torna-se representativo porque o carácter monográfico e documental do fenómeno a investigar poderá servir de base de compreensão de contextos semelhantes relacionados com os processos de patrimonialização e de musealização da cultura material ligada ao design português e a partir de uma perspetiva curatorial assente na

²⁶⁶ São exemplos seminais as publicações: “Thinking about Exhibitions” de Reesa Greenberg, Sandy Nairne e Bruce W. Ferguson (1996); “What Makes a Great Exhibition” de Paula Marincola (2007); “Harald Szeemann with by through because towards despite. Catalogue of all Exhibitions 1957–2005” de Tobia Bezzola e Roman Kurzmeyer (2007); “Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, 1863-1959” de Bruce Altshuler (2008); “A Brief History of Curating” de Hans Ulrich Obrist (2008); “Curating Subjects” de Paul O'Neill (2007); “Curating and the Educational Turn” de Paul O'Neill e Mick Wilson (2010); “The Biennial Reader” (2010); as publicações assíduas da “Afterall”; ou da “OnCurating”.

lente da disciplina de design. No entanto, os elementos resultantes desta análise não devem ser compreendidos como absolutos ou essenciais para a compreensão de objetos. Os mesmos resultam do contexto de uma exposição, os seus significados fornecem apenas uma compreensão parcial sobre os objetos entre as várias possíveis.

Em termos ontológicos, epistemológicos e metodológicos esta investigação considera o paradigma construtivista e interpretativo, que possibilita conciliar abordagens qualitativas e quantitativas em simultâneo e fomenta o acesso a múltiplas fontes para recolha de informação (Lincoln & Guba, 1994, pp. 169-192). Foram sobretudo exploradas as metodologias qualitativas. Em particular, optou-se pelo método do estudo de caso em profundidade como estratégia de investigação dos objetos na exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”. Este aprofundamento da investigação, que outorga à exposição um carácter monográfico e documental, relaciona-se com a singularidade relativamente ao fenómeno em estudo: expor o objeto de design.

O método de estudo de caso é uma abordagem metodológica de investigação que tem por objetivo compreender, explorar, interpretar ou descrever acontecimentos e contextos de casos particulares, nos quais estão envolvidos diversos fatores. São definidos por “caso” entidades individuais, grupos, organizações ou comunidades suscetíveis de estudo (Aaltio & Heilmann, 2010, p. 66). Este método tem sido utilizado por diferentes áreas disciplinares como estratégia de investigação, ocupando uma posição importante na área das ciências sociais, nomeadamente junto das disciplinas de sociologia, psicologia, educação, história, ciência política, antropologia ou arqueologia (Gerring 2007, pp.2-6), por possibilitar explorar em profundidade, com detalhe e precisão, perspetivas singulares sobre acontecimentos e experiências (Simons, 2014, pp. 456-457)²⁶⁷. A ambiguidade e as minudências podem revelar diversidade, complexidade

²⁶⁷ O estudo de caso pode assumir o formato de estudo de caso amplo ou reduzido, cruzado ou concreto ou de estudo de caso individual e clínico, embora este último, tradicionalmente, ainda seja visto como pouco viável por, alegadamente, produzir resultados subjetivos ou abstratos, enviesados e pouco rigorosos por não contemplarem a verificação ante noções pré-concebidas (Flyvbjerg, 2004, pp. 429-430; Simons, 2014, pp. 456). Esta particularidade leva a considerar “o status metodológico do estudo de caso ainda é altamente suspeito”, deixando-o, paradoxalmente, numa espécie de limbo quanto à sua utilização, sobretudo os casos individuais (Gerring, 2007, pp.7-8). Porém, os seus defensores consideram que a operacionalização do método estudo de caso a um nível micro é tão importante como outros

e conflitos numa única história. E diferentes facetas relativamente àquelas que preexistem teoricamente ou sob a forma de proposições particulares. Significam estas assunções que os estudos de caso micro não devem ser generalizados ou comparados. A sua narrativa deve ser analisada na totalidade e compreendida no seu contexto específico, pois nela reside a singularidade.

Na exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, tornou-se importante compreender as circunstâncias e decisões que determinaram a seleção e organização dos objetos de design portugueses e, em particular, os critérios subjacentes às representações da cultura material ligada ao design português, observando informações relativas:

Enquadramento institucional	Organização	• Organização – nome principal • Organização – endereço • Organização – história • Organização – função • Organização – data de fundação • Organização – local de fundação • Organização – data de extinção
	Entidade detentora do bem cultural	• Nome da instituição • Morada da instituição • Nome do depositante • Morada do depositante • Titular do direito de propriedade legal e intelectual

métodos de investigação qualitativos mais amplos utilizados nas ciências sociais, uma vez que este configura um instrumento que não procura a generalização do conhecimento humano (Flyvbjerg, 2004, pp. 421; 432). Os resultados coligidos a um nível micro possibilitam a compreensão de determinados fenómenos individuais circunscritos a certos contextos e em profundidade. E essa não generalização do conhecimento é de igual modo válida “no processo coletivo de acumulação de conhecimento num determinado campo ou numa sociedade” (Flyvbjerg, 2004, pp. 422). Por outro lado, em alguns casos, um estudo de caso micro pode tornar-se representativo e até generalista quando assume um papel central, até de protótipo, para o desenvolvimento do conhecimento científico ou quando configura a alternativa à utilização de outros métodos. Não deve, por esse motivo, ser um método subestimado. A sua aplicabilidade dependerá sempre da questão crítica que foi colocada, do caso paradigmático que se insurge e da originalidade do estudo enquanto contribuição científica (Flyvbjerg, 2004, pp. 425-427; Gerring, 2007, p.1). Deste modo, não deve considerar-se o estudo de caso ausente de rigor científico por estar encerrado sobre certo contexto micro. Os resultados de uma investigação podem ser mais profícuos num nível mais intenso de investigação do que muitos outros obtidos a partir de estudos alargados ou múltiplos, muitos dos quais resultando de noções e de pressupostos teóricos (Flyvbjerg, 2004, pp. 428-429; Simons, 2014, pp. 458). Quer a um nível macro como a um nível micro, as pesquisas qualitativas estão sempre sujeitas a um certo grau de subjetividade na sua narrativa (Flyvbjerg, 2004, pp. 429; Simons, 2014, pp. 458). Os estudos de caso abordam de modo íntimo os fenómenos a um nível individual e complexo, o que torna difícil traduzi-los numa fórmula teórica pura. Este aspeto não deve configurar uma desvantagem, uma vez que a generalização dos fenómenos não deve ser considerada sempre desejável (Flyvbjerg, 2004, pp. 430-431).

	Entidade que recebe o bem cultural	• Nome da entidade de acolhimento • Morada do destinatário do acolhimento • Associação – tipo
HISTORIAL Informação sobre modos de expor e interpretar – Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”	Informação geral	• Associação – nome do evento (PDB) • Associação – nome do evento (exposição) • Associação – nome do evento (espaço de exibição) • Título da exposição • Data de inauguração da exposição • Data de encerramento da exposição
	Responsabilidade curatorial	• Associação – indivíduo (1) • Associação – indivíduo (2) • Contribuição da entidade – papel em relação ao objeto (1) • Contribuição da entidade – papel em relação ao objeto (2) • Nota biográfica da entidade com responsabilidade curatorial (1) • Nota biográfica da entidade com responsabilidade curatorial (2) • Contribuição da entidade com responsabilidade curatorial (1) • Contribuição da entidade com responsabilidade curatorial (2) • Contato da entidade com responsabilidade curatorial (1) • Contato da entidade com responsabilidade curatorial (2)
	Plano interpretativo da exposição	• Processo de conceção e desenvolvimento da exposição • Natureza da exposição • Descrição/ Resumo da exposição • Política e contexto • Propósito expositivo • Públicos ou comunidades
	Bens culturais em exibição	• Produção do objeto • Tipo de entidade • Função da entidade produtora do bem cultural • Seleção dos bens culturais • Tipo de objeto • Nome do objeto • Tipo do nome do objeto • Título do objeto • Tipo de título • Descrição física • Número total de bens culturais representados • Data – período (cronologia dos bens culturais) • Autoria/criador • Local onde foi concebido o objeto • Data de conceção • Forma, formato ou estrutura • Dimensão total do objeto • Tipo de material • Identificação das cores do objeto • Tipo de método ou processo técnico-científico

		• Função/uso do objeto • Associação – conceito • Conteúdo – descrição dos bens culturais ou coleção • Classificação dos bens culturais pela área disciplinar • Classificação dos bens culturais pelo contexto de função • Interpretação dos bens culturais • Organização dos bens culturais no espaço • Formato de disposição dos bens culturais • Dispositivos de comunicação dos bens culturais • Texto para a legenda/raisonné • Público da legenda
--	--	--

Procurou-se recolher evidências e dar respostas a estes temas através da investigação documental, do recurso a entrevistas junto dos curadores da exposição e da análise interpretativa da exposição. A análise de documentos preexistentes possibilitou a compreensão de contextos históricos ou contemporâneos e de políticas estabelecidas. As entrevistas junto de indivíduos implicados no fenómeno outorgariam voz aos contextos e introduziram compreensão e precisão à interpretação. Foi considerado no desenho desta investigação um protocolo de estudo de caso designado por “MATRIZ PARA DOCUMENTAÇÃO DE OBJETOS. Instrumento de recolha de informação – Guião”²⁶⁸, que configura um documento que descreve o método, os instrumentos e o conjunto de procedimentos para a recolha de dados e preenchimento da ficha do inventário do objeto. Para esta investigação foram desenhados protocolos para:

- A investigação documental²⁶⁹;
- A realização de entrevistas junto de informantes privilegiados²⁷⁰;

²⁶⁸ Ver Apêndice 6. “Matriz para documentação de objetos. Instrumentos de recolha de informação – Guião”, Volume 2 da tese.

²⁶⁹ Acesso a documentos e outros materiais institucionais (programa expositivo; guião da exposição; relação dos objetos presentes na exposição – documento Excel); Produção de uma leitura interpretativa dos conteúdos materiais e imateriais da própria exposição (mapeamento detalhado dos bens culturais no espaço, textos parietais, legendas, folhas de sala, catálogo, dispositivos interativos, sinalética, imagem gráfica, mapas, fotografias); Acesso às publicações noticiosas do evento no website, em artigos publicados nos jornais ou de outros suportes.

²⁷⁰ Realização de entrevista semiestruturada (45m a 1hora); Revisão sobre a literatura relacionada com os curadores; Contato com os curadores; Calendarização da entrevista; Desenvolvimento de guião da

- A transcrição integral das entrevistas e a análise interpretativa dos discursos, através de expressões ou frases, no sentido de serem conhecidos padrões de significados²⁷¹;
- A análise interpretativa dos objetos selecionados para a exposição com base na lente que foi desenhada no enquadramento teórico;
- A conceção de um “Inventário dos objetos da exposição”²⁷², no sentido de serem registadas informações individuais mínimas sobre os bens culturais presentes na exposição e em concordância com padrões profissionais de gestão de coleções²⁷³. Para o efeito foi desenvolvido um documento de apoio²⁷⁴ que orientou nos critérios e processos de inventariação e documentação da informação. O mesmo considerou e articulou as especificidades contextuais do modelo teórico de investigação de objetos produzido numa primeira fase da tese (estrutura de dados para a catalogação organizada e termos controlados para uma classificação consistente e normalizada) e os requisitos mínimos de preenchimento de cada unidade de informação de acordo com a norma

entrevista com questões, sub-questões e seus objetivos; Desenvolvimento de um protocolo de administração da entrevista; Desenvolvimento de documentos de consentimento informado, livre e esclarecido para participação em estudo de investigação e Documentos de consentimento informado, livre e esclarecido para captação e registo de fotografia, vídeo e áudio; Marcação de data para realização das entrevistas; Realização das entrevistas, tendo sido recolhidos dados qualitativos (gravação em formato áudio); Análise e a interpretação dos conteúdos com recurso ao software NVIVO. Ver Apêndice 7. “Matriz de questões e subquestões entrevistas” e Apêndice 8. “Matriz de questões e subquestões entrevistas bilingue”, Volume 2 da tese.

²⁷¹ Ver Apêndice 9. “Transcrição das entrevistas curadores”, Volume 2 da tese.

²⁷² Ver Apêndice 10. “Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019”, Volume 2 da tese.

²⁷³ Na construção deste documento de apoio, foram considerados e articulados um conjunto de conceitos, normas e procedimentos normalizados, estabelecidos em documentos de referência nacionais e internacionais, para uma sistematização adequada da informação a ser coligida, entre os quais: no âmbito nacional – Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto, que aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Assembleia da República, 2004); e o Despacho Normativo n.º 3/2006 (Ministério da Cultura, 2006); No âmbito internacional – Código Deontológico do ICOM para museus (2004/2008); Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC (CIDOC 1995/2014).; SPECTRUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido/ Collections Trust (2014); Roteiros do CIDOC e Glossário da Norma SPECTRUM (CIDOC 2015); CCO – Tratamento técnico do património cultural (Baca *Et al.*, 2017); Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais (Harpring, 2016); Museum Registration Methods (Simmons & Kiser, 2020); Nomenclature for Museum Cataloging (Nomenclature 2018); “The British Museum Materials Thesaurus” (1997); e a Norma ISO relativa à normalização do formato data e tempo ISO 8601 (ISO, 2016) e o Sistema Internacional de unidades de medida BIPM (2012).

²⁷⁴ Ver Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

SPECTRUM 4.0 (Collections Trust, 2014). Na concretização da tarefa de classificação foram criadas novas tabelas auxiliares de campos de informação e termos controlados devidamente referenciados²⁷⁵.

A utilização de metodologias de estudo de caso como instrumentos de compreensão analítica de exposições museológicas, dos seus conteúdos e a partir dos seus objetos é, ainda, é residual e os casos existentes centram-se, na maioria das vezes, sobre exposições de arte, antropologia, etnografia, história natural, ciência e tecnologia, muitas das quais centradas nos enquadramentos arquitetónicos e cenográficos. A recolha, sistematização e documentação desses dispositivos de comunicação, com políticas, normas e procedimentos definidos e adequados aos materiais produzidos e resultantes dessas práticas curatoriais, torna-se absolutamente primordial, na medida em que, entre outros, facilita o acesso a diferentes níveis de informação sobre a cultura material e proporciona o conhecimento e esclarecimento das suas particularidades (Basu & Macdonald, 2007, pp. 8-16; Macdonald, 2010, pp.1-15; Smithsonian Institution, 2008, p. iii). Um outro tema que está intimamente conexo com esta preocupação relaciona-se com a questão de colocar todos esses materiais acessíveis à comunidade, não apenas como iniciativa de registo e salvaguarda para memória futura, mas, de igual forma, como documentos de trabalho para futuras investigações interessadas no estudo de exposições. Neste domínio, sem dúvida que MoMA é uma das referências a considerar, uma vez que tem vindo a documentar desde 2014 as exposições que realizou desde a data de inauguração da instituição em novembro de 1929 e de modo cronológico, no sentido de dispor online todos os registos materiais produzidos em cada uma delas, quer das exposições de arte como as de design. Neste espaço virtual foram disponibilizados os programas e projetos curatoriais das exposições, os objetos que nelas estiveram presentes e as narrativas que se pretendiam transmitir através dos mesmos, as informações disponibilizadas para a imprensa, o registo fotográfico dos

²⁷⁵ Ver Apêndice 10. “Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019.” Na inventariação dos objetos, observaram-se os seguintes campos de preenchimento de informação: 1. Registo de imagem; 2. Número de inventário (atribuição); 3. Designação do objeto; 4. Informação do criador; 5. Características físicas; 6. Localização e geografia; 7. Assunto; 8. Classe; 9. Descrição; 10. Historial; 11. Inventariante; 12. Inventário dos objetos – Portugal Industrial – PDB2019. Documento Excel, Volume 2 da tese.

espaços expositivos, onde são salientados com maior detalhe alguns dos objetos que pertencem à coleção MoMA, sem descurar a identificação dos artistas, dos autores e dos curadores intervenientes, as parcerias instituídas e os patrocinadores da instituição e as respetivas correspondências estabelecidas com a instituição, entre outros documentos outrora arquivados de modo analógico e de acesso limitado²⁷⁶. No contexto português, salienta-se a iniciativa pioneira da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em concreto o projeto de investigação “História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian 1957 – 2016”, resultante da parceria entre a FCG e o IHA - Instituto de História da Arte, através do grupo MuSt – Museum Studies, que sistematiza a história das exposições artísticas realizadas na FCG em formato de arquivo digital, tal como o MoMA, para dispor publicamente os materiais delas integrantes e resultantes (e.g. objetos representados, informação relativa à exposição, nome dos artistas e das entidades representadas, eventos paralelos, publicações associadas, materiais gráficos e multimédia, documentação de arquivo e comunicados para a imprensa)²⁷⁷.

O documento produzido a partir dos conteúdos disponibilizados pela Porto Design Biennale para a compreensão das narrativas associadas aos objetos presentes na exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, configura um instrumento para recolha de diferentes níveis de informação sobre a cultura material, possibilitando enquadrá-la discursivamente nas suas características materiais e valores de significado em diferentes contextos expositivos e a partir da lente multidisciplinar do design. O documento adota algumas estratégias utilizadas na documentação da informação em instituições museológicas para que a mesma seja sistematizada e organizada²⁷⁸. A análise interpretativa dos dados recolhidos e a sua respetiva discussão assume, tal como nas entrevistas aos informantes privilegiados, um formato narrativo a

²⁷⁶ Ver “MoMA. Archives exhibitions”. Disponível em: <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibitions>.

²⁷⁷ Ver “Fundação Calouste Gulbenkian. História das Exposições de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian 1957 – 2016”. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/?lang=pt-pt#>.

²⁷⁸ Ver “Apêndice 6. “Matriz para documentação de objetos. Instrumento de recolha de informação – Guião” e “Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

partir da citação indireta e é acompanhada por citações diretas oriundas das narrativas dos curadores entrevistados ou dos documentos consultados.

De seguida, descreve-se o resultado dessa análise documental e interpretativa a partir dos materiais disponibilizados. Esta análise interpretativa não procura ser impositiva nas suas deduções, apenas se assume como um exercício de investigação analítico e reflexivo que, inevitavelmente, envolve um grau de subjetividade. Deste modo, estará sempre suscetível a uma reavaliação. A singularidade do fenómeno investigado poderá orientar na compreensão de contextos semelhantes relacionados com os modos de expor e interpretar objetos na perspetiva do design e contribuir para a criação de um arquivo que possibilite documentar exposições a ele dedicadas.

6.2. Historial – Informação sobre modos de expor e interpretar / Acesso às coleções

6.2.1. Enquadramento institucional

“A Porto Design Biennale é um projeto sem fins lucrativos cuja missão é promover, dinamizar e internacionalizar o pensamento e a prática em design, realizando a cada dois anos um grande evento, integrando uma oferta diversificada de exposições, conferências, intervenções no espaço público, onde se incluem um programa que envolve todas as escolas superiores de design a nível nacional, um Prémio Nacional de Design e uma programação dedicada a um país convidado.” (Bártolo, 2019a, p.2)

Fazendo-se o enquadramento do evento cultural Porto Design Biennale, começa-se por dizer que o mesmo realizou a sua primeira edição entre 19 de setembro e 8 de dezembro de 2019. Este acontecimento, que teve a duração de 81 dias, resultou de uma relevante parceria estabelecida entre os municípios do Porto e Matosinhos²⁷⁹, as suas entidades promotoras, e a esad-idea, Investigação em Design e Arte, entidade que ficaria responsável pela sua organização e programação (Bártolo, 2019a, p.2; PDB, 2019a). Este projeto cultural de formato bianual foi o primeiro a ser realizado na região norte do país e ocupou diferentes equipamentos e instituições culturais das duas cidades, com o desejo de “promover, dinamizar e internacionalizar o pensamento e a

²⁷⁹ As ambições e objetivos das bienais, quase sempre estão baseadas em motivações de ordem política, cultural, social e económica, foram identificadas seis principais: 1.ª Iniciativa artística. Procura “criar uma plataforma de diálogo e intercâmbio de práticas artísticas”, no sentido de estimular “a estrutura cultural local ou regional” (Van Hal, 2010, pp. 18-21); 2.ª Reação ao ocidente. Procura “obter uma melhor imagem e visibilidade integrando uma cidade periférica ou região remota num mundo e cultura global, para formular uma nova geografia para a arte internacional” (Van Hal, 2010, pp. 18-22); 3.ª Iniciativa institucional. “São iniciadas e organizadas por museus e centros de arte que iniciaram bienais como assinatura” tendo originados o desenvolvimento de “exibições de sucesso recorrente que fazem parte dos seus programas artísticos regulares” (Van Hal, 2010, pp. 18-23); 4.ª Iniciativa Ecológica. Procura “articular ou impulsionar uma economia de arte internacional, estimular o turismo cultural” no sentido de diminuir o fenómeno de gentrificação ou de promover a renovação urbana”. (Van Hal, 2010, pp. 18-28); 5.ª Iniciativa estatal ou municipal. Procuram “fomentar o diálogo local e global, internacionalizando o circuito artístico local, bem como o domínio mais amplo de grupos relacionados” (Van Hal 2010, pp. 18-28); 6.ª Eventos alternativos. Embora se intitulem como bienais, questionam o seu modelo e insurgem-se como exposições mais disruptivas (Van Hal, 2010, pp. 18-28).

prática em design (...) integrando uma oferta diversificada de exposições, conferências, intervenções no espaço público, onde se incluem um programa que envolve todas as escolas superiores de design a nível nacional, um Prémio Nacional de Design e uma programação dedicada a um país convidado.” (Bártolo, 2019a, p.2).

Ilustração 56. Cartaz “Porto Design Biennale 2019”



Fonte: ♥ Cortesia Porto Design Biennale.

Não sendo fácil categorizar uma bienal, pois cada uma delas possui particularidades oscilantes do ponto de vista da sua origem histórica, das estruturas organizacionais e de financiamento, modelos de seleção e de atuação, poder-se-á dizer que a Porto Design Biennale se assumiu como um fórum de debate, reflexão e divulgação “de agregação e valorização profissional dos designers, de aproximação entre a academia e a indústria, de incentivo à produção e divulgação nacional e internacional do design português” a fim de se “ultrapassar um contexto de constrangimento que a extinção do Centro Português de Design ou o encerramento da Experimentadesign sublinharam.” (PDB, 2019, p.2). No contexto regional visou “consolidar um grande fórum de debate, reflexão e divulgação em design, com sede no

Porto e em Matosinhos, que envolva diversos protagonistas, designers, empresas, entidades públicas e privadas e universidades”; e “Contribuir para a investigação e intervenção sobre o espaço público do Porto e Matosinhos, promovendo o desenvolvimento de projetos da microescala à escala da arquitetura e urbanismo, e uma reflexão sobre as formas de habitar, as experiências de cidadania e inclusão social, consolidando um território urbano inteligente e criativo” (PDB, 2019, p.2). No contexto nacional pretendeu “reforçar a ligação entre a universidade e a indústria; valorizar o design enquanto disciplina e promover uma maior consciência da sua relevância económica e social; funcionar como uma plataforma de integração de expressões plurais e catalisadora de investigação que contribua para a inovação social, científica e tecnológica” (PDB, 2019, p.2). E no contexto internacional procurou “promover o território (Porto/ Matosinhos), o design português, as empresas e indústria; contribuir para a valorização de setores industriais; criar uma rede ativa entre a Porto Design Biennale e os grandes eventos internacionais na área do design.” (PDB, 2019, p.2)²⁸⁰.

O tema da primeira edição da Porto Design Biennale de 2019 foi designado por “Post-Millennium Tension” e a sua programação desenvolveu-se em torno de três eixos programáticos. O primeiro eixo designado por “Present Tense” esteve centrado no “design português e internacional do novo milénio, procurando levar a cabo um levantamento de uma prática profissional multiforme. Questões recorrentemente debatidas no contexto da cultura do design, como a ligação à indústria, a interseção entre design e artesanato, design de autor e design como profissão em regime freelance devem ser ressituidas no seu verdadeiro contexto, dentro do qual estas dimensões sofreram mudanças.”; Um segundo eixo, nomeado “Design Forum” procurou “tecer um mapa crítico das tensões pós-milénio e de refletir, por um lado, as especificidades da caracterização disciplinar e, por outro, linhas atuantes de interseção, conflito, confluência ou consequência entre design, outras áreas disciplinares e aspetos políticos, financeiros, tecnológicos e culturais.”; Um último eixo apelidado por “Design and Democracy” colocou “o enfoque no contexto político do design e, sobretudo, numa

²⁸⁰ As bienais passaram a ser consideradas bens económicos e patrimoniais, quer do ponto de vista municipal como nacional (Van Hal, 2010, pp.9-10).

reflexão sobre possíveis modos de relacionamento entre estes dois eixos.” (Bártolo, 2019a, p. 4), procurando “criar condições para, no interior da Bienal, se desenvolver um trabalho de autorreflexão continuado, ao longo do qual se possa problematizar a pertinência, atualidade e eficácia dos vários formatos explorados (exposição, conferência, instalação, catálogo, conversa), bem como a definição dos estatutos e papéis tendencialmente definidos (comissário, curador, autor, editor, produtor, espetador).” (Bártolo, 2019e, p. 9).

De acordo com os números revelados pela organização do evento “A 1ª edição da Porto Design Biennale mobilizou cerca de 50.000 pessoas ao longo de 81 dias, num vasto programa que integrou cerca de 300 projetos e 60 eventos como exposições, workshops, performances, instalações e conversas”. Os mesmos foram “apresentados em 37 espaços” das cidades promotoras do evento e contaram com o envolvimento de “20 curadores e 310 participantes de 18 nacionalidades” (PDB, 2019b)²⁸¹. Entre setembro e dezembro, na Porto Design Biennale, evocou-se a disciplina de design e salientou-se a sua centralidade para a observação e conhecimento do momento contemporâneo nos seus contextos sociais, políticos, económicos, culturais, tecnológicos, ecológicos e éticos. Exaltou-se a sua natureza multidisciplinar e a possibilidade deste campo de conhecimento poder interagir com diferentes campos de investigação (PDB, 2019a; PDB, 2019b).

O Centro de Investigação esad – idea, Investigação em Design e Arte foi criado em 2013 e constitui-se como a instituição de investigação da ESAD – Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos, votada à investigação e produção científica, curadoria, prestação de serviços e consultoria nas áreas do design e arte, tendo-se especializado no desenvolvimento de projetos para entidades culturais e municipais. Enquanto

²⁸¹ As bienais são tidas como uma oportunidade de experimentação de bens culturais, onde questões relativas à sua aquisição, conservação e comunicação ao público não se assemelham às que atuam no sector museológico, e cujo impacto pode ter “um efeito encorajador na atividade e no discurso das artes na cidade” (Van Hal, 2010, pp.10). “A lógica e a dinâmica da bienal difere da lógica e da dinâmica central do museu”, uma vez que estes “alternam entre exposições relativamente estáticas das suas coleções e um programa de exposições temporárias (...). Neste quadro, a bienal ocorre como uma alternativa tanto ao acervo como à exposição temporária, ao mesmo tempo em que apresenta algumas características de ambas” (Van Hal, 2010, pp.10), quase sempre preferenciando espaços para exibição alternativos e modelos expositivos disruptivos (Filipovic, Van Hal & Øvstebø 2010, p.20; Smith, 2016, s.p.).

unidade I&D é a entidade responsável pela gestão da Incubadora de Design do Mercado de Matosinhos e pela programação cultural e artística da Casa do Design de Matosinhos, sendo, de igual modo, a entidade protagonista e organizadora da primeira edição da Porto Design Biennale realizada em 2019, encontrando-se, no ano de 2021, a estrear a sua segunda edição.

A 23 de outubro de 2015 o Centro de Investigação design – idea, Investigação em Design e Arte e a Câmara Municipal de Matosinhos firmariam um protocolo que formalizaria a transferência da gestão e coordenação da Incubadora de Design do Mercado de Matosinhos (onde estava instalada a Quadra-Incubadora de Design) e do futuro edifício-sede da unidade I&D na Rua de Brito Capelo (onde estava instalada a Quadra-Investigação de Design), este último num contrato por comodato por um período de 20 anos. A sede da design – idea seria estabelecida num equipamento pertencente ao Município de Matosinhos, designadamente nos históricos edifícios da Caixa Geral de Depósitos e da Caixa de Crédito e Previdência, sitos, respetivamente, na Rua de Brito Capelo n.º 243²⁸² e Rua França Júnior n.º 214, cuja requalificação lograria da comparticipação 750 mil euros de fundos comunitários²⁸³. O projeto foi desenhado pela arquiteta Maria Milano, tendo o desenho de arquitetura sido pensado para acolher não apenas o centro de investigação, como também uma galeria, uma loja, uma cafetaria e um espaço de residência para artistas. Designado por Espaço ESAD IDEA, foi inaugurado a 18 de novembro de 2016, numa cerimónia que contou com a presença do Primeiro-ministro Dr. António Costa e do Presidente da Câmara Municipal de Matosinhos Dr. Guilherme Pinto²⁸⁴.

²⁸² ESAD MATOSINHOS (2015) “ESAD IDEA — ASSINATURA DE PROTOCOLOS. Formalização da transferência de duas novas estruturas que estendem o futuro da ESAD e da ESAD IDEA em Matosinhos. 23 OUTUBRO, 2015”. Disponível em: <https://esad.pt/pt/news/esad-idea-assinatura-de-protocolos> [Consultado a 3 maio 2021].

²⁸³ Pinto, M. (2016) “ESAD IDEA: Um terceiro espaço para elevar Matosinhos a Cidade Criativa da UNESCO”. Disponível em: <https://www.jpn.up.pt/2016/11/21/esad-idea-um-terceiro-espaco-elevar-matosinhos-cidade-criativa-da-unesco/> [Consultado a 21 novembro 2016].

²⁸⁴ Câmara Municipal de Matosinhos (2016) “Inauguração do esad idea. Primeiro-ministro destacou a importância da aposta no design que Matosinhos tem feito em parceria com a ESAD”. Disponível em: <https://www.cm-matosinhos.pt/servicos-municipais/comunicacao-e-imagem/noticias/noticia/inauguracao-do-esad-idea> [Consultado a 3 maio 2021].

É nesse edifício-sede que a esad – idea, Investigação em Design e Arte tem vindo a desenvolver a sua atividade e a constituir uma coleção e acervo documental únicos no panorama nacional, indispensáveis para a investigação na área da arte e do design e primordiais para a preservação do conhecimento histórico em design (Barro 2019c, pp. 49-50). Muitos desses bens culturais são provenientes de doações ou de aquisições decorrentes de ações curatoriais, como são exemplo os objetos que marcaram presença na exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” por ocasião da Porto Design Biennale edição de 2019.

No próximo ponto deste capítulo serão descritas as inferências resultantes da análise interpretativa da informação recolhida sobre os objetos de produção portuguesa reunidos na exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” que, nesta investigação, foi observada como objeto-testemunho dos conceitos e valores simbólicos embandeirados pela disciplina de design no momento contemporâneo.

Ilustração 57. Cartaz Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Cortesia Porto Design Biennale.

6.2.2. Sistemas de representação e dispositivos de mediação subjacentes à organização do conhecimento dos objetos na exposição

A exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” marcou presença no ARTES entre 20 de setembro e 10 de novembro de 2019, esteve inserida no primeiro eixo programático da Biennale [Present Tense] e contou com a curadoria de Megan Dinius²⁸⁵ e Michel Charlot²⁸⁶, duas entidades que têm vindo a desenvolver curadorias em torno da cultura material e da cultura de design. Os bens culturais presentes na exposição²⁸⁷ foram cedidos por empréstimo pela entidade que os detém e é responsável pela sua gestão, designadamente o Centro de Investigação esad—idea. Investigação em Design e Arte, à Fundação Manuel António da Mota, entidade responsável pelo Espaço ARTES, sito na Galeria Comercial Mota e Galiza no Porto, local onde se realizou a exposição temporária. Desde 2017 que a Galeria Comercial Mota e Galiza no Porto tem vindo a ser ocupada e utilizada por uma comunidade de artistas, que nela têm organizado e desenvolvido uma programação regular diversificada no campo das artes. O Espaço ARTES é o projeto cultural da Fundação Manuel António da Mota que encontra espaço físico nessa Galeria Comercial.

Foram exibidos objetos provenientes da indústria portuguesa reputados como normais ou anonimamente discretos, expressões das coisas reais, duradouras, familiares e do dia-a-dia, num ambiente neutro, uniformizado e quase sacralizado,

²⁸⁵ “Megan Dinius é designer, curadora e escritora de origem anglo-holandesa. Depois de terminar os seus estudos em Design Industrial na École Cantonale d’Art de Lausanne, em 2015, realizou um mestrado em Design Curating & Writing na Design Academy de Eindhoven, nos Países Baixos. Ao longo dos últimos anos, tem estado ativamente envolvida na curadoria de exposições para diversas entidades, tais como o Vevey Festival Images, o Van Abbemuseum, em Eindhoven e diversos espetáculos universitários no Salone del Mobile, em Milão. Paralelamente ao seu trabalho curatorial, é investigadora e escritora freelance, criando conteúdos para editores e ateliers.” (PDB, 2019c; Bártolo *Et al.*, 2019, p. 230).

²⁸⁶ “Michel Charlot é um designer industrial suíço. Desenvolve produto para várias empresas. É docente de Design Industrial na École Cantonal d’Art de Lausanne e na Tama Art University, em Tóquio. Depois de se formar na École Cantonale d’Arte de Lausanne, em 2009, Charlot colaborou com a Jasper Morrison Ltd. Em 2011, depois de se estabelecer por conta própria, passou a desenvolver produtos para empresas como Belux, Kettal e Vitra. O seu trabalho procura criar produtos intuitivos baseados numa boa relação custo-benefício, numa busca constante pela eficiência na conceção, produção e design. Em 2013, o U-turn, primeiro produto projetado com a Belux, foi premiado com o Design Preis Schweiz e o Swiss Federal Design Award, os mais importantes prémios suíços de design atribuídos a produtos industriais.” (PDB, 2019c; Bártolo *Et al.*, 2019).

²⁸⁷ Ver Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo, Volume 2 da tese”.

concordante com a fórmula expositiva do conhecido modelo “cubo branco”. Procurou-se dar visibilidade aos produtos industriais de origem portuguesa, nomeadamente objetos de utilização quotidiana que, num discurso mais canónico da disciplina de design, não foram inicialmente incorporados no espetro do “objeto de design”, habitualmente associado a autores afamados. Megan Dinius e Michel Charlot²⁸⁸ procuraram celebrar os produtos portugueses, as suas marcas e as fábricas produtoras, salientando as suas dimensões de excelência relacionadas com a qualidade dos processos de manufatura, de produção e de acessibilidade numa conjuntura mundial de excesso de produção de mercadorias de baixa qualidade e de insustentabilidade ambiental (Sousa, 2019, p.10).

“Portugal Industrial tem como objetivo (...) reconciliar o público com o património industrial nacional através de objetos familiares do dia a dia, na esperança de superar o aparente abismo entre o consumidor e a noção de design.” (Dinius, 2019, p.13).

Ilustração 58. Espaço ARTES. Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Fotografia Fotografia Inês D'Orey, Cortesia Porto Design Biennale.

²⁸⁸ Ver Apêndice 7. “Matriz de questões e subquestões entrevistas. Curadores da exposição ‘Portugal Industrial – Ligações Entre o Design e a Indústria’, Volume 2 da tese; e Apêndice 8. “Matriz de questões e subquestões entrevistas. Bilingue”, Volume 2 da tese.

O conteúdo da mensagem da exposição viu-se, deste modo, inserido na “(...) intenção política da Porto Design Biennale de contribuir para a investigação e conhecimento das ligações entre o design e a indústria e de funcionar como uma plataforma de inclusão de diversos agentes – governantes, empresários, designers, curadores – com papéis fundamentais no desenvolvimento inteligente do design industrial português.” (Bártolo, 2019b, p. 7). Foi, deste modo, propósito da exposição pronunciar-se sobre a portugalidade através da cultura material do dia-a-dia e sobre as relações que se têm vindo a estabelecer entre o design e a indústria, no sentido de contribuir para o fomento do reconhecimento da qualidade e competitividade da marca Made in Portugal (Dinius, 2019, p.13).

Ilustração 59. Texto introdutório da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Fotografia Inês D'Orey; ♥ Fotografia Renato Cruz Santos, cortesia Porto Design Biennale.

“Muitas vezes, confusão, incompreensão ou mesmo indiferença parecem ser sinónimos da conversa que ocorre entre a indústria, o design e o consumidor final. Portugal Industrial visa alterar esse diálogo, apresentando uma seleção de objetos maioritariamente do quotidiano, desde azulejos ou mobiliário e utensílios de cozinha até equipamento desportivo de ponta. Jogando com a escala, a curadoria põe em contraste jovens empresas e companhias que duram há gerações, abrangendo objetos de especialidades, objetos de produção em massa e objetos manufacturados – descobrindo o que há de comum entre estes produtos (extra)ordinários que atestam do altamente diversificado e eficiente panorama industrial de Portugal. Retirando estes exemplares de objetos do seu ambiente e aplicação quotidianos, eles tornam-se símbolos, permitindo que o público volte a relacionar-se com o seu património industrial, revigorando ao mesmo tempo a discussão acerca da inegável indissociabilidade entre design e indústria.” (Dinius & Charlot, 2019c, p. 4).

Texto que antecede a entrada no Espaço Artes.

Ilustração 60. Megan Dinius e Michel Charlot Curadores da Exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Cortesia Porto Design Biennale.

Ambos a viver na cidade do Porto, os curadores Megan Dinius e Michel Charlot foram desafiados a ser os responsáveis pela conceção e desenvolvimento da exposição sobre produtos industriais portugueses a convite da direção da Biennale, uma vez que um dos seus eixos de atuação encontrou ecos na produção curatorial de ambos²⁸⁹.

“I was invited together with Michel. I think Michel already knew from ESAD, Magda [Seifert] and Sérgio [Afonso]. The thing was orbiting kind within that area, and he was super, like... I think it was one of the discussions, a kind of problem in discussion. They were like: “– Oh, it would be really great If you could curate something”, and he knew I has the one with, let’s say, the curating skills and he was like: “- It is a very good combination”.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

O interesse pelo conhecimento de objetos surge cedo nas vidas dos dois. Enquanto Michel confessa que sempre compreendeu aquilo que o agradava e o desagradava, relativamente ao espaço e aos objetos, ainda que não tenha especificado

²⁸⁹ Ver Apêndice 9. “Transcrição das entrevistas. Curadores da Exposição”, Volume 2 da tese.

as dimensões que constituem a base dessa compreensão. Megan, por sua vez, expressa que sente um encanto pelos objetos que a rodeiam, embora o seu interesse seja transversal no universo cultural, pois entende que a curadoria pode operar em vários domínios do design, do industrial ao gráfico, ou no contexto artístico, da arte tradicional à contemporânea.

“Penso que desde jovem, muito antes de saber o que era o design já percebia a diferença. Tinha agrado por alguns espaços e por alguns objetos e desagrado por outros. E então penso que essa, digamos, sensibilidade para essas coisas me levou a fazer objetos.” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

“Hum. I say my interest is very variant and across the cultural sector. Everything that is created in this industry. So, it is not necessary to be an design object or industrial production, but it can also be art, contemporary art, or even graphic design. Actually, before industrial design I started with architectural studies for two years, and then moved into industrial design hoping that it had a quicker response, because architecture would last a very long time, so I thought: “- Oh, this is more immediate”, which it was a misconception at the time [risos].” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

A ideia da exposição "Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria" emancipa-se a partir de um modelo expositivo desenvolvido pelo curador Michel Charlot num momento anterior, nomeadamente em 2015 no Museum für Gestaltung em Zurique, a propósito de uma retrospectiva sobre o trabalho do designer Jasper Morrison²⁹⁰ centrada nos objetos concebidos e produzidos por diferentes entidades empresariais.

²⁹⁰ Em termos de projeto expositivo, em “Thingness” os objetos assentavam sob plataformas de madeira verticais ou em pedestais horizontais brancos, individualmente contextualizados por pequenos textos técnicos ou por notas pessoais do designer, fotografias, cartazes ou esquiços. Foi intenção do projeto expositivo impulsionar a experiência dos objetos fisicamente. Ver “Jasper Morrison – Thingness” Museum für Gestaltung, Zürich. Disponível em: <https://www.emuseum.ch/exhibitions/1800> [Consultado a 7 julho de 2021].

“Nós fomos escolhendo os objetos e depois, hum... eu tinha uma ideia bastante precisa de como podíamos exibi-los, porque já havia utilizado noutra exposição algo semelhante... Uma exposição no Museum für Gestaltung em Zurich. Era para uma seleção de objetos de Jasper Morrison na coleção do museu e eu tinha como tarefa fazer o seu desenho expositivo. Essa exposição ocorreu no âmbito de uma retrospectiva do Jasper no Museum für Gestaltung.” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

Assim, na exposição "Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria", e através de 105 bens culturais²⁹¹, estiveram representadas 33 empresas portuguesas²⁹². As entidades representadas eram, na sua grande maioria, responsáveis pela concetualização, desenvolvimento, produção e comercialização dos bens culturais representados. E tal como aconteceu com a exposição “Jasper Morrison – Thingness”²⁹³, era intenção dos curadores replicar “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” noutras instituições, mas por razões de orçamento e de agenda pessoal, tal não foi possível.

“[SS.: E a ideia é replicar a exposição "Portugal Industrial" noutros locais?]

MC.: Sim, foi ideia no início, mas infelizmente no final não havia orçamento e depois tivemos outras coisas para fazer e não aconteceu. Uma coisa era a Bienal organizar, mas nós não iríamos fazer trabalho extra. Tínhamos outras coisas para fazer. [risos].” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021]

As ações implicadas no desenvolvimento do projeto expositivo foram repartidas entre os curadores. Foi desenvolvido um trabalho de investigação sobre as empresas portuguesas com apoio da internet no acesso aos seus websites e catálogos, também pela via da transferência de informação oral junto de informantes privilegiados e pela

²⁹¹ Ver “Inventário do objetos – Portugal Industrial – PDB2019. Documento Excel” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁹² No Catálogo a exposição são referenciadas 31 empresas.

²⁹³ A exposição “Jasper Morrison – Thingness” tratou-se de uma retrospectiva sobre o trabalho desenvolvido e produzido pelo conhecido designer inglês Jasper Morrison. Foram exibidos diferentes objetos em vários espaços, entre os quais o Centre d’innovation et de design, CID, Grand-Hornu (Bélgica, 2015), o Museum für Gestaltung (Zurique, 2016), a Tate Modern (Londres, 2016), a Bauhaus-Archiv (Berlim, 2017) ou no espaço cultural Piknic (Seul, 2019), tendo o enfoque destes incidido sobre os seus contextos de funcionalidade, processos de produção industriais que consideram referenciais históricos e na importância da qualidade dos materiais.

via do conhecimento da localização das empresas ou de publicidade aos produtos quando se encontravam no exterior. O projeto foi gerado de modo integrado e, muito embora o seu conteúdo tenha ganho forma a partir de um formulário previamente enunciado, o mesmo foi reajustado sempre que necessário.

“Hum. Well, one of my strengths in this research: I have research all the companies that I could find in Portugal and I...

[SS.: In Internet?]

Yes! Mainly Internet, also what I saw and... you know, when you are driven about and you suddenly see a billboard or a factory, like: “Oh, that looks interesting”. So was a lot of googling, also asking about to people here if there was something they could thing they would be interest in or curious about... Even if you take, for example, VIGOR, the milk from LACTOGAL, both, Michel, and I, discover that we were both fascinated for the packaging and separably and thought: “Oh, that has to go in”, because... which feel that had a release from visual identity. So, it was the combination of me doing the first research and then we would go through together with Michel. Hum, and afterwards it was kind of divided. We have work on the exhibition design together, so that was a together thing. The exhibition set was also... let’s just say I did the initial digging about and then we would find it together.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

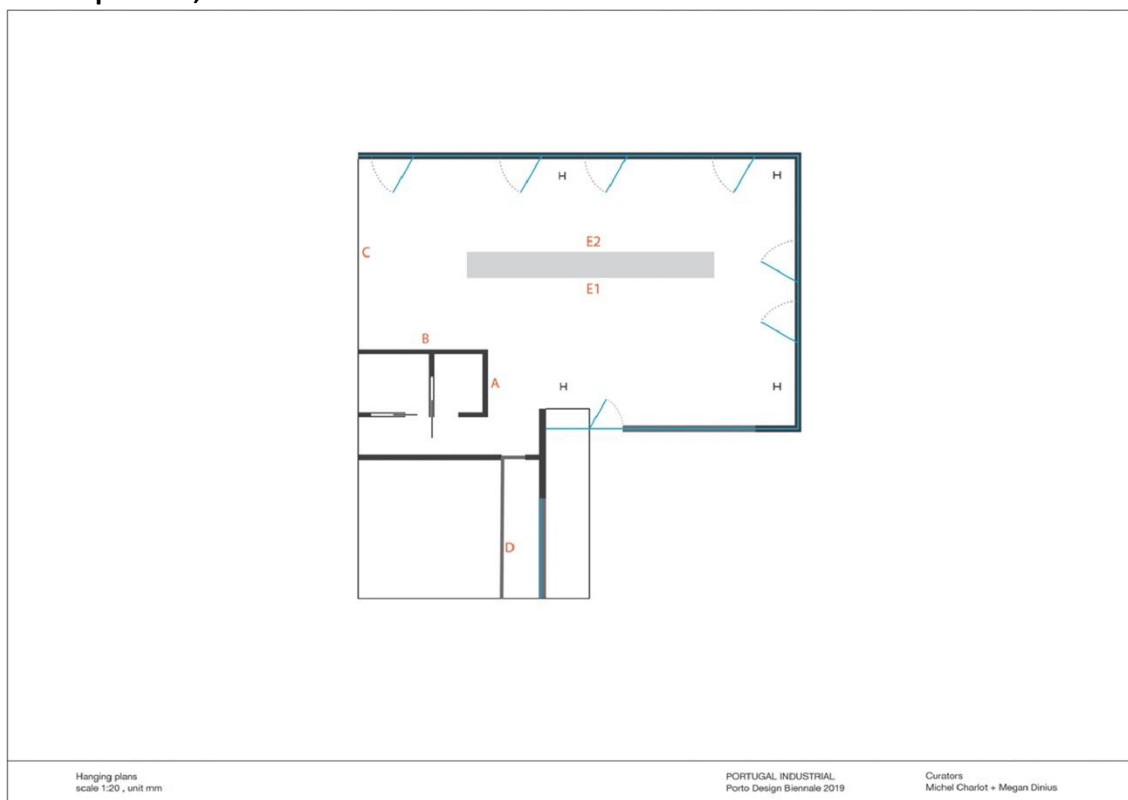
A seleção das empresas portuguesas não ocorreu de modo arbitrário. Obedeceu a um critério de seleção pessoal e individual. O contacto foi estabelecido primeiramente de um modo formal, por membros da equipa da Biennale e, após essas diligências iniciais, os curadores procederam com as visitas às fábricas e ao intercâmbio de conhecimento com as entidades responsáveis.

“We get a lot of help from the Biennale at first. There were a few people there that knew some people in certain companies, but also that we were very ad in to get in to contact, because for lot of the demanded required a lot of phoning at the beginning just to get to the right people or to get the right attentions, so hum that was important to have let’s say, a formal introduction, and then one, three were in contact with one on one with the person there. It was much easier.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

Os argumentos que justificaram a seleção das empresas representadas na exposição não se ancoraram em critérios de avaliação muito extensos. Havia uma intenção declarada em expor, interna e externamente, os objetos de produção portuguesa que não provinham apenas da cortiça ou da produção cerâmica. Foi objetivo colocar em evidência objetos produzidos a partir de outros materiais e manifestar o saber-fazer português que coliga a tradição à tecnologia de última geração.

“Essa era a ideia. Mostrar ao próprio público, e também tivemos imprensa internacional, para demonstrar que a indústria em Portugal não é só cortiça e barro. Tem mais coisas! Especialmente gente fantástica, como a gente da NELO que é claramente acima do resto [risos] e a AMTROL-ALFA, também era muito interessante.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

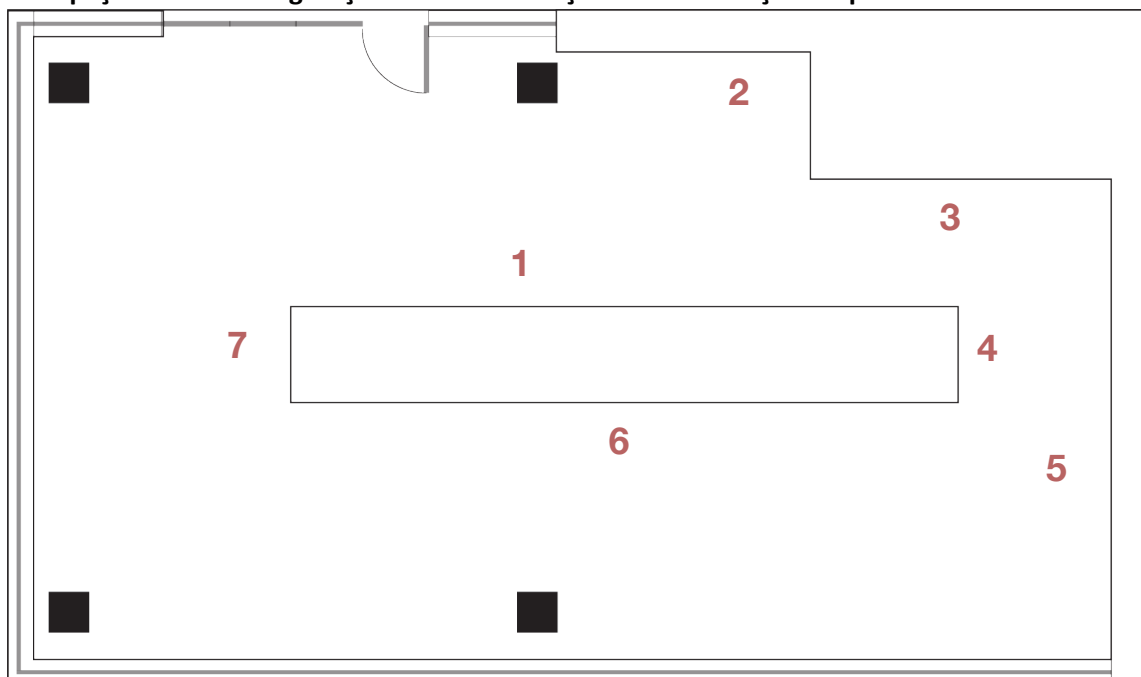
Ilustração 61. Modelo expositivo “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”. Versão prevista, não concretizada



Fonte: ♥ Cortesia Megan Dinius e Michel Charlot²⁹⁴.

²⁹⁴ Ver Anexo 2. Modelo expositivo “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”. Versão prevista, não concretizada, Volume 2 da tese.

Ilustração 62. Modelo expositivo “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” no Espaço ARTES. Configuração final e sinalização das sete secções expositivas



Fonte: ♥ Adaptação da autora.

Os objetos presentes na exposição foram selecionados através de considerações individuais legitimadas pelo seu carácter visual. Megan Dinius e Michel Charlot possuíam uma ideia inicial sobre quais os tipos de objetos que iriam ser selecionados para constarem da exposição, no entanto no local, em alguns momentos, puderam perceber que alguns deles não correspondiam ao espectável. Assim sendo, alguns objetos foram reconsiderados e omitidos da exposição, enquanto outros foram substituídos por melhor corresponderem ao conceito expositivo.

“Achamos que íamos, sem dúvida, encontrar objetos interessantes. E foi só visitar as fábricas, olhar para os catálogos e escolher coisas que sobressaíssem [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

“Hum. We always went to the companies with a, more or less, fixed idea of what we wanted from them, but we were open to discovering new things. For us, being industrial designers, the big fascination was to visit the companies, see how things, were made, talking with the different people, and sometimes you would discover something that you haven’t notice before and like: “ – Oh, actually this is better”, or sometimes you were interested in this specific product and then saw it in real in the factory and were a bit underwhelm, to like: “ – Oh, we have to reconsider this”. And then we choose something else or chose a different company. There were one or two instances like that.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

Porém, Michel deixou claro de que não se tratou de uma exposição que procurasse ser representativa da indústria portuguesa. Muito outras empresas podiam estar representadas. A exposição foi, portanto, o resultado de uma seleção balizada. O critério de seleção das empresas recaiu, deste modo, sobre a ideia de colocar em evidência empresas cujo nome não mereceu de tanta atenção por parte do público (por omissão ou por habituação) em linha com outras com autoria conhecida.

“[SS.: Considera que a exposição é uma espécie de catálogo? De catálogo das empresas portuguesas?]

Não, não, não. É demasiado limitado e demasiado pessoal para ser representativa da indústria portuguesa.” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

O espaço de acolhimento da exposição, circunscrito a uma área plana de morfologia retangular, foi demarcado de modo conexo e ordenado por sete secções de superfícies parietais verticais, no sentido de fixar e acolher 105 modelos de objetos originais, que seriam dispostos por camadas de quatro ou cinco planos horizontais visualmente equilibrados. Pode-se depreender que o modelo de exposição estava centrado na apresentação dos objetos a partir da sua autoridade visual, uma vez que o percurso expositivo adotado convocava, intencionalmente, a atenção do visitante para o espaço de entrada, através da teatralidade da volumetria tridimensional, material, textural e policromática dos objetos suspensos na primeira secção da exposição, cadência que se estendia pelas restantes secções, organizadas de acordo com um padrão de circulação arterial, que se desdobrava por um percurso linear e contínuo, mas

que possibilitava a mudança livre de direção, embora esta opção causasse congestionamentos.

Na base da organização dos bens culturais no espaço de exposição, foram consideradas premissas frequentemente associadas aos campos da estética e da psicologia da forma, por exemplo quando Michel menciona que os objetos foram elevados em relação ao plano para gerar uma sombra que promove uma leitura visual imediata, porém não foram especificados quais os juízos definidores dessa experiência do “puramente estético” ou dos objetos que foram salientados pelo contraste produzido pelo seu afastamento relativamente à superfície onde foram suspensos.

“Isso foi puramente estético

o que interessava mostrar era os objetos, então desenvolvemos um sistema hum... de apresentação de modo a valorizar o objeto. E havia essa ideia de um objeto assim ou de um objeto qualquer: quando fazes isso [coloca o objeto em suspenso relativamente a um plano horizontal]

Eleva e... [procura colocar o objeto numa posição elevada e fixa sobre a secretária. Utiliza duas ferramentas que possibilitam suspender o objeto]. Quando fazes isto [eleva o objeto] crias uma sombra em baixo. Essa sombra graficamente converte o objeto em algo mais interessante. E isto num fundo branco faz com que as pessoas tenham mais atenção no objeto. É uma maneira aparentemente simples, mas que não foi assim tão simples de desenvolver. A maneira de pendurar todos os objetos e ficar o mais discreto possível, de valorizar o objeto e de lhe criar enfoque e dizer: olha para isto, isto não está tão mal. Está bom!” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

Os objetos foram organizados de acordo com o espaço que lhes foi disponibilizado. A estratégia da disposição dos objetos no espaço foi planeada previamente de acordo com escala dos objetos e a ideia de que cada um devia manifestar-se individualmente.

“We have organized the exhibitions elements on computer. We have prepared illustrations of the objects, like small icons, and then we had to scale on the computer where we try to place everything. We had a quite limited space at this gallery, which is quite small, so all challenge was to fitting it all in but not having too much so that everything could have its own aura, its own presence.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

De acordo com Megan Dinius e Michel Charlot, os 105 objetos apresentados foram considerados singulares no panorama patrimonial industrial português, proporcionando a compreensão da mensagem da exposição em diferentes escalas do conceito de “objeto de design”. Embora a seleção dos objetos não tivesse procurado “encaixar em nenhuma categoria específica” (Dinius, 2019, p.13), a maioria deles é enquadrável na categoria Industrial, na verdadeira aceção do conceito de produção seriada. Outros integram-se na categoria semi-industrial, num limbo situado entre a produção pré-industrial e a produção massificada, e, por fim, outros aparentemente não enquadráveis em quaisquer destas duas categorias, os invisíveis, por passarem despercebidos ao dia-a-dia das pessoas.

“Nesta exposição, os objetos selecionados não procuram encaixar em nenhuma categoria específica. A maioria deles é classificada como objetos de design e alguns não são completamente industriais devido aos baixos números de produção, enquanto outros, para a maioria das pessoas, não integram o seu quotidiano. Esta seleção aparentemente heterogénea procura questionar a perceção do ‘design’ e a imagem da produção ‘industrial’ em Portugal, criando pontes entre o público e o seu património industrial.” (Dinius, 2019, p.13).

Megan menciona que os argumentos e características que estiveram na base da seleção dos objetos que constituíram a exposição inicialmente foram abrangentes, gravitando em torno de uma ideia de mostra de diversidade de bens culturais que pusesse em evidência a dimensão da função, por exemplo de ferramentas, mobiliário ou a identidade gráfica de um produto. Essa seleção esteve dependente da experiência dos objetos nas fábricas e é neste encontro que começa a ganhar uma nova configuração.

Após o questionamento sobre que tipo de objetos pretendiam pôr em perspetiva, o conceito afunilou em torno do objeto do dia-a-dia, podendo configurar, de acordo com Megan, “ícones discretos”. Um “ícone discreto”, para a curadora, é o objeto que é anónimo. É conhecido e utilizado por muitos e o seu valor é considerado pela função que desempenha, porém são raras as pessoas que conhecem ou lhe associam o seu designer ou produtor e que, porventura, pode até ser conhecido. Foi o caso da

“Grelha Aliados”, da autoria dos arquitetos Siza Vieira e Souto de Moura, da “Mesa de apoio Fernando Távora” desenhada pelo arquiteto Fernando Távora para o Convento de Santa Maria da Costa ou da “Cadeira Portuguesa Gonçalo”. Por oposição, o objeto icónico é aquele que se reconhece a autoria e produtor.

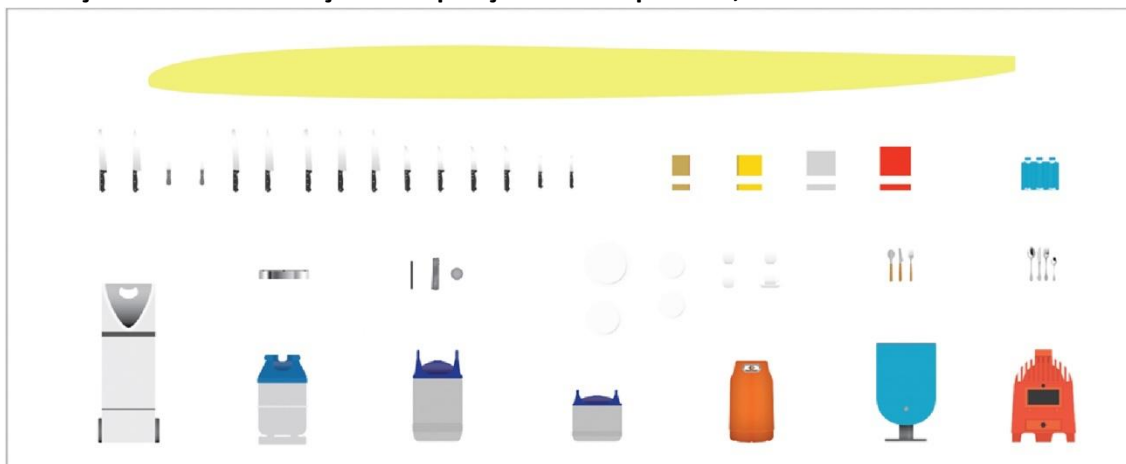
Ilustração 63. Primeira secção da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Fotografia Inês D'Orey, cortesia Porto Design Biennale²⁹⁵.

²⁹⁵ DESIGNAÇÃO DO OBJETO – TIPO DE OBJETO – agenda; bebedouro/fonte; caderno; caiaque; chávena; espátula de cobrir; faca de chef; faca de cozinha; faca de descascar\ aparar; faca de desossar; faca de filé; faca de ostras; faca de pão; faca de pastelaria; faca de Santoku; faca de trincar; fogão de aquecimento\ salamandra; garfo de escultura; garrafa de beber água+ embalagem; garrafão; grelhador a gás; lápis; saladeira; sapato; tigela de comida. Ver “DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

Ilustração 64. Primeira secção da exposição. Versão prevista, não concretizada



Fonte: ♥ Cortesia Megan Dinius e Michel Charlot.

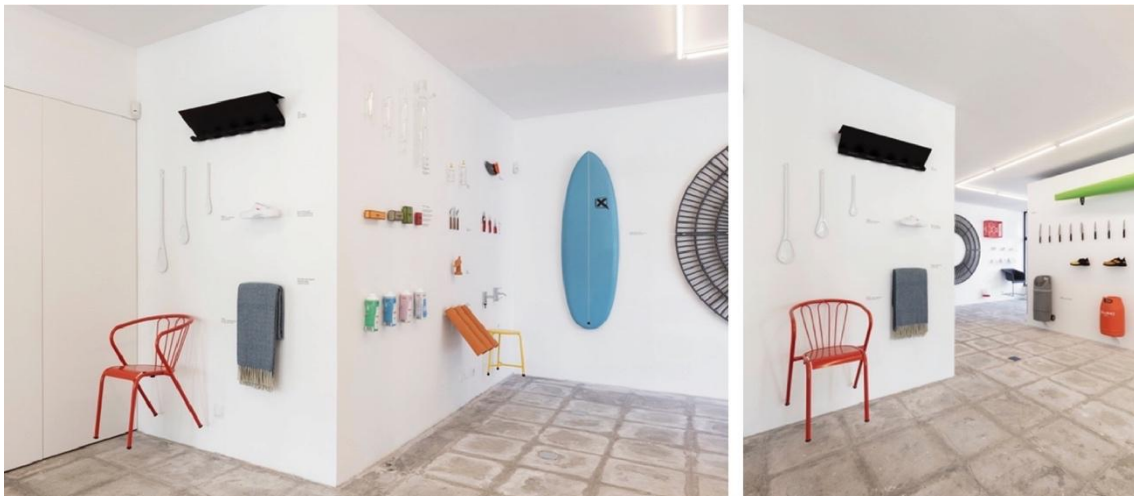
A “Grelha Aliados”, a “Mesa Fernando Távora” e a “Cadeira Gonçalo” encontram-se no limbo entre o discreto e o icónico, entre o anónimo e o autoral. Por um lado, porque uma grande parte da sociedade está alheada quanto a este tipo de objetos invisíveis (e.g. equipamento urbano), por outro lado, porque uma grande parte da sociedade não tem condições económicas para poder aceder a determinados bens (e.g. mobiliário de autor) ou porque uma grande parte da sociedade tem total desconhecimento da ideia da iconicidade dos objetos que foi rotinada pela utilização diária (e.g. mobiliário de restauração). Para Megan, estes são o tipo de objetos que nos fazem pensar duas vezes e foi essa ideia que se pretendeu mostrar. Por objeto icónico, a curadora dá evidência ao caiaque da marca NELO, empresa líder mundial na produção destes bens.

“Hum. It depended, really. We had a first, that went very wide with: “– What can we find?”, and then we were more specific like: “– What is important for us? Having some tools? Having some really everyday objects or more graphic design led? Having some furniture? Having what you would call it like “discrete icons”, although the “Cadeira Portuguesa” it is not a “discrete icon” [risos] it is an icon. Hum, but if you take for example the Grelha [Aliados] that goes around the trees on Aliados, that, for us, was a “discrete icon”, it was something that make you think twice. So, there was a bit of a combination of these barely anonymous iconic objects and then mixed with things that were, like for example, if you take the NELO kayak. NELO is the world leader in what they do so, was to be able to show these different, let’s say, types of objects with different connotations and to reach of something that with the diverse as possible.

[SS.: “Discrete icons”. I never heard this expression. It is yours?]

Hum. I don’t know if somebody else for said it before, but [risos] I just use it. But for me it is something that everybody probably seen before and appreciate it for its value, but never had associated it with a famous name. This was also something that we really were insistent, Michel and me. We wanted that all objects would be relatively anonymous. There were a few exceptions, you know, Siza Vieira and Souto de Moura did the Grelha [Aliados], but no nobody really knows that, because it is on the floor and relatively unseen. So, was this combination of also authorships that could be debated. If you have the “Cadeira Portuguesa” you have ARCALO, and you have the company that we were working with... ARCALO they did the “Gonçalo chair” and the other company which it is actually more known is [Adico]... Oh, escapes me. It is a much bigger company that Hum. It depended, really. We had a first, that also thinks the “Cadeira Portuguesa”. It is a similar name. Is just an example. [Adico] It is a really big company with a lot of backing that makes it, more or less, exactly the same product. And there is another company that is much smaller. And both have been fighting for years saying: “– We were first!”. And we had preference for the smaller companies because there’s always this kind of thing of the underdogs with the... the world was interested in underdogs.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

Ilustração 65. Segunda secção da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Fotografia Inês D'Orey, cortesia Porto Design Biennale²⁹⁶.

²⁹⁶ DESIGNAÇÃO DO OBJETO – TIPO DE OBJETO – cabide; cadeira; cobertor\manta; colher de misturar; soca. Ver “DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

Os objetos foram identificados pelos curadores primeiramente pelo nome da entidade produtora do bem cultural – PRODUÇÃO DO OBJETO –, seguindo-se o NOME DO OBJETO atribuído pela empresa, podendo configurar o seu nome comercial – NOME\TÍTULO – ou estar relacionada com seu contexto de função – TIPO DE OBJETO. Efetivamente, foi intenção de Megan Dinius e Michel Charlot estabelecer um diálogo entre os objetos quanto à sua forma e ao seu conteúdo. Os objetos relacionavam-se pela autoria das entidades produtoras e pela ideia do trabalho colaborativo. Nesse sentido, entenderam como importante legendar os objetos com o nome do produto ou descrição pela sua função e pelo nome da empresa. Não houve, assim, interesse em salientar autorias individuais para que a importância do coletivo ou colaborativo não perdesse autoridade relativamente ao singular.

“Foi tudo pensado de modo muito mais simples. A ideia era a de fazer uma exposição sobre a produção industrial em Portugal.” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

“We wanted to keep captions as simple as possible, because the classic caption always has like, a title, date, material, author, and for us it was important that was an author. The author was the company and that was it. We often see the histories of these objects, and nobody really knows who the one author is because they were like collaborative within a company. So, first, the important thing was like the name of the product, or description of the product if it didn't really have a name and the company. For example, for certain, if we have added it the name of Távora to the wooden table, which is by Távora, or added the name Siza or Souto de Moura [Grelha Aliados], the authors' names on the one that had authors, those would gain more importance, maybe, for certain people. We didn't want that.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

Embora fosse bastante perceptível a diversidade de funções preconizadas pelos objetos presentes na exposição²⁹⁷, o reconhecimento da natureza tipológica funcional

²⁹⁷ Ver “INVENTÁRIO DOS OBJETOS – PORTUGAL INDUSTRIAL – PDB2019. DOCUMENTO EXCEL. DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese. DESIGNAÇÃO DO OBJETO – Agenda, azulejo de parede, banco, base de alimentação (terminal elétrico), bebedor de aves, bebedouro/fonte, biberão, cabide, cabo de aço, caçarola, cadeira, caderno, caiaque, caixa, caixote do lixo\lixeira, chaveiro, chávena, cobertor\manta, colher de mesa, colher de misturar, condensador de laboratório, embalagem, engradado de armazenamento, espátula de cobrir, faca de chef, faca de cozinha, faca de cozinha, faca de descascar\apara, faca de desossar, faca de filé,

de alguns destes apenas se manifestava no acesso ao dispositivo de informação legenda. Por outro lado, a dispersão tipológica pelas sete seções da exposição não permitia compreender quais as categorias e subcategorias das Classes representadas. No processo de classificação de uma coleção, a categoria constitui um conceito muito geral que procura exprimir a relação que se pode estabelecer entre os diversos conjuntos ou séries de bens culturais. O objetivo desta classificação foi o de alcançar um nível mais apurado de sistematização dos agrupamentos dos objetos, de modo a viabilizar uma melhor gestão e acessibilidade à informação do inventário da coleção. No interior de cada uma dessas categorias a inventariação recorre ao critério da subcategoria, fazendo destaque de modo mais apurado da sua funcionalidade. Assim, para um melhor conhecimento dos objetos representados e com base nestes pressupostos, a classificação dos bens culturais foi orientada pela categorização e subcategorização dos objetos de acordo com a *ÁREA DISCIPLINAR DE DESIGN*²⁹⁸, considerando as suas especificidades. Nesta organização foi considerada a “Terminologia Controlada para a Indexação de Documentos na Área do Design” (Resende, Ventura & Duarte, 1996), desenvolvida no âmbito do Projeto CLIP – Compatibilização de Linguagens de Indexação em Português, tendo sido acrescentados outros termos e conceitos que decorrem desta investigação no âmbito da musealização do objeto de design. Optou-se, em simultâneo, pela orientação baseada no sistema de referência “Nomenclature for Museum Cataloging” (Nomenclature, 2018), que auxilia na identificação de termos para a categorização de objetos produzidos pelo homem, numa lógica de categorização e subcategorização estruturada e controlada relacionada com a sua *FUNÇÃO*²⁹⁹ e de um

faca de mesa, faca de mesa, faca de ostras, faca de pão, faca de pastelaria, faca de Santoku, faca de trincar, faca de trincar, ferramenta de corte de espuma, fogão de aquecimento\ salamandra, garfo de escultura, garfo de mesa, garrafa de beber água, garrafão, grelha de árvore, grelhador a gás, lâmpada, lápis, luz de, emergência, mesa, panela, pináculo, pires, prancha de surf, prato saladeira, sapato, sapato – outersole, sinal de direção, soca, suporte de lâmpada, tampa de caçarola, tampa de panela, telha – canudo, telha de cumeeira, tesoura de poda, tesoura de uva, tesoura de vindima, tigela de comida, tigela de sopa, torneira.

²⁹⁸ Ver “CLASSE – PELO CONTEXTO DA ÁREA DISCIPLINAR” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

²⁹⁹ Ver “CLASSE – PELO CONTEXTO DA FUNÇÃO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

contexto macro para um contexto micro. Nessa análise interpretativa dos bens representados foram identificadas nove categorias (das 10 sugeridas pelo Nomenclature 2018), em concreto:

01 – Objetos de ambiente construído³⁰⁰

- Exemplo 01 – Objetos de ambiente construído\Elementos do lugar\Grelha de árvore

02 – Móveis e acessórios³⁰¹

- Exemplo 02 - Móveis e acessórios\Roupa de cama\Cobertor\Manta

03 – Objetos pessoais³⁰²

- Exemplo 03 – Objetos pessoais\Vestuário\Calçado\Calçado

04 – Ferramentas e equipamentos para o processamento de materiais³⁰³

- Exemplo 04 – Ferramentas e equipamentos para o processamento de materiais\Ferramentas e equipamentos – Serviço de alimentação\Recipientes para comer\Prato de comida\Tigela de sopa (consomé)

05 – Ferramentas e equipamentos para ciência e tecnologia³⁰⁴

- Exemplo 05 – Ferramentas e equipamentos para ciência e tecnologia\Ferramentas e equipamentos – Química\Condensador de laboratório

³⁰⁰ “Objetos originalmente concebidos para definir o espaço para atividades humanas ou para serem usados como componentes de objetos que definem o espaço.” (Nomenclature, 2018).

³⁰¹ “Objetos originalmente concebidos para facilitar a atividade humana e atender às necessidades físicas das pessoas, geralmente oferecendo conforto, comodidade ou proteção. O vestuário é excluído desta categoria, porque atende às necessidades exclusivas de um indivíduo. Móveis não são objetos que desempenhem um papel ativo noutros processos, como ferramentas ou equipamentos, por exemplo. Eles habilitam passivamente a atividade humana.” (Nomenclature, 2018).

³⁰² “Objetos originalmente concebidos para atender às necessidades pessoais de um indivíduo, como roupas, adornos, proteção corporal ou produtos de higiene pessoal.” (Nomenclature, 2018).

³⁰³ “Ferramentas, equipamentos e suprimentos inicialmente concebidos para gerir, supervisionar, capturar, colher ou reunir recursos ou para transformar ou modificar certos materiais, sejam eles brutos ou transformados. Esses objetos são normalmente concebidos para oferecer uma solução para problemas inerentes aos próprios materiais. Por exemplo, a madeira requer certos dispositivos de corte, os peixes requerem certos tipos de iscos e a comida requer certos utensílios de serviço.” (Nomenclature, 2018).

³⁰⁴ “Ferramentas, equipamentos e suprimentos utilizados para a observação de fenômenos naturais ou para aplicar os conhecimentos adquiridos por meio dessa observação. Os objetos nesta categoria geralmente têm a intenção de expandir ou registrar a nossa compreensão do mundo ou expressar essa compreensão. As classes nesta categoria estão relacionadas em virtude de incluírem objetos criados para empregar um determinado corpo de conhecimento. Elas baseiam-se em conhecimento e não em materiais.” (Nomenclature, 2018).

06 – Ferramentas e equipamentos para comunicação³⁰⁵

- Exemplo 06 – Ferramentas e equipamentos para comunicação\Ferramentas e equipamentos – Comunicação escrita\Dispositivos de escrita\Lápis

07 – Manuseio e transporte de objetos³⁰⁶

- Exemplo 07 – Manuseio e transporte de objetos \Equipamento de transporte aquático\ Caiaque

08 – Meios de expressão³⁰⁷

- Exemplo 08 – Objetos documentais\ Agenda

09 – Objetos recreativos³⁰⁸

- Exemplo 09 – Dispositivos recreativos\ Prancha de surf

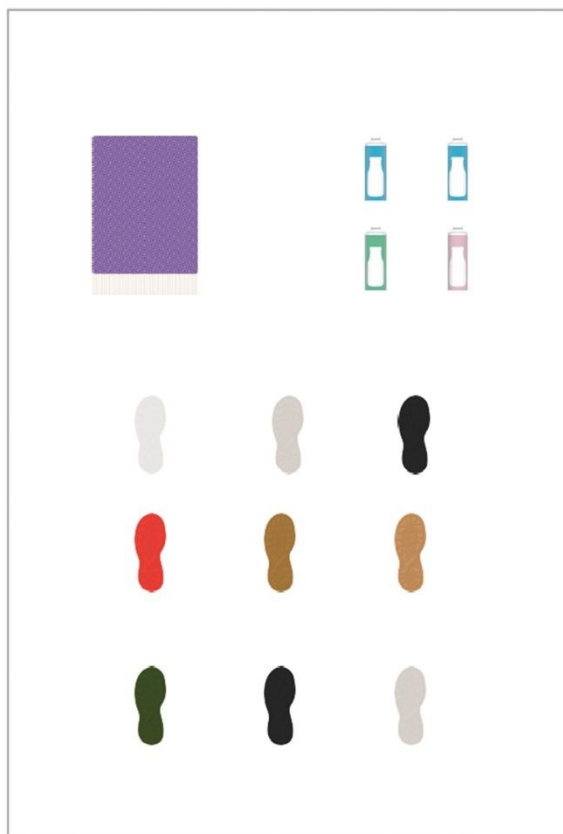
³⁰⁵ “Ferramentas, equipamentos e suprimentos usados para permitir a comunicação. Esta categoria compreende as classes para a comunicação literal e abstrata em "Ferramentas e equipamentos de impressão" e "Ferramentas e equipamentos de música". Esta categoria não inclui coisas produzidas como comunicação, obras de arte ou documentos. Esses são os objetos criados pelas ferramentas dessa categoria e estão listados em "Meios de comunicação." (Nomenclature, 2018).

³⁰⁶ “Objetos originalmente projetados para transportar ou distribuir objetos e substâncias. Esta categoria também inclui objetos originalmente concebidos para facilitar esse transporte ou como um complemento desse transporte. Esta categoria inclui veículos com propulsão, como automóveis ou carrinhos de mão, bem como contentores que facilitam a distribuição. Estão incluídas peças de aeronaves, engenhos espaciais, veículos terrestres, veículos ferroviários e embarcações.” (Nomenclature, 2018).

³⁰⁷ “Objetos originalmente concebidos como expressões do pensamento humano. Os objetos de comunicação comentam, interpretam ou melhoram o ambiente das pessoas. Os objetos de comunicação podem funcionar simbolicamente ou literalmente. Esta categoria exclui ferramentas e equipamentos usados para criar objetos de comunicação.” (Nomenclature, 2018).

³⁰⁸ “Objetos concebidos para serem usados como brinquedos ou para a realização de jogos, atividades desportivas, jogos de apostas ou entretenimento público.” (Nomenclature, 2018).

Ilustração 66. Segunda secção da exposição. Versão prevista, não concretizada



Fonte: ♥ Cortesia Megan Dinius e Michel Charlot.

A par desta classificação por função, procedeu-se à qualificação de outras informações não visíveis dos objetos representados, tais como:

- AUTORIA/CRIADOR³⁰⁹;
- PRODUÇÃO DO OBJETO (Nome do proprietário anterior)³¹⁰;
- FUNÇÃO DA ENTIDADE PRODUTORA DO BEM CULTURAL (Atividade comercial das empresas produtoras)³¹¹;

³⁰⁹ Ver “INFORMAÇÃO DO CRIADOR” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

³¹⁰ Ver “INFORMAÇÃO DO CRIADOR e LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

³¹¹ Ver “LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

- LOCAL ONDE FOI CONCEBIDO O OBJETO³¹²;
- CARACTERÍSTICAS FÍSICAS³¹³, com DESCRIÇÃO dos objetos de acordo com um protocolo de leitura que considerou a sua FORMA, FORMATO OU ESTRUTURA, DIMENSÕES DO OBJETO, TIPO DE MATERIAL; IDENTIFICAÇÃO DAS CORES DOS OBJETOS, TÉCNICA E TECNOLOGIA DE PRODUÇÃO, ESTADO E EDIÇÃO/SISTEMA E PRODUÇÃO
- e ASSUNTO³¹⁴ – FUNÇÃO/USO DO OBJETO e VALOR CULTURAL CONTEXTUAL.

Entre as principais atividades de negócio das empresas representadas através dos objetos, as mesmas estavam relacionadas com a fabricação de:

Primeira secção da exposição	● produção de artigos de cutelaria, acessórios de cozinha, facas e canivetes ● produção de lápis de cera e de lápis técnicos ● comércio e engarrafamento de águas minerais ● produção barcos a remos de desempenho profissional ● desenvolvimento e produção de louça de cozinha ● desenvolvimento e produção de material de escritório sustentável ● desenvolvimento e produção de mobiliário integrado ● desenvolvimento e produção de mobiliário urbano ● produção de artigos em plástico e melamina através do processo de fabrico de moldação por compressão ● calçado de segurança ● cilindros de gás
Segunda secção da exposição	● desenvolvimento e produção de calçado industrial para o mercado profissional e para o mercado da moda ● desenvolvimento e produção de mobiliário contemporâneo ● produção de artigos em plástico e melamina através do processo de fabrico de moldação por compressão ● fabrico de artigos de moda, decoração e interiores com base em técnicas artesanais da região da Serra da Estrela ● produção de cadeiras e de mesas para o setor da restauração
Terceira secção da exposição	● desenvolvimento e produção de artigos em metal para hotelaria, papelaria e agricultura ● produção de telhas e acessórios para telhados em cerâmica ● produção de artigos de cutelaria, acessórios de cozinha, facas e canivetes ● produção de mobiliário e acessórios para a casa ● produção de produtos alimentares lácteos

³¹² Ver “LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

³¹³ Ver “CARACTERÍSTICAS FÍSICAS” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

³¹⁴ Ver “ASSUNTO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

	• produção e comercialização de vidro, equipamentos, materiais e consumíveis para laboratórios nos setores da saúde, ensino e investigação • desenvolvimento e produção de torneiras • fabrico de ferramentas de corte de madeira, carpintaria e jardim • sabonetes e artigos de perfumaria
Quarta secção da exposição	• fabrico de azulejo
Quinta secção da exposição	• fabricação de pranchas de surf e serviços de relacionados • desenvolvimento e produção de mobiliário escolar, corporativo e tecnologias para a educação • desenvolvimento e produção de mobiliário urbano • produção de artigos domésticos, construção, paletes, contentores, mangueiras, tubos e perfis em plástico • produção de artigos em plástico e melamina através do processo de fabrico de moldação por compressão • fabrico de artigos de porcelana para hotelaria e restauração
Sexta secção da exposição	• desenvolvimento e produção de calçado industrial para o mercado profissional e para o mercado da moda • desenvolvimento e produção de revestimentos e pavimentos cerâmicos • desenvolvimento e produção de luminárias e projetos de iluminação. • fabrico de artigos de cozinha para uso doméstico e profissional • produção de cadeiras e de mesas para o setor da restauração • fabricação de mobiliário de madeira para outros fins
Sétima secção da exposição	• desenvolvimento e produção de luminárias e projetos de iluminação • desenvolvimento e produção de mobiliário contemporâneo • desenvolvimento e produção de mobiliário urbano • conceção e fabrico de cutelarias de mesa

Esteve representado um conjunto heterogéneo de empresas³¹⁵ correspondentes a diferentes geografias³¹⁶, de norte a sul do país. Os objetos foram concebidos e

³¹⁵ LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA – PRODUÇÃO DO OBJETO – ACH BRITO; AMF SAFETY SHOES\TO WORK FOR; AMTROL-ALFA; ARCALO; Artame; BAQUELITE LIZ; Burel Factory; Porcelanas da Costa Verde; CUTBRIK TOOLS - CUTBRIK PORTUGAL; Dalper; FAPLANA; FASTIO; GHOM - Contemporary Portuguese Design; ICEL; JMM / IRMÃOS BRANDÃO; LARUS; mishmash; NAUTILUS; NELO; NORMAX; O/M; PROCALÇADO - WOCK®; Revigrés; Torneiras Roriz; Serafim; Fertuzinhos; Cerâmica Sotelha; Surfactory; UTIL; Viarco; Lactogal; Viúva Lamego; Silampos e Julcar. Ver “LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

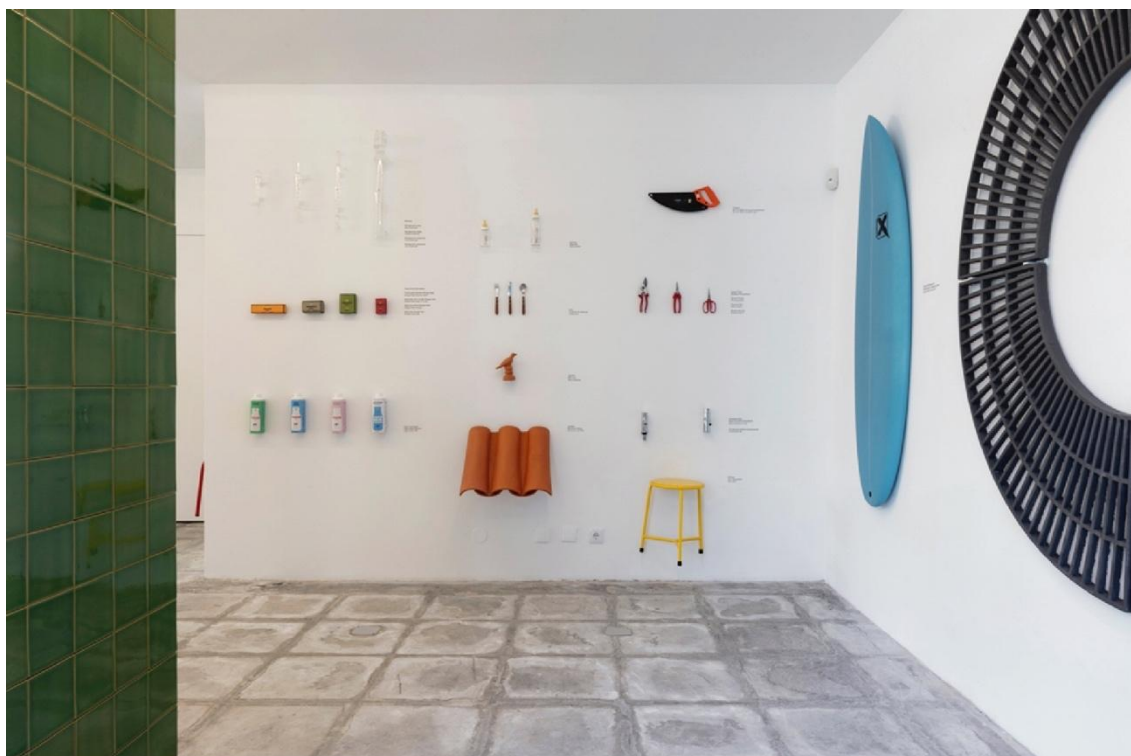
³¹⁶ LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA – LOCAL ONDE FOI CONCEBIDO O OBJETO – Vila do conde; Guimarães; Cartaxo; Rio Tinto (Gondomar); Leiria; Manteigas; Ílhavo; Albergaria-a-Velha; Sande S. Martinho (Guimarães); Leiria; Chamoim (Terras de Bouro\Braga); Sintra; Benedita (Alcobaça\Leiria); Frazão (Paços de Ferreira); Albergaria-a-Velha; Matosinhos; Castelo de Paiva; Vila do Conde; Marinha Grande; Madalena (Vila Nova de Gaia); Pedroso (Vila Nova de Gaia); Barrô (Águeda); Braga; São Clemente de Sande (Guimarães); Bustos (Oliveira do Bairro); Arcozelo (Vila Nova de Gaia); Lisboa; São João da Madeira; Porto; Sintra; Cesar (Oliveira de Azeméis)e Águeda. Ver “LOCALIZAÇÃO E GEOGRAFIA” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

produzidos entre os séculos XX e XXI em ambiente empresarial e fabril, de um modo coletivo (entre equipa e cliente) ou de um modo colaborativo, por diferentes entidades (entre equipas e clientes).

Na exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” os objetos inseridos na categoria de Design de Equipamento/Produto, foram protagonistas pela tridimensionalidade, cujas dimensões variaram aproximadamente entre os 6 centímetros e os 5 metros de comprimento, pela pluralidade dos materiais³¹⁷, de origem natural ou transformado/sintético e pela pluralidade cromática. De um modo geral, estão presentes objetos de produção industrial e semi-industrial e, na generalidade, a função dos objetos põe em destaque a dimensão utilitária e funcional dos objetos, embora a dimensão estética tenha sido considerada pelos curadores.

³¹⁷ CARACTERÍSTICAS FÍSICAS – TIPO DE MATERIAL – lã de ovelha, pele (Natural\animal), carvão mineral (Natural\mineral), algodão (Natural\vegetal), madeira\castanho (Natural\vegetal); aço, borracha, metal, plástico, aço de carbono, polímero, aço inoxidável, alumínio, Borracha de butadieno estireno (SBR), Borracha Termoplástica (TR), cerâmica, Etileno Acetato de Vinila (EVA), ferro, Fibra de carbono, latão, liga metálica, ferro fundido, papel, cartão, Formfleece Polyester 100%, melamina, plástico PET, poliéster, polietileno, polipropileno, polietileno de alta densidade (PEAD), policarbonato, Poliuretano (PU), vidro (Transformado\sintético). Ver “CARACTERÍSTICAS FÍSICAS” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

Ilustração 67. Terceira secção da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



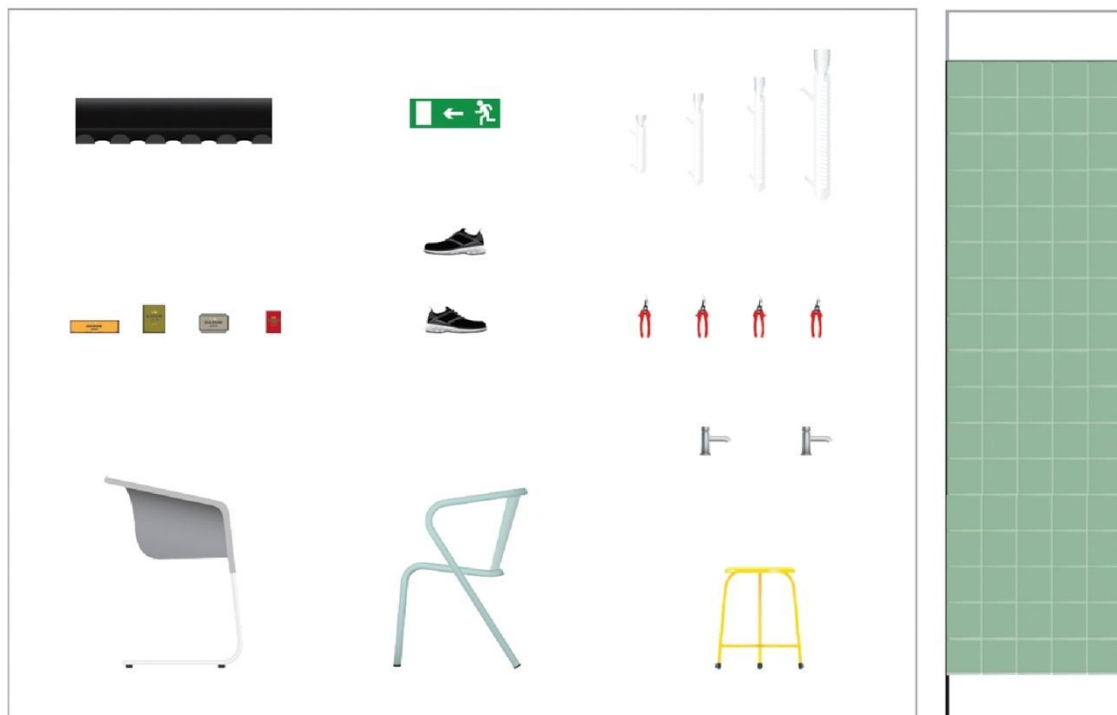
Fonte: ♥ Fotografia Inês D'Orey, cortesia Porto Design Biennale³¹⁸.

Para Michel, todos os objetos são objetos de design, pois todos são desenhados. No entanto, faz saber que nem todos os objetos são bem desenhados. O objeto bem desenhado deve manifestar-se a partir de um processo harmónico que combine o pensamento lógico e a noção de proporção.

“Penso que é importante clarificar uma coisa, que é: tudo está desenhado. Não há objetos de design e objetos que não são de design! Ok? Tudo está desenhado de determinada maneira e há algumas coisas que são mais bem desenhadas do que outras. É como o vinho ou a comida, ou seja, toda a gente faz vinho, o vinho que quer, mas há alguns que são melhores do que outros. Há alguns que são bons sem muito esforço e outros que são maus com muitos esforços. E também há os que são bons com muitos esforços também [risos].” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

³¹⁸ DESIGNAÇÃO DO OBJETO – TIPO DE OBJETO – biberão, banco, colher de mesa, condensador de laboratório, embalagem de produto, faca de mesa, ferramenta de corte de espuma, garfo de mesa, pináculo, telha - canudo, tesoura de poda, tesoura de uva, tesoura de vindima, torneira. Ver “DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

Ilustração 68. Terceira e quarta secções da exposição. Versão prevista, não concretizada e versão concretizada, respetivamente.



Fonte: ♥ Cortesia Megan Dinius e Michel Charlot.

Megan não parece preocupar-se em encontrar uma definição unificada ou consensual sobre o que pode ou não ser objeto de design. O seu interesse recai na compreensão sobre o que distingue e o que aproxima os objetos em termos tipológicos quando estes são percecionados em locais distintos, uns com mais ou menos elevação estética e económica, pois considera que a grande maioria desses bens culturais resultam de processos de criação e de produção semelhantes.

"I always been fascinated about objects around us: what it takes to make them, what it takes ... what distinguish, let's say, a high-end object from just something you could find in the supermarket. And, in actual fact, everything kinds of links them in the same way. It is the same process that goes in creating any object. So is this interesting kind of flux between the different typologies, if we consider within design, which is quite interesting." [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

Ilustração 69. Quarta secção da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Fotografia Inês D'Orey, cortesia Porto Design Biennale³¹⁹

Deste modo, os argumentos que estiveram na base da seleção dos bens culturais para exposição não se sustentaram em razões exclusivas. De acordo com Michel, o que esteve na base dessa preferência adveio de um gosto pessoal que está intimamente ligado com a sua própria profissão de designer, em concreto quando se sente atraído por determinado objeto e tenta compreender a origem dessa atração pela compreensão e experiência dos seus processos técnicos, materiais, formais e visuais.

“A única coisa que nós fizemos foi escolher objetos, hum... que segundo o nosso critério estava bastante interessante.

³¹⁹ DESIGNAÇÃO DO OBJETO – TIPO DE OBJETO – azulejo de parede. Ver “DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

Penso que se trata de algo muito pessoal. E o que me agradou particularmente, e penso que será muito importante, foi o facto de estar habituado a tratar de objetos e quando alguns me agradam eu procuro perceber porque me agradam. E depois tento reproduzir esses mecanismos. Por vezes penso que são mais importantes as proporções e os materiais, já depois, hum... e dependendo de como as coisas são misturadas, acontece... não sou músico, mas penso que acontece o mesmo com a música: uma maneira de combinar as coisas e, de repente, fica algo harmonioso e agradável.

Visualmente, mas também funcionalmente.” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

A materialidade dos objetos pôs em evidência as suas dimensões utilitária, funcional e estética, enquanto o conteúdo concetual da exposição, expresso no texto introdutório e no catálogo da mesma, lhes imputa dimensões imateriais que igualmente contribuem para a sua compreensão, nomeadamente:

A natureza epistemológica do design e os respetivos sistemas de crenças associados, por tradição percecionados pelas características e atributos de natureza estético-artística ou com a iconicidade de um autor. Procurou-se familiarizar o público visitante com uma definição mais refletida do termo.

"Sem entrarmos no aparentemente interminável debate sobre o que é o 'design', para efeito deste breve ensaio definiremos que, apesar de aberto a uma pluralidade de definições, ele é percebido como um qualificador das 'coisas'. Quando associado à nossa cultura material, o design é considerado por muitas pessoas sinónimo de inacessibilidade ou estética; i.e., algo que é design é frequentemente considerado ora caro, ora como estando a tentar marcar uma diferenciação através da aparência. A consequência disto é que o termo 'design' torna-se então incorretamente associado ou dissociado dos objetos que acompanham o nosso quotidiano. Portugal Industrial tem como objetivo alterar esta narrativa e reconciliar o público com o património industrial nacional através de objetos familiares do dia a dia, na esperança de superar o aparente abismo entre o consumidor e a noção de design." (Dinius, 2019, p.13).

Ilustração 70. Quinta secção da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Fotografia Inês D'Orey, cortesia Porto Design Biennale³²⁰.

A fenomenologia do design quando foram celebraram atributos relacionados com a excecionalidade e qualidade associados a materiais e a processos de produção. Sabe-se que natureza da percepção e experienciação dos objetos é um fenómeno altamente variável, estando relacionado com as experiências individuais de cada um.

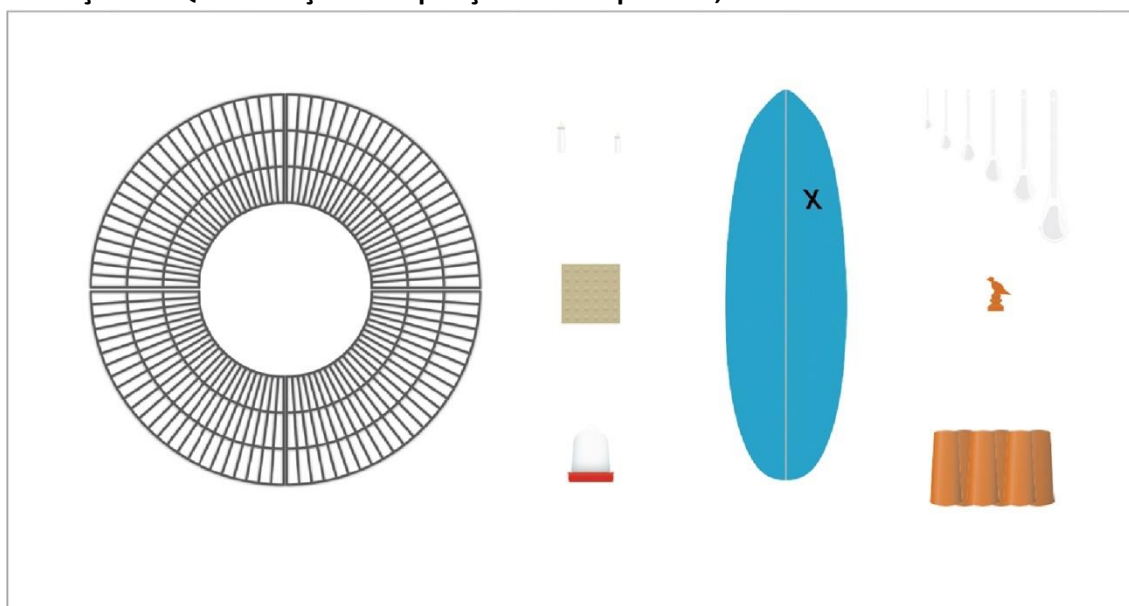
“Quando pensamos no design português hoje, com frequência o resultado aparece, no imaginário público, intimamente relacionado com uma manufatura de primeira qualidade, muitas vezes excluindo do discurso o consumidor médio.” (Dinius, 2019, p.13).

A metodologia do processo projetual relacionado com os contextos de desenvolvimento e produção, feito através de um registo fotográfico que procura contar o modo como o modelo final foi produzido técnica e cientificamente, bem como dar visibilidade ao capital humano envolvido nessa produção.

“Esta viagem fotográfica leva os objetos desmaterializados de volta ao seu contexto inicial, ajudando a compreender de que forma estas amostras selecionadas, colhidas do nosso mundo material, têm existência, e colocando-as novamente nas mãos que as conceberam. Se a indústria portuguesa tivesse um rosto, este seria, esperamos, o início do seu retrato.” (Dinius, 2019, p.14).

³²⁰ DESIGNAÇÃO DO OBJETO – TIPO DE OBJETO – bebedor de aves; cadeira; chávena; pires; engradado de armazenamento; grelha de árvore; prancha de surf; prato; tigela de sopa. Ver “DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

Ilustração 71. Quinta secção da exposição. Versão prevista, não concretizada



Fonte: ♥ Cortesia Megan Dinius e Michel Charlot.

Intenções políticas quando se estabelece um diálogo com o Estado Português, no sentido de se reivindicar políticas de investimento e estratégias públicas para uma melhor gestão e valorização do design português e da sua prática profissional, em concreto através do desenvolvimento económico e sustentável das indústrias portuguesas e do tecido social e através do conhecimento de design consubstanciado na formação de designers. Os objetos podem ainda estar ligados a uma manobra de marketing com uma intenção económica/comercial. Veja-se:

"Para promover os objetos mais banais e fazer a ligação entre a indústria e o design é essencial considerar a dedicação de designers como Eduardo Afonso Dias e o seu trabalho na Uniteam, onde fez por consolidar a relação entre design e indústria em Portugal. Na sua abordagem cuidadosa e analítica à colaboração, ele não se limitou a fazer design para, mas design com empresas inteiras, os seus funcionários e artesãos. A sua visão holística do papel do designer face às empresas, bem como a sua dedicação à marca Portugal e ao património industrial do país, fizeram dele um pioneiro na gestão do design. Infelizmente, desde então ninguém teve a mesma ambição de Eduardo Afonso Dias de fortalecer as relações entre o design e a indústria. A divergência de caminhos ecoou, infelizmente, no encerramento do Centro Português de Design em 2013, após 28 anos de atividade. Aproveitar a ocasião de uma bienal de design para promover o design do (extra)ordinário tem múltiplas e singelas intenções. Um dos resultados esperados é a mudança da perceção geral do 'design' e da marca Made in Portugal, estimulando simultaneamente o interesse na produção nacional e o seu

crescimento. Na senda de Eduardo Afonso Dias, o design deveria deixar de ser encarado como um truque de marketing para vender mais produtos e passar a ser visto como um serviço abrangente para melhorar as empresas e a sua produção. Na era do soft power e da internacionalização em massa, Portugal Industrial procura recentrar a discussão entre negócio, indústria, design e consumidor, incentivando futuras estratégias de coesão de modo a preservar o rico e diversificado património industrial lusitano." (Dinius, 2019, p.14).

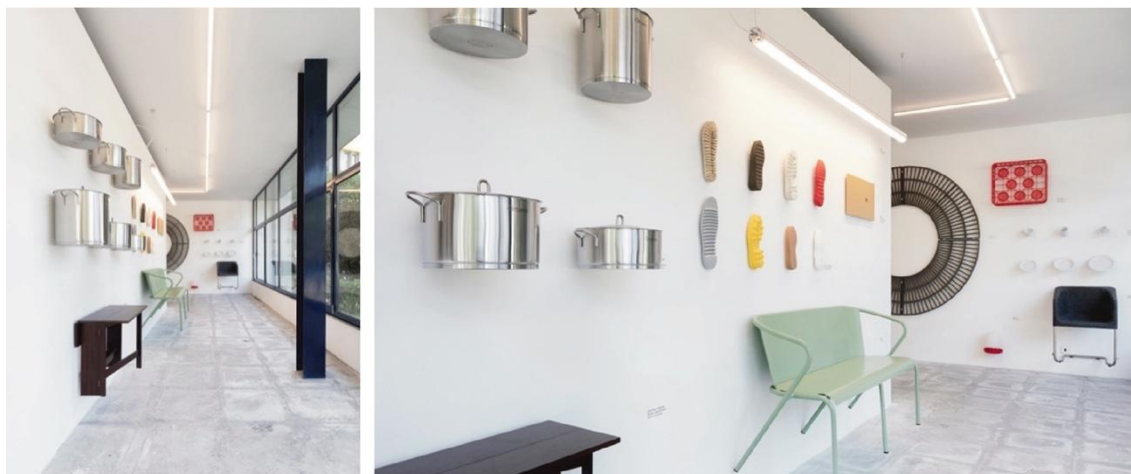
Esta intenção corrobora com o discurso do curador geral da Porto Design Biennale, José Bártolo, numa entrevista dada à DARDOMagazine (2019), onde afirmou:

"Historicamente, o processo – lento e hesitante – de institucionalização do design português foi feito através de uma consciência da necessidade de integrar os designers na indústria, como fator decisivo da sua modernização, e da necessidade do apoio do Estado no investimento e promoção do design industrial nacional. Essa preocupação atravessa o século XX português e é, em grande medida, uma história de tentativas e fracassos. Atualmente o design permanece um sector sem verdadeiros apoios públicos em Portugal, sem uma política nacional para o design, sem programas ágeis de integração do design na indústria." (Barro, 2019d, p. 64).

A sustentabilidade ambiental, traduzida na mensagem de qualidade e durabilidade dos materiais utilizados na produção de objetos, num contexto de crise ambiental mundial.

" (...) a crescente tendência para um comportamento mais consciente por parte do consumidor contribuiu para alterar o momento presente da produção. Inúmeros fatores contribuíram para esta mudança. Um deles passa pelo rápido desenvolvimento de potências como a China, levando a um inevitável aumento de custos internos, o que por sua vez resulta em preços menos competitivos (...) A recente "consciencialização" da geração millennial fez com que muitos repensassem a sua relação com o consumo e a forma como surgem os objetos no nosso dia a dia – gerando um interesse generalizado na recuperação da posse das identidades 'made in' nacionais." (Dinius, 2019, p.13).

Ilustração 72. Sexta secção da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Fotografia Inês D'Orey, cortesia Porto Design Biennale³²¹.

A origem/naturalidade dos produtos, assentes na ideia de resgate da portugalidade e do orgulho pelas expressões idiossincráticas, locais, regionais e nacionais, que se coliga ao valor económico/comercial das marcas portuguesas e ao peso que estas detêm no mercado para além das expressões cultural/patrimonial da identidade material de povo resiliente.

“(…) foi consensual a ideia de que durante muito tempo o selo Made in Portugal foi percecionado como negativo pelo consumidor lusitano. Era frequentemente associado a produtos de fraca qualidade ou a versões baratas do equivalente estrangeiro. Atualmente o estigma parece ultrapassado e nos últimos anos houve um impulso crescente, tanto dos produtores como do governo, para mudar a marca Portugal. (...) Hoje em dia, Portugal é cada vez mais reconhecido globalmente como uma marca conceituada, o que faz com que os próprios portugueses tenham uma perceção positiva da mesma. A ausência de uma designação nacional específica ou a vaga etiquetagem Made in EU é doravante orgulhosamente substituída por Made in Portugal.” (Dinius, 2019, p.13).

³²¹ DESIGNAÇÃO DO OBJETO – TIPO DE OBJETO – azulejo de parede; banco; caçarola; lâmpada; mesa; panela; sapato – outersole. Ver “DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

“A maior parte das empresas visitadas – algumas das quais instituições centenárias – são companhias multigeracionais. Trabalham em grande proximidade com as comunidades locais que, desde o início, constituíram a sua força de trabalho. Experimentaram em primeira mão os altos e baixos da globalização e da competitividade, a par com os seus trabalhadores, na alegria e no sofrimento. Algumas outras produções resultam de esforços mais recentes, levados a cabo por designers e empreendedores apaixonados que estão a optar pelo caminho mais curto entre produtor e distribuidor, tornando-se ambos ou, pelo menos, trabalhando em grande proximidade com os artesãos locais. Variando grandemente em escala e anos de atividade, muitos produtores vão alternando entre a criação de artigos em nome próprio e o fabrico para marcas conceituadas, ao mesmo tempo que procuram soluções duráveis para as suas empresas. Têm em comum, no entanto, a qualidade do seu saber-fazer e a perícia dos seus artesãos, assim como a vontade partilhada de dar continuidade a algo que lhes foi legado.” (Dinius, 2019, p.13-14).

A informação explícita e não explícita sobre os objetos foi mediada com recurso a dispositivos físicos, nomeadamente os objetos na sua versão original e através do documento de apoio catálogo. A informação textual parietal na entrada e a legendagem individual dos objetos complementaram o conteúdo da mensagem a transmitir. Em termos textuais, os objetos foram identificados de modo bilingue, português e inglês: pelo nome da entidade produtora do bem cultural; pelo nome atribuído pelo autor ou pela empresa; e pelo tipo de objeto ou pela função que desempenham.

Quanto questionados sobre qual objeto mereceu especial interesse na exposição, Michel enquadró a exposição enquanto objeto, uma vez que, na sua opinião, os objetos eram a representação da ideia e mensagem da exposição. Para Megan, cada objeto da exposição encapsulava a sua própria história de produção que merecia ser celebrada. Porém, acabaria por voltar a mencionar a “Grelha Aliados” e o caiaque da NELO, este último por personificar a biografia do seu proprietário, nomeadamente do seu entusiasmo individual pela feitura de canoas ao impressionante feito de ser líder mundial na produção deste tipo de produto. Ainda sobre a empresa NELO, não deixou de dar relevância à harmonia que se estabelece entre a alta tecnologia maquinal e a tecnologia manual nas diferentes fases de produção das canoas. Veja-se:

“Penso que é interessante o conjunto de objetos mais do que um objeto em particular. Penso que é uma maneira de demonstrar que se as coisas são escolhidas com cuidado se consegue se consegue fazer algo harmonioso e interessante” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

“Hum. They are so many! I have mentioned the tree grill before, the kayak as well, it is an amazing piece! And also, the story behind it’s beautiful. It is this one-man passion for canoeing, and he starts making its own canoes and kayaks that turns him into world leader, basically, in Olympic kayaks. It is an incredible factory because it is all super high-tech, and everything has to be handmade. So, there is no robots involved, which is great. And it takes so many steps of polishing layers, polishing, polishing. It is pretty crazy.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

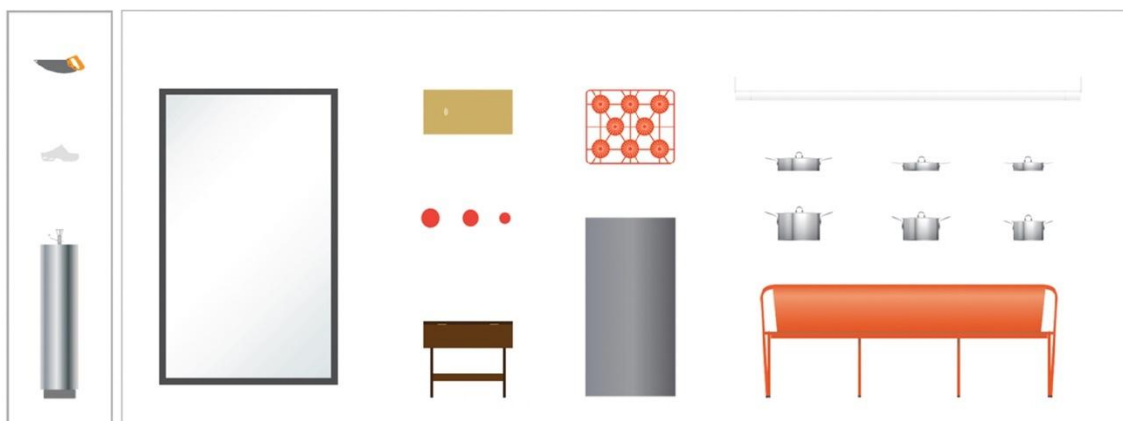
Ilustração 73. Sétima secção da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”



Fonte: ♥ Fotografia Inês D'Orey, cortesia Porto Design Biennale³²².

³²² DESIGNAÇÃO DO OBJETO – TIPO DE OBJETO – Lâmpada de emergência e pictograma; chaveiro; garfo, faca e colher de mesa; caixote do lixo/lixo. Ver “DESIGNAÇÃO DO OBJETO” no Apêndice 10. “Documentação de objetos. Matriz com critérios e processos para inventariação e documentação da cultura material a partir de um contexto expositivo”, Volume 2 da tese.

Ilustração 74. Sétima e sexta secções. Versão prevista, não concretizada



Fonte: ♥ Cortesia Megan Dinius e Michel Charlot.

Megan Dinius e Michel Charlot partilhavam da ideia de que a dimensão social e comunitária das empresas merecia ter sido retratada na exposição, no entanto anteviram que nem sempre é possível retratar tudo numa exposição. O catálogo acabaria por se tornar num dispositivo de comunicação que intuiu espelhar essa dimensão sectorial e humana envolvida no processo de produção industrial, pela via do retrato macro e micro das técnicas e tecnologias utilizadas, das práticas individuais exercidas pelos funcionários e do dia-a-dia das suas vidas na fábrica para além dos objetos e dos seus tempos de fabricação, itinerários transitórios inevitáveis que os encaminham para constituírem modelos finalizados. O catálogo é um dispositivo de comunicação físico que merece atenção por complementar a experiência dos objetos. A reportagem fotográfica de carácter documental permite ler a exposição nos seus detalhes omissos, nomeadamente a imaterialidade do ambiente das fábricas e da sua produção, da tecnologia e do saber-fazer expressos nas máquinas e nas mãos dos funcionários.

“geralmente no meu trabalho eu percebo que toda a gente acha que faz as coisas muito bem! E que tem uma vontade de fazer as coisas muito bem. E quando visitas uma empresa, uma fábrica, dizem: " - ah isso dá para melhorar", mas em geral nós achamos que não, achamos que já estão a fazer o melhor

Muitas vezes nós visitamos empresas onde, por exemplo, o catálogo foi escolhido por alguém que não lhe competia, que não era o seu trabalho... quer dizer, agora um exagero, mas um contabilista decidia como ia ser o catálogo [risos].

às vezes encontra coisas fantásticas! O contabilista da SIBINA [das vassouras] fez o logótipo nos anos 70 e o logo é fixe! Mas isso não é tão comum acontecer” [Michel Charlot, Entrevista 7 de julho de 2021].

“Yes. Well, that’s why we had the catalogue, because each visit we did to the factory... we took a photographer called Victor Staaf, it is Swedish. I can send to you the details after. (...) And he made a photo-documentary of each factory. For us it was really important to highlight all major approaches and also all kind of ambience that was in these factories. To capture the details and also the hands of the people that makes them. The hands offer an alternative to protect people rights because with the new European laws you can’t show their faces unless everybody given express permissions. So that why we end it up focussing just on hands which is quite nice, because can really see them differently.

We wanted to keep captions as simple as possible, because the classic caption always has like, hum title, date, material, author, and for us it was important that was an author. The author was the company and that was it. We often see the histories of these objects, and nobody really knows who the one author is because they were like collaborative within a company. So, first, the important thing was like the name of the product, or description of the product if it didn’t really have a name and the company.” [Megan Dinius, Entrevista 22 de julho de 2021].

Foi objetivo deste estudo de caso explorar e documentar em profundidade o projeto curatorial da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” pela contextualização das dimensões de compreensão que foram articuladas à cultura material relacionada com o design português. Os dados observados e coligidos forneceram diferentes níveis de informação, tendo favorecido o conhecimento e esclarecimento das suas particularidades.

Este capítulo revelou que foi intenção da Porto Design Biennale contribuir para que fossem ultrapassados política e economicamente os constrangimentos orçamentais e a omissão de incentivos relativamente ao design, aos designers, às indústrias portuguesas e aos seus produtos por meio de debates, exposições, instalações e workshops. De um modo categórico, no contexto macro da bienal e no contexto micro de “Portugal Industrial”, evocou-se a disciplina de design na sua aceção construtivista que agrega e interseja diferentes dimensões epistemológicas teórico-práticas, pela observação dos múltiplos contextos que a representam (e.g. políticos, sociais, económicos, tecnológicos, culturais ético-morais ou ambientais) e pela aceitação das

zonas de conflitos pré-existentes entre o design e outras áreas disciplinares. A bienal configurou, assim, o instrumento utilizado para formular o debate e a reflexão sobre o design enquanto a exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” figuraria um dos seus dispositivos de representação concebidos para manifestar esses pressupostos à sociedade. De certo modo, considera-se que os contextos macro e micro da Porto Design Biennale configuram um modelo pedagógico-educativo enquadrável no conceito do “complexo exibicionário” (Bennett, 2005, 2018), uma vez que se procurou mediar as intenções políticas com os órgãos de soberania através da manipulação dos objetos e da formação de opinião pública pela via do seu conhecimento (Bennett, 2005; Whitehead, 2016).

O modelo expositivo adotado em “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, moldado pelas construções intelectuais dos curadores Megan Dinius e Michel Charlot, perfilhou o arquétipo das exposições tradicionais produzidas pelos primeiros museus de design: o objeto provindo da produção industrial e comercial foi enaltecido como obra de arte e tornado exclusivo, sedutor. Com efeito, foi bastante perceptível a atenção dedicada à dimensão estético-artística dos objetos industriais, num jogo tecido entre a variedade da paleta cromática e a escala diferenciada dos objetos, mas também à dimensão da origem/naturalidade dos objetos representativos das diferentes atividades económicas preconizadas pelas 33 empresas portuguesas representadas e de diferentes geografias, como pequenas expressões das idiossincrasias de uma nação, da sua diversidade de produtos e do seu saber-fazer de qualidade, muito embora o dispositivo catálogo da exposição, os discursos provenientes das entrevistas com os curadores da exposição e a sistematização da informação sobre os objetos na forma de fichas de inventário revelassem outras camadas que os objetos procuravam manifestar, como se viu. Não se procurou, porém, contar o objeto design industrial português de modo cronológico, material, cromático ou morfológico. Antes, sim, enaltecer a dimensão da técnica/tecnologia de produção e a dimensão de valor de consumo função/uso do objeto utilitário, dos itens do dia-a-dia, de circulação mundana, que atendem às preocupações contemporâneas relativamente aos impactos cultural e social, ao ciclo de vida dos objetos, ao consumismo exacerbado e à obsolescência dos

materiais que menospreza a sustentabilidade ambiental (Antonelli, 2009; Brändle, 2009; Formanek, 2009).

Os 105 objetos dos séculos XX e XXI selecionados para a exposição, foram ordenados de modo sincrónico e os contextos que enformaram a sua construção e compreensão revelaram lentes contraditórias e justapostas (Hetherington, 2005), em concreto nas dimensões: dos métodos e processos técnico-científicos industrial (e.g. sola PROCALÇADO – 6.ª secção exposição) e artesanal (e.g. cobertor/manta BUREL FACTORY – 2.ª secção exposição) e outros resultantes da conjugação dos dois processos (e.g. caiaque NELO – 1.ª secção exposição); da condição de autoria colaborativa e de autoria individual conhecida, embora esta última lograsse de relevo e compreensão apenas por parte de especialistas conhecedores (e.g. caderno mishmash and Michel Charlot – 1.ª secção exposição; cadeira Gonçalo ARCALO – 2.ª secção exposição; grelha de árvore ALIADOS – 5.ª secção exposição; e Mesa Fernando Távora JMM/IRMÃOS BRANDÃO – 6.ª secção exposição); do estado do sistema de produção na sua versão original concretizada e na sua versão de protótipo (e.g. quase todos os objetos representados excetuando garfo, faca e colher de mesa ICEL – 3.ª secção exposição e o chaveiro UTIL – 7.ª secção exposição); ou da edição do sistema de produção na sua versão massificada, limitada ou única. Embora tenham estado representados na exposição objetos cuja autoria é conhecida, o que lhes poderia atribuir a dimensão de objeto autoral icónico (e.g. cadeira Gonçalo ARCALO – 2.ª secção exposição; grelha de árvore ALIADOS – 5.ª secção exposição; e Mesa Fernando Távora JMM/IRMÃOS BRANDÃO – 6.ª secção exposição), foi intenção dos curadores nivelá-los à dimensão dos objetos do quotidiano para que a atenção e a experiência (até física) dos outros objetos presentes na exposição merecessem do mesmo protagonismo. O visitante era confrontado com a autoria conhecida quando debruçado sobre a legenda dos objetos. De igual modo compreendia o contexto da sua função, quando desconhecida em termos visuais. Neste sentido, o conhecimento de design não foi condicionado à historiografia clássica, na sua génese dedicada ao autoral conhecido, antes sim problematizado na sua autorreflexividade e nas suas práticas multiformes (Whitehead, 2009; Antonelli, 2009),

cooperando, deste modo, para a sustentação do pressuposto da transitoriedade das “verdades” e da convivência de antagonismos (Antonelli, 2009; Whitehead, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus têm vindo a reconsiderar as suas teorias e práticas de modo crítico, abrangente e diligente em toda a sua pluralidade e complexidade. Um contexto que emerge de uma linha de pensamento conhecida por museologia crítica, que procura fomentar a autoanálise institucional face aos sistemas de conhecimento e abordagens estabelecidos nas suas missões e objetivos, no ordenamento dos objetos, nos seus inventários e contextos expositivos e no seu relacionamento com instituições e comunidades, e, de um modo geral, com a sociedade (Shelton, 2013, pp. 7-18). O propósito desta reflexão tem em mente a exploração de novas identidades e narrativas para os objetos e espaços expositivos, de modo a responder às exigências de uma sociedade plural a partir de diálogos interdisciplinares e discursos multivocais sobre paradigmas instaurados (Macdonald & Fyfe 2005, p. 2).

Partindo destes pressupostos, esta investigação procurou situar criticamente os contextos e as naturezas disciplinares que têm contribuído para a organização e produção do conhecimento de objetos de design em museus. Designadamente pretendeu indagar sobre o que constitui o tipo de objeto de que se fala: o objeto de design, as abordagens historiográficas que lhes são associadas, os critérios que regulam as dimensões de inclusão e exclusão para os estabelecer como objetos museológicos ou expositivos, e a natureza das mensagens que as suas entidades detentoras lhe conferem. O propósito foi o de se conceber um instrumento orientador para o questionamento, organização e gestão dessa informação e, assim, contribuir para uma análise dos processos de musealização, categorização e exposição desses objetos. Um instrumento onde diferentes olhares se pudessem cruzar de modo caleidoscópico.

No desenvolvimento desse instrumento, foram intersetados os discursos tecidos entre os campos da museologia e do design sobre o modo como a noção da cultura material relacionada com o design tem vindo a ser incorporada, documentada e interpretada em relação ao design. Nesta reflexão procurou-se clarificar, por um lado, a natureza dos museus e das dimensões associadas ao objeto e, por outro, o conhecimento que tem participado nas representações desse tipo de objeto. Além disso, com a consciência de que esse mapeamento seria necessariamente incompleto, uma vez que seria geograficamente balizado, considerando que existe uma notória

limitação do corpo bibliográfico quanto à musealização do design diz respeito, pareceu pertinente interrogar a própria noção de museu de design para se conhecerem os constructos que perfazem o objeto de design.

Assim, os dados coligidos e expressos nesta tese, constituem-se assumidamente como linhas de observação para esta problematização e não o limite da sua investigação (Macdonald & Fyfe, 2005, p. 6), permitindo compreender que a musealização do design antecedeu o surgimento dos museus consagrados à disciplina de design. Historicamente, foram as grandes feiras internacionais do século XIX as protagonistas responsáveis pela apresentação dos objetos de design, na sua génese industriais e produzidos massivamente, embandeirando nos seus pavilhões efémeros as conquistas tecnológicas das nações e as suas intenções comerciais. Esses espaços de exposição de produtos industriais consideravam não apenas a sua visualização, mas a sua manipulação, configurando-se, por esse motivo, como locais pedagógicos de aprendizagem e de formação para designers, artesãos, artistas e sociedade em geral, especialmente em relação às dimensões da tecnologia e da funcionalidade desses produtos. Este modelo de exibição do objeto de design industrial, como agente educacional e civilizador, pode ser enquadrado no “complexo exhibicionário” formulado por Bennett (1995; 2005). O mesmo viria a criar escola nos museus de artes decorativas e de artes aplicadas – os primeiros museus a incluir nas suas coleções os objetos industriais mais significativos dessas mostras internacionais – enaltecendo a qualidade desses produtos junto da opinião pública e tornando-se veículos quer para enunciar princípios de bom gosto técnico, tecnológico e estético de vanguarda, quer para o incentivo ao seu consumo. Durante os finais do século XIX e uma grande parte do século XX, tomou corpo a ideia de que existiam diferenças entre os objetos profusamente decorados e os objetos ausentes de decoração, ainda que ambos pudessem cumprir o mesmo princípio da utilidade. De um modo geral, os primeiros decorriam de um processo técnico de produção manual e autoria anónima, enquanto os segundos resultavam de um processo metodológico técnico de produção maquinal e autoria conhecida. E seriam essas dimensões a atribuir um estatuto diferenciado ao objeto de design: um produto resultante de um processo metodológico e de bom gosto. Estas

contendas não podem ser deslaçadas dos contextos intelectuais, políticos, económicos e sociais que opunham as coletividades defensoras das manufaturas e indústrias. Este princípio vigoraria nas práticas de aquisição dos museus, onde o objeto produzido industrialmente se via, quase sempre, associado a uma autoria conhecida, individual ou empresarial. Embora ainda que muito associados ao pensamento moderno e à educação da sociedade, seguir-se-iam outras abordagens com o surgimento de departamentos e coleções dedicados ao design industrial. O MoMA foi, sem qualquer dúvida, um museu pioneiro na autonomização do design industrial, atribuindo-lhe um padrão de pendor modernista fundamentado, entre outros, nos princípios racionalistas e funcionalistas da escola Bauhaus, assentes nas dimensões da função exequível do objeto, na ausência de decoração supérflua, na autoria de renome, no processo técnico-científico, na tecnologia dos materiais e no pressuposto da produção normalizada. No entanto, algumas das suas aquisições e exposições de objetos de design acabariam por contradizer os princípios basilares da coleção, dado que o Museu passaria a admitir a inclusão de objetos utilitários artesanais e decorativos, entendidos como outras facetas do pensamento de design.

Atualmente, as exposições dedicadas ao objeto de design procuram traduzir a sua natureza multifacetada, interdisciplinar e atemporal do design, situando-o em contextos mais abrangentes que fomentam a conexão e interseção com outros campos de saber. Procuram, designadamente, que sejam representados os diferentes valores contextuais que moldam o pensamento de design que operam em diferentes sociedades e geografias e os diferentes valores de consumo dos objetos, com intuito de potenciar a criatividade e o desenvolvimento de um futuro equilibrado e sustentável da humanidade. Estas instituições – com diferentes tutelas, missões e objetivos, muitos dos quais não dedicados diretamente à cultura material relacionada com o design – demonstram que é possível gerar novas perspetivas e potenciar novas interpretações quando as fronteiras disciplinares se esbatem. Neste sentido, os museus de design testemunham a possibilidade de serem diluídas as fronteiras disciplinares, tornando-se mais inclusivos (Hooper-Greenhill, 2004, pp. 572-573).

No que à definição de objeto de design diz respeito, não é ainda consensual a sua definição. A sua concetualização tem emergido em diferentes contextos e assumido diferentes posicionamentos quando assimilado com outros termos, tais como, de artesanato, artes decorativas, artes aplicadas, arte industrial, engenharia ou ciência e tecnologia. A natureza flutuante do conceito marcou presença em todos os momentos da investigação em termos de: contexto de tempo e de espaço; diversidade teórica; classificação dos objetos no mundo da prática; na literatura sobre o assunto; nos diálogos estabelecidos com os profissionais dos museus e academia. Esta indefinição concetual acontece precisamente porque o conceito é intelectualizado por diferentes disciplinas que incorporam ideologias sociais e culturais, através das quais formulam conceitos, antecipam experiências e produzem reflexões (Macdonald & Fyfe 2005, p. 6-8).

Com efeito, a ideia de “objeto de design” é instável até dentro do próprio campo disciplinar. Por um lado, evoca o design como um processo projetual que utiliza o desenho para representar determinado produto, equipamento ou serviço, com o intuito de responder a um propósito, a um determinado programa resultante de uma reflexão concetual. Considera, além disso, certa técnica/tecnologia aplicada num contexto de reprodução múltipla através de um processo de produção maquinal e industrial³²³. Por outro lado, o seu estatuto expande-se para incluir as ideias, processos e técnicas/tecnologias que precederam a revolução industrial. Tal acontece por se assumir que o projeto de design pré-existe no pensamento humano e antecede o ato de produção, sem necessariamente obedecer a uma metodologia que passe pelo desenho como o processo que espelha, visual ou textualmente, a produção do conhecimento. O conceito de objeto de design é, desta forma, flutuante e assume diferentes representações.

Também se verificou que a autoria do objeto não é necessariamente delimitada por uma entidade conhecida, individual ou coletiva, mas, do mesmo modo, pela entidade anónima. É relevante ainda salientar que a sua condição de existência não se

³²³ Esta descrição refere-se a uma fase inicial, uma vez que numa fase posterior, viriam a ser incluídos também os processos e técnicas de produção manual, digital e de manufatura aditiva e de contextos de produção limitada ou únicos.

manifesta, necessariamente, pela finalidade tangível da dimensão ou função sustentada num determinado ideal de beleza estético-artística, uma vez que os objetos resultam de outras expressões e intenções e assumem diferentes valores, muito embora a disciplina de design advogue o primado da função, da funcionalidade e da estética como instrumentos que procuram o melhoramento, entre outros, da qualidade de vida da humanidade, o fomento de valores humanistas e da sustentabilidade ambiental.

Neste sentido, este debate sobre o que configura o pensamento de design e se consubstancia em objetos distintos, os que são “de design” e os que “não são de design”, ainda gera alguma controvérsia. Porém, como se demonstrou nos capítulos anteriores, alguns museus já começam a desvincular-se dos seus discursos tradicionais para poder desenhar e construir diferentes narrativas e significados para os seus objetos a partir da compreensão do pensamento de design mais holístico.

Nesta tese procurou-se, em particular, explorar os modos de construção do objeto de design em museus, procurando conhecer os paradigmas que os representam e os dispositivos que apoiam as suas representações. Verificou-se que, tradicionalmente, a organização do conhecimento dos objetos de design se viu vinculada aos paradigmas teórico-filosóficos provindos das disciplinas de história e de história da arte. Durante esse período, os objetos eleitos como obras-primas do design foram condicionados às dimensões relacionadas com: a funcionalidade formal; os processos técnicos e tecnológicos de produção industrial; os autores célebres, hoje considerados ícones do design; os valores estético-artísticos, quase sempre associados ao movimento moderno e às suas escolas; e com um contexto geográfico delimitado, nomeadamente a Europa e os Estados Unidos da América. Esta narrativa eurocêntrica do design menospreza outros objetos, autores e dimensões de interesse para a construção da história dos objetos e do design. Embora a bibliografia sobre a musealização do design seja exígua, a mesma admite que a história dos museus participou na construção da história do design, dos seus objetos e de alguns dos seus protagonistas, tendo, voluntária ou involuntariamente, acentuado essa dimensão mais elitista e contribuído para a disseminação desses atributos. Os museus de arte, de artes decorativas e de artes aplicadas foram os primeiros locais a adquirir e a expor objetos

de design, devidamente enquadrados pelas suas missões fundadoras concentradas na compleição estética, técnica e autoral. Estes fundamentos repercutiam-se nos modos de organização do conhecimento, condicionando a recolha de outras dimensões de informação sobre os objetos e os seus modos de exposição, tradicionalmente apresentados sob um pedestal ou numa vitrina de vidro no sentido de serem apreciados. Com a emancipação da disciplina de design, a história dos objetos afasta-se do paradigma clássico para passar a incorporar visões pluralistas que encontravam justificação teórica noutros campos do saber, influenciados, entre outros, por princípios marxistas, feministas ou pós-colonialistas. Durante o século XX e na entrada do novo milénio assistiu-se ao surgimento de museus inteiramente dedicados ao design, tendo alguns permanecido fiéis ao cânone, enquanto outros foram motivados pelo pensamento crítico da história do design. Atualmente, nos museus de design parece ser consensual que o conceito de design seja uma expressão da cultura que se traduz no processo e na produção de cultura material, podendo manifestar-se em diferentes valores contextuais. E se, num primeiro momento, os museus incluíram nas coleções objetos de proveniência industrial e objetos de autores que se tornaram mundialmente conhecidos, que ainda hoje marcam presença na maioria dos museus de design ou de artes decorativas, as lógicas de pensamento destas instituições foram-se alterando com a aquisição de objetos convencionalmente representados e pensados por outros museus, tais como, os museus de artes decorativas, artesanato ou de ciência e tecnologia, por resultarem de atividades de saber-pensar e de saber-fazer. No entanto, parece importante também mencionar que diluição desses discursos totalizadores que pretendem explorar a heterogeneidade da cultura material produzida pela humanidade nas suas diferentes geografias materiais e imateriais, não objetiva eliminar os discursos históricos pois, também eles, configuram e situam as lentes de conhecimento nos contextos de construção da história dos objetos de design (Alexander & Alexander, 2008, pp. 189-190). O museu interprete é a metáfora do fórum que contém e dá voz a diferentes perspetivas. Os objetos não falam por si, mas através das interpretações daqueles que trabalham na instituição e que pensam sobre os significados culturais que esses objetos podem ter para os seus visitantes (Casey, 2003, pp. 6-7).

No contexto português, a investigação sobre a musealização de objetos de design é também ela muitíssimo escassa. A existente, e muito relevante, tende a elencar as motivações das missões, a analisar o espaço expositivo dos museus de design e o enquadramento de alguns dos seus objetos no contexto das exposições permanentes ou temporárias. Muito importante para esta investigação foi a possibilidade de aceder a um conjunto de obras literárias que versam sobre o objeto de design em Portugal, não apenas para o conhecimento das circunstâncias históricas, políticas e ideológicas que enquadraram os contextos de institucionalização do design em Portugal, mas, sobretudo, para o conhecimento visual da cultura material de produção portuguesa dos séculos XX e XXI sub-representada nas intuições museológicas portuguesas oficialmente dedicadas ao design. As exposições temáticas em contextos museológicos ou paramuseológicos³²⁴, têm contribuído para o resgate desses objetos para integrarem a história da cultura do design em Portugal e para a sua celebração e divulgação. Muitas dessas exposições são decorrentes dos trabalhos de investigação mencionados ao longo da tese e de publicações científicas. Verifica-se que estas exposições contribuem para a tendência de se construir a história do design em Portugal, das empresas e dos produtos portugueses dos séculos XX e XXI, muito em torno do conceito designado por proto-design e do design aquando da sua institucionalização, no sentido de criar um sentimento de identidade nacional e de garantir que a cultura visual das suas peças icónicas e mundanas não são esquecidas.

A visão mediadora da disciplina de design favorece as abordagens interinstitucionais numa perspetiva museológica e vice-versa, sobretudo quando os museus adotam uma visão caleidoscópica para pensar nos seus objetos e coleções, pois assentem que diferentes classificações permitem compreender as idiossincrasias de todas as coisas (Appadurai, 1986, p. 36). Porém, como se verificou, a organização do conhecimento sobre objetos em contexto museológico assenta em pressupostos disciplinares distintos e essa diversidade epistemológica dificulta, na maioria das vezes, interseções entre diferentes narrativas. Com efeito, os museus constroem propostas para compreender o mundo, igualmente presentes no “ato de classificar as coisas em

³²⁴ Que expõem objetos provindos, em grande parte, de coleções particulares.

regimes epistemológicos infinitamente subdivisíveis” (Whitehead, 2011, p.54). No sentido de serem mediadas eventuais tensões entre as diferentes expressões da ciência que constroem o conhecimento, esta investigação selecionou uma metodologia que admitia a coexistência de conhecimentos heterogêneos através da construção de um modelo cooperativo de gestão que facilitasse o processamento da diversidade de informações sobre objetos de design e que apoiasse a construção de novas representações sobre estes. Essencialmente, procurou-se recolher percepções e interpretações sobre o objeto de design e agregar novos conceitos àqueles que foram explorados durante a revisão da literatura, designadamente dimensões descritivas que norteiam e produzem as representações do objeto de design a fim de configurar um documento “objeto de fronteira” (Star & Griesemer, 1989, pp. 388-389, 411). Intencionou-se conhecer a experiência do objeto de design a partir da ótica de outros campos disciplinares no contexto internacional e português, tendo-se, para o efeito, reunido investigadores com diferentes olhares sobre o objeto de estudo numa conferência internacional e realizado entrevistas junto de investigadores especializados em diferentes campos do conhecimento e que atuam em museus e na academia. Se a conferência internacional realizada no Porto em 2017 acentuou a importância dos museus como mediadores culturais do objeto de design a partir da sua lente multidimensional, as entrevistas junto dos informantes privilegiados portugueses em 2018 nem sempre reuniram consenso quanto a este conceito mais diluído nas suas fronteiras. A visão multidisciplinar do design ganha resistência quando nos museus se alegam os pressupostos disciplinares e as missões há muito instituídas. Tal como acontece na cena internacional, os contextos de classificação dos objetos são retratados de modo diferenciado por cada disciplina e os quadros epistemológicos nem sempre são convergentes. São justamente essas discordâncias e oposições ideológicas que esta investigação pretendeu debater para, porventura, encontrar aproximações e justaposições para que os objetos possam ser veículos de comunicação de novos significados (Carbonell, 2004, pp. 1-4) e os museus lugares-chave para desafiar essas convenções enraizadas.

O instrumento “Dimensões para a construção do conhecimento de objetos numa perspectiva caleidoscópica” desenvolvido para orientar a investigação, organização e gestão das dimensões do conhecimento de objetos a partir de uma perspectiva crítica das disciplinas de museologia e de design, objetivou contribuir para a construção de novas narrativas e eventual redefinição do seu lugar nas coleções. No caminho metodológico traçado, foram reunidas e sistematizadas num quadro-síntese as diferentes dimensões teóricas e descritivas que constroem o objeto de design, nomeadamente as provenientes da literatura, da conferência internacional realizada no Porto e das entrevistas dos informantes privilegiados portugueses. Nele se encontram mapeadas as dimensões descritivas que constroem o objeto de design dessa paisagem delineada, no sentido de se poderem explorar novos contextos para a sua compreensão nos museus. Todas as dimensões estão relacionadas entre si, podendo ser moldadas pelo museu de modo caleidoscópico. Esse exercício de pensamento sobre a configuração do objeto de design, nas suas certezas e contradições, serve aqui como processo de pensamento para a reinterpretação de objetos museológicos, sem necessariamente anular os seus quadros teóricos fundadores. Ainda que – por resultar de uma amostra cronologicamente e literariamente balizada – não seja estanque quanto às dimensões de pensamento que apresenta, podendo o modelo, por esse motivo, ser reduzido ou expandido.

Como descrito na introdução desta investigação, previu-se a operacionalização deste instrumento num contexto museológico português, no sentido de o testar e validar. Esta ação não se concretizou por constrangimentos diversos nos museus portugueses contactados e, posteriormente, perante as restrições causadas pela crise pandémica provocada pela doença COVID-19. Esta causalidade configura-se como uma das grandes limitações desta tese, uma vez que o seu corpo teórico foi construído em torno do terreno museológico vinculado à disciplina de design. Neste sentido, para uma parte das hipóteses geradas não houve possibilidade de se estabelecer relações entre a teoria e a prática. Não foi possível conhecer, por exemplo, as variabilidades epistemológicas envolvidas nos critérios de valor e de significado aquando atos de aquisição ou quanto às definições envolvidas em atos da classificação de objetos com

características similares e em museus diferenciados (e.g. museus design, arte, artes decorativas ou industriais), o que possibilitaria a problematização de relações de correspondência, paridade ou interação entre os diferentes modos de colecionar e documentar objetos. Também não foi possível perceber se os inventários dos objetos de design configuram mimetizações de outros museus com a mesma base disciplinar, podendo condicionar modos de musealizar os objetos.

Por se entender que tanto museus como entidades paramuseológicas podem coadjuvar na discussão sobre os novos significados do objeto de design e encontrar nas suas diferentes naturezas uma oportunidade para criar diferentes contextos para se refletir criticamente sobre eles, o modelo de investigação foi explorado num projeto curatorial dedicado ao design industrial português dos séculos XX e XXI e num contexto paramuseológico inserido numa bienal de design. Este estudo de caso intencionou compreender as práticas das estruturas cooperativas, os modelos adotados e os significados produzidos sobre os objetos a partir de modelo concetual redesenhado, apresentando-se como um contributo para o conhecimento e documentação de objetos num contexto expositivo. O modelo concetual foi ampliado na sua dimensão “Historial – Informação sobre Modos de Expor e Interpretar”, tendo resultado num segundo documento complementar, que serve de matriz com critérios e processos para inventariação e documentação dos objetos que estiveram presentes na exposição.

Este estudo de caso em profundidade é constituído pelo projeto curatorial da exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria”, concretizada no âmbito da Porto Design Biennale 2019, em concreto os critérios subjacentes às representações da cultura material ligada ao design português, tendo-lhe conferido um certo carácter monográfico e documental. A combinação das diferentes metodologias permitiu a recolha de diferentes padrões de significado em profundidade e de modo ampliado, tendo enriquecido as reflexões relacionadas com as questões inicialmente colocadas. O instrumento “Dimensões para a construção do conhecimento de objetos numa perspetiva caleidoscópica” orientou a recolha e organização de diferentes níveis de informação dos conteúdos disponibilizados pela Porto Design Biennale 2019, tendo-se obtido respostas para a maioria das questões colocadas. A Porto Design Biennale

proporcionou o acesso às suas políticas e práticas internas, manifestando grande responsabilidade ética e profissional, no sentido facilitar a compreensão das estruturas de conhecimento que suportaram o seu discurso institucional (Kirshenblatt-Gimblett, 1991, p. 434; Knell 2007, pp.7-14, 20-25) e, por consequência, a informação e as agendas representadas nos objetos para conduzir essa informação.

Esta análise interpretativa constituiu-se como um exercício analítico e reflexivo de investigação, envolvendo, inevitavelmente, um grau de subjetividade, pelo que está sujeita a uma reavaliação. As narrativas provenientes da investigação documental, do recurso a entrevistas junto dos seus curadores e da análise interpretativa dos objetos na exposição foram enquadradas discursivamente nas suas características materiais e valores de significado a partir da lente multidisciplinar do design. Esta análise revelou que a exposição, que tinha como tema a produção industrial portuguesa dos séculos XX e XXI, procurou criar narrativas sobre os 105 objetos que expôs e os seus produtores, a partir da demonstração visual e atraente da sua materialidade enquanto vestígio concreto e não a partir de sistemas de classificação fixos ou por camadas de contextos temáticos. Dispostos nos diferentes planos verticais e horizontais e, muito embora de modo agrupado, cada objeto apresentava a sua história. Algumas destas narrativas tradicionalmente incompatíveis justapunham-se (e.g. processos técnico-científicos industrial e artesanal; autoria colaborativa e autoria aparentemente anónima; edição do sistema de produção seriado ou limitado). A atenção dedicada à dimensão estético-artística elevou a exposição ao paradigma de exposição clássica do objeto como obra de arte. Porém, a existência de outras camadas de informação seria revelada, sobretudo quando sistematizada a informação sobre os discursos dos objetos na forma de fichas de inventário. Realça-se, em particular, a dimensão da técnica/tecnologia de produção industrial e artesanal, a dimensão da autoria coletiva/colaborativa/supostamente anónima e a dimensão de valor de consumo função/uso do objeto utilitário, dos itens do dia-a-dia, de circulação mundana, ou, ainda, as dimensões que atendem às preocupações contemporâneas relativamente aos impactos cultural e social, ao ciclo de vida dos objetos, ao consumismo exacerbado e à obsolescência dos materiais que menospreza a sustentabilidade ambiental. Ao dar visibilidade a objetos significativos da

produção industrial portuguesa e ao legitimá-los como relevantes para construção da identidade do design português e da marca Portugal, a exposição “Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria” desafiou a habitual ortodoxia expositiva centrada nos objetos habitualmente glorificados pelos museus de design. Uma abordagem que configura uma alternativa válida para a investigação e conhecimento dos processos de design e dos seus produtos, da experiência da sua conceção (designer e fabricante), da sua materialidade (características físicas) e do seu modo de consumo na vida quotidiana (usuário), uma reflexão que amplia os significados dos objetos e expande os contextos culturais de uma sociedade (Attfield, 2000, pp. xii-xiv).

A presente investigação revelou que os pressupostos que enquadram a organização do conhecimento dos objetos de design em museus quando disponibilizados e submetidos a análise e reflexão rigorosa, produzem contribuições significativas para a construção do seu conhecimento. Neste caso em particular, os objetos foram explorados a partir de um contexto expositivo que admitiu a colaboração multidisciplinar e multi-institucional na abordagem do tema objeto. Foi intenção deste exercício contribuir para a discussão sobre como os museus configuram e narram os objetos a partir de diferentes escalas quando admitem a convivência de diferentes constelações de teorias e representações sobre os objetos.

Uma vez que o design é em si um conceito abrangente que se estende em diferentes direções, nesta investigação explorou-se a disciplina de design na sua multiplicidade e de maneira ampla em relação aos museus. O instrumento de fronteira desenhado cruza esses múltiplos significados, produzindo uma abordagem para a compreensão, representação e comunicação da cultura material, proporcionando a construção de narrativas e itinerários mais caleidoscópicos. Ao considerar que os objetos históricos e contemporâneos podem estabelecer diálogos nas suas contradições epistemológicas, a singularidade do fenómeno investigado poderá incentivar os museus portugueses a encontrar nas suas diferentes coleções uma oportunidade para participar na construção da história do design em Portugal. Numa abordagem mais desafiadora, serve de incentivo a uma autoanálise institucional. Análise que proporcione uma reformulação crítica e equilibrada entre o seu corpo acumulado de conhecimento e o

pensamento pós-moderno, no sentido de serem gerados novos conceitos e perspectivas para os seus próprios objetos e coleções.

Serve o modelo de investigação “Dimensões para a construção do conhecimento de objetos numa perspectiva caleidoscópica” como instrumento orientador dos critérios de avaliação de bens culturais e dos seus significados em diferentes contextos expositivos (e.g. museus, galerias, bienais). Este instrumento gerador objetiva, de igual modo, apoiar o desenvolvimento de políticas implicadas no desenvolvimento de coleções e potenciais aquisições de objetos, bem como atuar como um instrumento que enquadra critérios e processos normalizados para a inventariação e documentação do património relacionado com a cultura de design. Serve, por fim, como instrumento metodológico experimental a ser tomado por outros campos do saber, no sentido de proporcionar o surgimento de novas dimensões para a interpretação da sua cultura material. Insurge-se, assim, como um mapa concetual que incentiva a exploração da interconexão disciplinar para gerar múltiplas representações para os objetos.

Como sugestão para investigações futuras dentro deste quadro temático, salienta-se para a importância da metodologia concebida ser explorada em contextos museológicos com diferentes coleções e discursos institucionais, tradicionalmente distantes do conceito clássico de design, no sentido de colocar em debate a interdisciplinaridade museológica e a sua capacidade interpretativa para com os objetos que acolhe. Num primeiro momento, possibilitará conhecer e demarcar, de modo consistente e com detalhe, as lógicas intelectuais e os processos de perceção que atuam sobre eles, ou seja, as crenças ontológicas, epistemológicas e éticas – o conhecimento construído e as suas fronteiras – no sentido de serem organizadas e estabelecidas relações entre as distintas naturezas de razão e discurso. Esta aproximação possibilitará, num segundo momento, simplificar os processos de mediação para o desenvolvimento de novos modelos de interpretação, para que os objetos possam ser explorados nos seus significados e interagir nas suas aproximações e nas suas contradições.

Um outro caminho de investigação encontrado relaciona-se com a ideia de mapear as representações sobre o objeto de design em contexto expositivo, tanto em museus como em entidades paramuseológicas, no sentido de ampliar o diagrama

conceitual. As exposições são lugares físicos onde os conceitos são conhecidos e experimentados, configurando, por esse motivo, plataformas para a investigação e para a interpretação crítica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Legislação

Assembleia da República (2004). Lei n.º 47/2004 de 19 de Agosto (Aprova a Lei-Quadro dos Museus Portugueses). In *Diário da República n.º 195/2004, Série I-A de 2004-08-19 (Vol. 1, pp. 5379 - 5394)*. Lisboa: Diário da República. Disponível em: <https://dre.pt/home/-/dre/480516/details/maximized> [Consultado a 3 setembro 2021].

Ministério da Cultura (2006). Despacho Normativo n.º 3/2006. In *Diário da República n.º 18/2006, Série I-B de 2006-01-25 (pp. 603 - 608)*. Lisboa: Diário da República. Disponível em: <https://dre.pt/home/-/dre/542018/details/maximized> [Consultado a 3 setembro 2021].

2. Obras de consulta

Aaltio, I., & Heilmann, P. (2010). Case Study as a Methodological Approach. In Mills, A.J.; Durepos, G.; & Wiebe, E. (Eds.). *Encyclopedia of case study research* (pp. 66-76) Vol. 1. Thousand Oaks, CA, London, & New Delhi: SAGE Publications, Inc. ISBN: 978-1-4129-5670-3.

Afonso, A. (S.d). *The Portuguese Anonymous. The Contribution of Anonymous Artefacts to Portuguese Design*. Aveiro: ID+ Universidade de Aveiro. Phd Poster of an Investigation in Design.

Afonso, A. (2010). *O Artefacto Anónimo como Potenciador do Desenvolvimento em Design*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Alexander, E. P., & Alexander, M. (2008). *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. II ed. Lanham: Altamira Press. ISBN: 978-0759105096.

Ambrose, T., & Paine, C. (2006). *Museum Basics*. 2nd Edition, London: Routledge. ISBN: 987-0-415-36634-2.

American Alliance of Museums (AAM) (2012). *Standards for Museum Exhibitions and Indicators of Excellence. Developed by the Professional Networks Council of the American Alliance of Museums* (Updated August 2012). Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/58fa260a725e25c4f30020f3/t/58ff73ed3e00bea8e746d4ce/1493136367751/2012+Standards+for+Museum++Exhibitions+and+Indicators+of+Excellence.pdf>. [Consultado a 30 novembro de 2015].

American Association of Museums, & Merritt, E. E. (2008). *National standards & best practices for U.S. museums*. Washington, DC. Disponível em: https://uploads-ssl.webflow.com/5f4e8ec8a6a5b17c5cefcc00/6052318988608dce6711459c_NatlStandards.pdf.

Almeida, V. M. M. de (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A Institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*. Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Design de Comunicação). Lisboa: Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes.

Almeida, V. M. M. de (2014). *Design em Portugal: Da Democratização à Popularização*. In *Design Et Al. Dez Perspectivas Contemporâneas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. ISBN: 978-972-20-5396-9. Depósito Legal N.º 367 862/13.

Almeida, V. M. M. de (2014b). Documentar o Arquivo em Design. In Cunca, Raul e Almeida, Victor M., *Documentar/Comentar o Design*. II Encontros de Design de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa (CIEBA, p. 96). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa CIEBA – SdD Secção de Design e SdDC Secção de Design de Comunicação do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Disponível em: <http://encontrosdesign.fba.ul.pt/pt/#opening>.

Almeida, V. M. M. de (2009). *O Design em Portugal, um Tempo e um Modo. A Institucionalização do Design Português entre 1959 e 1974*. Doutoramento em Belas-Artes (Especialidade de Design de Comunicação). Lisboa: Universidade de Lisboa Faculdade de Belas-Artes.

Altshuler, B. (2008). *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History*. Volume I: 1863–1959. London: Phaidon Press.

Ambrose, G., & Harris, P. (2007). *The Visual Dictionary of Graphic Design*. Lausanne, Switzerland: AVA Publishing SA. ISBN: 978-2-940373-43-7.

Antonelli, P. (2003). *Objects of Design from The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art. ISBN: 0-87070-696-9.

Antonelli, P. (2009). Evolution: The Future of Museum Collections of Design. In Brändle, C. & Formanek, V. (Eds.), *Every Thing Design* (pp. 566-575). Zürich: Museum für Gestaltung - Hatje Cantz.

Appadurai, A. (ed.) (1986). Introduction: commodities and the politics of value. In Appadurai, A. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0521357265.

- Appiani, F., Bassi, A., Pavoni, R., Riccini, R., & Romano, S. (2007). *Memoria e Raconto. Per una Museologia del Design*. Convegno. Venezia: Università Iuav, Facoltà di Design e Arti, Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale. Disponível em: <http://www.museologiadesign.it/2016/memoriaeraconto/ita/home.html> [Consultado a 5 de setembro de 2014].
- Attfield, J. (2000). *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*. Oxford and New York: Berg. ISBN: 1859733646.
- Bal, M. (1994). Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In Elsner, J., & Cardinal, R. (eds.) *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books Ltd. ISBN: 0-948462-51-5.
- Barbosa, M. H. F. B. (2011). *Uma História do Design do Cartaz Português do Século XVII ao Século XX*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://ria.ua.pt/handle/10773/4706>.
- Barbosa, H., & Calvera, A. (Coord.) (2014). Tradition, transition, trajectories: Major or minor influences? In *9th International Committee Design History and Design Studies*. 8, 9, 10, 11 July. Aveiro, Portugal.
- Bártolo, J. (2019a) "POST-MILLENNIUM TENSION" In PDB2019, *Post Millennium Tension. 2019 Porto Design Biennale. This shift from thinking about applications to implications creates a need for new design roles, contexts and methods*. Porto, Matosinhos: Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Matosinhos. Disponível em: https://portopontocms-live-f03d42215130439cbde1-5c14293.divio-media.org/documents/d400a7e1fbd4-Jornal_Biennale_junho2017.pdf [consultado a 30 abril de 2020].

Bártolo, J. (2019b). Design industrial em Portugal, hoje! In PDB2019, *Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria*. Catálogo. Matosinhos: esad—idea, Investigação em Design e Arte. ISBN: 978-989-54525-1-4. Depósito legal: 460 617/19.

Bártolo, J. (2019c). *PORTO DESIGN BIENNALE. POST MILLENNIUM TENSION 2019*. Dossier Imprensa. Porto, Matosinhos: Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Matosinhos.

Bártolo, J. (2019d). José Bártolo. Curador-geral Porto Design Biennale '19. In *Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria. ARTES Mota Galiza. 20.09–10.11.2019*. Folha de Sala. Porto, Matosinhos: Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Matosinhos.

Bártolo, J., Sousa, G., & Dinius, M. (2019). *Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria*. Catálogo. Matosinhos: esad—idea, Investigação em Design e Arte. ISBN: 978-989-54525-1-4. Depósito legal: 460 617/19.

Bártolo, J. (2014a). Documento, História e Arquivo. Apontamentos sobre a História do Design Português. In Cunca, Raul & Almeida, Victor M., *Documentar/Comentar o Design*. II Encontros de Design de Lisboa. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa (CIEBA, p. 96). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa CIEBA – SdD Secção de Design e SdDC Secção de Design de Comunicação do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes.

Bártolo, J. (2014b). Pequena história das exposições de design em Portugal. In Laborinho, Ana Paula (Ed.), *Territórios do design em Portugal*. Revista de Letras e Culturas Lusófonas N.º 23 - 2014. (pp. 51-66). Lisboa: © Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P., Direção de Serviços de Língua e Cultura, Divisão de Ação Cultural Externa. ISSN: 0874-3029. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no23-territorios-design-portugal.html>.

Bártolo, J. (2006). O ESTADO DO DESIGN Reflexões sobre teoria do design em Portugal. In *ARTECAPITAL.NET*. Disponível em: <http://www.artecapital.net/opiniao-30-jose-bartolo-o-estado-do-design-reflexoes-sobre-teoria-do-design-em-portugal> [Consultado a 4 Agosto 2014].

Barro, D. (2019). ESPECIAL PORTO DESIGN BIENNALE. DARDO Magazine, n.º 35. Santiago de Compostela: DARDO.

Barro, D. (2019b). PORTO, MATOSINHOS E A PORTO DESIGN BIENNALE. A IMPORTÂNCIA DE UM BOM BRIEFING. In DARDO Magazine, n.º 35. Santiago de Compostela: DARDO.

Barro, D. (2019c). Sérgio Afonso. Diretor da Porto Design Biennale. In DARDO Magazine, n.º 35. Santiago de Compostela: DARDO.

Barro, D. (2019d). José Bártolo. Comissario da Porto Design Biennale. In DARDO Magazine, n.º 35. Santiago de Compostela: DARDO.

- Bassi, A. (2007). Attorno ai Modi del Collezionare il Design. In *Atti del convegno / Proceedings of the Conference Memoria e Racconto Per una Museologia del Design*. Em Memoria e Racconto Per una museologia del design (pp. 1–3). Venezia: Facoltà di Design e Arti Dipartimento delle Arti e del Disegno industriale Convento delle Terese. Disponível em: <http://www.museologiadesign.it/download-2> [Consultado a 5 de setembro de 2014].
- Basu, P., & Macdonald, S. (2007). *Exhibition Experiments*. USA, UK, Australia: BLACKWELL PUBLISHING. ISBN: 978-1-4051-3076-9.
- Basualdo, C. (2008). The Unstable Institution. In *Vorträge und Aufsätze*. GAM - Global Art and the Museum. Disponível em: <https://zkm.de/en/carlos-basualdo-the-unstable-institution> [Consultado a 5 agosto de 2021].
- Batchelor, R. (1994). Not Looking at Kettles. In Pearce, Susan *Interpreting Objects and Collections. Leicester Readers in Museum Studies*. London: Routledge, ISBN: 0-415-11288-5.
- Bayer, P. (1999). *Art Deco Architecture. Design, Decoration and Detail from the Twenties and Thirties*. London: Thames & Hudson. ISBN: 0500281491.
- Bee, H. S. (Ed.) (2003). *Objects of Design From the Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art. ISBN: 0–87070-696-9.
- Belcher, M. (1991). *Exhibitions in Museums*. Leicester & London, Washington, D.C.: University Press, Smithsonian Institution Press. ISBN 0-7185-1299-5.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. 1.st Edition. London: Routledge. ISBN: 9780415053877.

Bennett, T. (2005). The Exhibitionary Complex. In R. Greenberg, B. Ferguson, S. Nairne (Eds.) *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge. ISBN: 0-203-99153-2.

Bennett, T. (2018). *Museums, Power, Knowledge: Selected Essays*. ISBN: 9781138675889. New York: Routledge. Taylor & Francis.

Bennett, T. (2013). *Making Culture, Changing Society*. London: Routledge. Taylor & Francis Ltd. ISBN13 9780415738491.

Bennett, T. (2005). Civic Laboratories: Museums, Cultural Objecthood and the Governance of the Social. In *Cultural Studies*, 19(5): 521-547. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502380500365416> [Consultado a 30 de dezembro de 2015].

Betts, P. (2004). *The Authority of Everyday Objects: A Cultural History of West German Industrial Design*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. ISBN: 9780520240049.

BIPM, Bureau International des Poids et Mesures (2012). *Le Système international d'unités - SI [SI - Sistema Internacional de Unidades]*. 1.^a ed. Brasileira da BIPM 8.^a Ed. Rio de Janeiro: INMETRO – Instituto Nacional de Metrologia, Normalização e Qualidade Industrial. ISBN: 978-85-86920-11-0. Disponível em: http://www.inmetro.gov.br/inovacao/publicacoes/si_versao_final.pdf.

Bjerregaard, P. (Ed.) (2020). *Exhibitions as Research. Experimental Methods in Museums*. ROUTLEDGE RESEARCH IN MUSEUM STUDIES. London & New York: Routledge. ISBN: 9781317239048.

Blake, P. (1996). *The Master Builders*. New York, London: W. W. Norton & Company.

Boradkar, P. (2006). Theorizing Things: Status, Problems and Benefits of the Critical Interpretation of Objects. In *The Design Journal*. Volume 9. Issue 2, 3-15. doi.org/10.2752/146069206789377140.

Boradkar, P. (2010). *Designing Things: A Critical Introduction to the Culture of Objects*. Oxford: Berg Publishers. ISBN: 978-1-84520-427-3.

Boylan, P. J. (2004). *Running a Museum: A Practical Handbook*. Paris: International Council of Museums (ICOM).

Boylan, P. J. & Woollard, V. (2006). *The Trainer's manual; for use with Running a museum: a practical handbook*. Paris: International Council of Museums (ICOM).

Branco, V. (2014). Design e Investigação em Design: Algumas Reflexões. In Vilar, Emílio Távora, *Design Et Al. Dez Perspectivas Contemporâneas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. ISBN: 978-972-20-5396-9. Depósito Legal N.º 367 862/13.

Branco, V., Providência, F., Barbosa, H., Dias, N., Quental, J., Sousa, Á., Gomes, G., Pombo, F., Semedo, A., Senra, S., & Mendonça, R. (2014) "Developing an Interpretation Center for Portuguese Design – CIDES.PT" (pp. 327-332) in *9th International Committee Design History and Design Studies – ICDHS Tradition, Transition, Trajectories: Major or Minor Influences?* Proceedings/Coord. Barbosa, Helena; Calvera, Anna. Aveiro: Universidade de Aveiro, 1.^a Edição. ISBN: 978-972-789-421-5. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/280580356_Developing_an_Interpretation_Centre_for_Portuguese_Design_-_CIDESPT [Consultado a 8 de setembro de 2014].

Brändle C., & Formanek, V. (eds.) (2009). *Every Thing Design*. Zürich: Museum für Gestaltung - Hatje Cantz.

British Standards Institute. (2009). *PAS 197:2009 Code of practice for cultural collections management*. London: British Standards Institution.

Brunhammer, Y. (1983). *The Art Deco Style*. New York: St. Martin's Press. ISBN: 0-312-05224-3.

Bulhof, F. (1976). *Nijhoff, Van Ostaijen, «De Stijl». Modernism in the Netherlands and Belgium in the First Quarter of the 20th Century*. Dordrecht: Springer Netherlands. ISBN: 978-90-247-1857-3.

Canadian Conservation Institute (CCI) (2017). Agents of deterioration. Understand the 10 primary threats to heritage objects and how to detect, block, report, and treat the damage they cause. In *Canadian Conservation Institute*. Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/agents-deterioration.html>.

Candlin, F., & Guins, R. (2009). Introducing objects. In Candlin, F. & Guins, R. (Eds). *The Object Reader (In Sight: Visual Culture)*. New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-45230-4.

Carbonell, B. M. (2004). Introduction Museum/Studies and the "Eccentric Space" of an Anthology. In Carbonell, B. M. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. ISBN: 9780631228301.

Casey, V. (2003). The museum effect: gazing from object to performance in the contemporary cultural-history museum. In *Les institutions culturelles et le numérique. Cultural institutions and digital technology. École du Louvre 8-12 septembre 2003. Acte publié avec le soutien de la Mission Recherche et Technologies du Ministère de la Culture et de la Communication* © Archives & Museum Informatics Europe. Disponível em: <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/095C.pdf>.

Castro, C. R. F. de (2012). *Phósphoros: Rótulos com História*. Dissertação de Mestrado. Matosinhos: ESAD - Escola Superior de Artes e Design.

CCO – Tratamento técnico do património cultural. (2017). In M. Baca, P. Harpring, E. Lanzi, L. McRae, & A. Whiteside (Eds.) *Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images*. Disponível em: <https://ccortes87.wixsite.com/pcco>.

Charman, H. (2016). Just What Is it that Makes Curating Design so Different, so Appealing? In Farrelly, L., & Weddell, J. *Design Objects and the Museum*. London. Oxford. New York. New Delhi. Sydney: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-14725-7722-1.

CIDOC (1995/2014). Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC. In A. Grant, J. Nieuwenhuis & T. Petersen (Eds.), *Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC* (pp. 23-76). São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo.

CIDOC (2012/2014). *Declaração de Princípios de Documentação em Museus*. In *Declaração de Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categorias de informação do CIDOC* (Versão 6.2 ed., pp. 17-22). São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo.

CIDOC (2015). *Roteiros do CIDOC e Glossário da Norma SPECTRUM 4.0*. São Paulo: Museu da Imigração do Estado de São Paulo.

CML/MUDE (2009). *MUDE – Museu do Design e da Moda*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, MUDE – Museu do Design e da Moda. ISBN: 978-989-962.

CML/MUDE (2012a). *Clássicos do Moderno. Peças da Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. ISBN: 978-989-97905-2-0.

CML/MUDE (2012b). *Tesouros Feira da Ladra. A Beleza do Design Anónimo*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. ISBN: 978-989-97905-0-6.

CML/MUDE (2013). *Interiores. 100 Anos de Arquitectura de Interiores em Portugal*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, MUDE - Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. ISBN: 978-989-97905-6-8.

CML/MUDE (2015). *TAP Portugal. Imagem de um Povo. Identidade e Design da Companhia Aérea Nacional*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. ISBN: 978-989-99462-9-3.

CML/MUDE (2017). *Ensaio para um arquivo: o tempo e a palavra. Design em Portugal entre 1960 e 1974*. Lisboa: MUDE – Museu do design e da moda. Coleção Francisco Capelo. ISBN: 978-989-8772-06-0.

CML/MUDE (2019). *Museu Infinito. Joaquim Vasconcelos e o Museu Industrial e Comercial do Porto (1883-1899)*. Lisboa: MUDE – Museu do design e da moda. Coleção Francisco Capelo. ISBN: 978-989-8772-15-2.

CMM/ESAD (2016). *Burilada – Arte-Factos Para a Sobrevivência*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos/ ESAD – Escola Superior de Artes e Design. ISBN: 978-989-8829-34-4.

CMM/ESAD (2018). *Motos de Portugal*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos/ESAD – Escola Superior de Artes e Design. ISBN: 978-989-8829-40-5.

CML/MCS (Ed.) (2017). *Móveis Olaió 1886-1998*. Loures: Câmara Municipal de Loures, Departamento de Cultura, Desporto e Juventude, Divisão de Cultura/Área de Museus com a Colaboração da Universidade de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design. Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

CMP (2015). *Art on Chairs. 2014-2015. Paredes. Portugal*. Paredes: Câmara Municipal de Paredes.

CMP-CML/MUDE (2015). *Como se Pronuncia Design em Português?* Lisboa: Câmara Municipal de Paredes, Câmara Municipal de Lisboa, MUDE – Museu do Design e da Moda.

Coelho, F. A. (1847-1919) (1890). *Diccionario Manual Etymologico da Lingua Portuguesa*. Lisboa: P. Plantier.

Coelho, N. M. C. C. (2013). *O Design de Embalagem em Portugal no Século XX – do Funcional ao Simbólico – o Estudo de Caso da Saboaria e Perfumaria Confiança*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Departamento de História, Arqueologia e Artes. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://eg.uc.pt/handle/10316/23803>.

Cohen, J.L. (2000). *Mies Van Der Rohe*. Madrid: Akal Ediciones. ISBN: 978-8446008453.

Collections Trust (2014). *Spectrum 4.0: Padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido*. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo. ISBN: 9788582560389.

- Conkey, M W. (2006). Style, Design, And Function. In Tilley, C., Keane, W, Kuchler, S., Rowlands, M., & Spyer, P. (eds.) *The Handbook of Material Culture*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. ISBN 978-1412900393.
- Conrads, U. (1991). *Programmes et Manifestes de l'Architecture du XXe Siècle*. Paris: Les Éditions de la Villette, 2ème Édition.
- Conway, H. (1991). *Design History a Students' Handbook*. London, New York: Routledge. 2nd Edition.
- Corominas, J. (1980-1983). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispanico*. Madrid: Editorial Gredos. ISBN: 84-249-1362-0.
- Costa, P.F., IMC, Costa, M.S., & IICT. (2010). *Normas de Inventário. Ciência e Técnica - Normas Gerais*. Lisboa: Departamento de Património Imaterial, Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. ISBN: 978-972-776-425-9. Depósito legal: 321121/10. Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/normasinventario.aspx>.
- Coutinho, B. (Coord.) (2014). *O Respeito e a Disciplina que a Todos se Impõe. Mobiliário Para Edifícios Públicos em Portugal (1934-1974)*. Patente no MUDE entre 24 de julho e 9 de novembro, foi realizada no quadro do Projeto Móveis Modernos. A Atividade da Comissão para Aquisição de Mobiliário no Âmbito da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/AUR-AQI/115660/2009) e a cooperação do Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana. Lisboa: MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. CALEIDOSCÓPIO – Edição e Artes Gráficas. S.A.
- Coutinho, B. (2017a). *José Espinho: Vida e Obra. Life and work*. Edição: CML/MUDE, Caleidoscópio, S.A. ISBN: 978-989-8772-05-3.

- Coutinho, B. (2017b). José Espinho: Olaio com certeza, mas não só. Uma vida como desenhador e artista-decorador. In Coutinho, B. *José Espinho: Vida e Obra. Life and work*. Edição: CML/MUDE, Caleidoscópio, S.A. ISBN: 978-989-8772-05-3.
- Crane, S. (2000), *Museums and Memory*. Stanford University Press, Stanford, Califórnia. ISBN 0804735654.
- Crane, S.A. (2004). Memory, Distortion, and History in the Museum. In Carbonell, B. M. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. ISBN: 9780631228301
- Crawley, G. (2012). Staging exhibitions: Atmospheres of imagination. In Macleod, S., Hanks, L. H., & Hale, J. (Eds.) *Museum Making: Narratives, Architectures, Exhibitions*. Routledge, London and New York.
- Cunca, R., & Almeida, V. M. (2014). Documentar/Comentar o Design. In *II Encontros de Design de Lisboa. Faculdade de Belas Artes*. Universidade de Lisboa (CIEBA, p. 96). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa CIEBA – SdD Secção de Design e SdDC Secção de Design de Comunicação do Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes. Disponível em: <http://encontrosdesign.fba.ul.pt/pt/#opening>.
- Czerwinski, M. (2010). *Fifty Chairs That Changed the World (Design Museum)*. London: Conran Octopus Ltd a part of Octopus Publishing Group. ISBN: 9781840915042.
- Dalla Mura, M. (2009). Re: focus design display. Design in Museums: Towards an Integrative Approach. The Potential of Science and Technology Museums. In *Journal of Design History*, Vol. 22 No. 3. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40301450?seq=1>.

Dalla Mura, M. (2010). *Design e musei fra storia e nuovi approcci Il contributo dei musei di scienza e tecnologia*. Venezia: Università Iuav di Venezia, Scuola di Dottorato. Dottorato di ricerca in Scienze del design XXII ciclo a.a. 2006/2007 - 2008/2009. relatore Raimonda Riccini, dottorando Maddalena Dalla Mura. This file is for personal use, not for circulation © 2010, Maddalena Dalla Mura.

Dean, D. (2002). *Museum Exhibition. Theory and Practice*. London and New York: Routledge. ISBN 0-415-08017-7.

Denzin, N.K., & Lincoln, Y. (Eds.) (1994). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage Publications.

“Design em Portugal (1960-1974): Ações, Intervenientes e Repercussões do Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial e do Núcleo de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII)”. Disponível em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/>.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura. Disponível em: http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf [consultado a 30 abril 2020].

Dilnot, C. (1984a). The State of Design History, Part I: Mapping the Field. In *Design Issues*, 1(1), 4–23. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/1511539.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents [Consultado a 13 dezembro 2014].

Dilnot, C. (1984b). The State of Design History, Part II: Problems and Possibilities. In *Design Issues*, 1(2), 3-20. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1511495?seq=1#page_scan_tab_contents

[Consultado a 13 dezembro 2014].

Dinius, M. (2019). Somos todos Portugal Industrial. In PDB2019, *Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria*. Catálogo. Matosinhos: esad—idea, Investigação em Design e Arte. ISBN: 978-989-54525-1-4. Depósito legal: 460 617/19.

Dinius, M., & Charlot, M. (2019c). Megan Dinius, Michel Charlot. Curadores de Portugal Industrial – Ligações Entre o Design e a Indústria. In *Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria. ARTES Mota Galiza. 20.09–10.11.2019*. Folha de Sala. Porto, Matosinhos: Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Matosinhos.

Domínguez, L. Á. (2003). *Alvar Aalto. Una Arquitectura Dialógica*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.

Droste, M., Hahn, P., Hinz, K., Klaus, W., & Wolsdorff, C. (2004). *Bauhaus Archive Berlin. Museum of Design. The Collection*. Berlin: Bauhaus Archive Berlin. ISBN: 3-930929-10-4.

Dudley, S. H. (Ed.), (2012). *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN13: 9780415581783.

Dudley, S. H. (Ed.) (2012b). Encountering a Chinese Horse: Engaging With the Thingness of Things. In Dudley, S. H. (Ed.) *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN13: 9780415581783.

Dudley, S. H. (Ed.) (2012c). *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN13: 9780415581783.

Elger, T. (2010). Limited-Depth Case Study” In Mills, A.J., Durepos, G., & Wiebe, E. (Eds.). *Encyclopedia of case study research* (pp. 530-532) Vol. 2. Thousand Oaks, CA, London, & New Delhi: SAGE Publications, Inc. ISBN: 978-1-4129-5670-3.

Elliot, R. *Et al.* (1994). Towards a Material History Methodology. In Pearce, S. *Interpreting Objects and Collections. Leicester Readers in Museum Studies*. London: Routledge, ISBN: 0-415-11288-5.

Erlhoff, M. & Marshall, T. (2008). *Design Dictionary. Perspectives on Design Terminology*. Erlhoff, M., & Marshall, T. Board of I. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser Verlag AG.

EXD (17 junho – 5 setembro 2010). “Revolution 99-09”. (Catálogo). Lisboa: Experimentadesign. Disponível em: <http://www.experimentadesign.pt/revolution/pt/index.html>.

EXD (26 março – 3 julho 2011). *ORDEM DE COMPRA: O DESIGN E A INDÚSTRIA PORTUGUESES NA ECONOMIA ACTUAL - EXEMPLOS DE SUCESSO*. (PressKit). Lisboa: Experimentadesign. Disponível em: <http://www.experimentadesign.pt/press/pt/kits/experimentadesign.htm>.

Fallan, K. (2010). *Design History. Understanding Theory and Method*. UK/USA: Bloomsbury Academic. ISBN: 1847885373.

- Fallan, K. (2007). *Modern Transformed. The domestication of Industrial Design Culture in Norway, ca. 1940-1970*. Thesis for the degree philosophiae doctor Trondheim, October 2007. Norwegian University of Science and Technology, Faculty of Architecture and Fine Art, Department of Architectural Design, Form and Colour Studies. ISBN: 978-82-471-4638-5.
- Farrelly, L., & Weddell, J. (2016). *Design Objects and the Museum*. London. Oxford. New York. New Delhi. Sydney: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-14725-7722-1.
- Fiell, C., & Fiell, P. (2015). *Design do Século XX*. Köln: TASHEN GmbH. ISBN: 978-3-8365-5946-1.
- Filipovic, E., Van Hal, M., & Øvstebø, S. (2010). Biennialogy. In *The Biennial Reader* (Eds.) Filipovic, E., Van Hal, M. & Øvstebø, S. (pp. 16-31). Bergen, Norway, and Ostfildern, Germany: Bergen Kunsthall and Hatje Cantz.
- Fleming, E. M. (1994). Artifact Study: A Proposed Model. In Pearce, Susan *Interpreting Objects and Collections. Leicester Readers in Museum Studies*. London: Routledge, ISBN: 0-415-11288-5.
- Flyvbjerg, B. (2004). Five misunderstandings about case-study research. In Seale, C., Gobo, G., Gubrium, J.F., & Silverman, D. (Eds.) *Qualitative Research Practice*. London and Thousand Oaks, CA: Sage (pp. 420-434). Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1077800405284363> [consultado a 27 novembro de 2015].
- Formanek, V. (2009). The collections of the Museum für Gestaltung Zürich Recontextualized. In Brändle, C. & Formanek, V. (Eds.) *Every thing design: The Collections of the Museum für Gestaltung Zürich*. Berlin: Hatje Cantz. ISBN: 978-3-7757-2331-2.

Foucault, M. (1970). *The Order of Things. An archaeology of the Human Sciences*. London and New York: Tavistock/Routledge. ISBN:0-415-26736-6.

Fragoso, A. M. B. A. P. (2009). *Formas e Expressões da Comunicação Visual em Portugal: Contributo para o Estudo da Cultura Visual do Século XX, Através das Publicações Periódicas*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Disponível em: <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/1440>.

Freitas, E. M. V. (2014). *Musealização do Design: A Escolha de um Discurso Expositivo no Contexto da Museologia Contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Porto: Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Fry, T. (2015). ESSAY ONE WHITHER DESIGN / WHETHER HISTORY. In Fry, T., Dilnot, C., & Stewart, S. *Design and the Question of History (Design, Histories, Futures)*. London: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-0857854773.

Fujita, H. (Ed.) (2008). Another name for design: words for creation. In *Proceedings of the 6th International Conference of Design History and Design Studies*, Osaka, Japan (24–27 October 2008). ICDHS.

Fyfe, G. (2006). Sociology and the social aspects of museums. In Macdonald, S. (Ed.) *A Companion to Museum Studies*. USA, UK, Australia: Wiley-Blackwell. ISBN: 978-1-405-10839-3.

Gerring, J. (2007). *Case Study Research Principles and Practices*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press. ISBN: 978-0-511-26876-2.

Gimeno-Martínez, J., & Verlinden, V. (2010). From Museum of Decorative Arts to Design Museum: The Case of the Design Museum Gent. In *Design and Culture, The Journal of the Design Studies*, Vol. 2, Issue 3 (pp.259-283). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2752/175470710X12789399279796>.

Guedes, G.M., Sardo, D., & Bártolo, J. (2017). *experimentadesign 1999–2017*. Lisboa: Experimentadesign. ISBN:978-989-8328-09-0.

Gurian, E. H. (2006a). *Civilizing the museum. The collected writings of Elaine Heumann Gurian*. USA and Canada: Routledge. ISBN:9-78-0-415-35762-3.

Gurian, E. H. (2006b). WHAT IS THE OBJECT OF THIS EXERCISE? A meandering exploration of the many meanings of objects in museums. In Gurian, E. H. *Civilizing the museum. The collected writings of Elaine Heumann Gurian*. USA and Canada: Routledge. ISBN:9-78-0-415-35762-3.

Gonzaga, S. P. G. L. (2012). *From a Design Museum Towards a European Cultural Place: A Design Milieu Strategies for The European Design Culture in The Globalization Era*. Tesi di Dottorato. Milano: Dipartimento di Industrial Design, Delle Arti, Della Comunicazione e Della Moda, Politecnico di Milano.

Greenberg, R., Ferguson, B. W., & Nairne, S. (Eds.) (2005). *Thinking About Exhibitions*. London and New York: Routledge. ISBN: 0-203-99153-2.

Green, C., & Gardner, A. (Eds.) (2016). *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions That Created Contemporary Art*. Chicester, United Kingdom: Wiley-Blackwell. ISBN: 978-1-444-33664-1.

Harpring, P. (2016). *Introdução aos vocabulários controlados: terminologia para arte, arquitetura e outras obras culturais*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo; Pinacoteca de São Paulo; ACAM Portinari.

Hauffe, T. (1998). *Design: A Concise History*. London: Laurence King Publishing. ISBN: 1856691349.

Heskett, J. (1991). Industrial Design. In Conway, Hazel, *Design History a Students' Handbook*. London, New York: Routledge.

Heskett, J. (2002). *Design: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press. ISBN: 0-19-285446-1.

Hetherington, K. (2005). The utopics of social ordering: Stonehenge as a museum without walls. In Macdonald, Sharon & Fyfe, Gordon *Theorizing Museums: Representing Change and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell Publishers/ The Sociological Review, pp. 153-176.

Hetherington, K. (2011). Foucault, the Museum and the Diagram. In *Sociological Review*, 59 (3), pp. 457-475.

Hetherington, K. (2015). Foucault and the Museum. In Witcomb, A., & Message, K. (Eds.) *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, Volume 4. Chichester: Wiley Blackwell, pp. 21-40.

Hicks, D., & Beaudry, M. C. (Ed.). (2010). *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. New York: Oxford, University Press Inc. ISBN: 978-0-19-921871-4.

Hicks, D., & Beaudry, M. C. (Ed.). (2010b). Chapter 1. Introduction Material Culture Studies: A Reactionary View. In Hicks, D., & Beaudry, M. C. (ed.), *The Oxford Handbook of Material Culture*. New York: Oxford, University Press Inc. ISBN: 978-0-19-921871-4.

Hitchcock, H. R., & Johnson, P. (1995). *The International Style*. New York: W. W. Norton & Company; Reissue Edition. ISBN-13: 9780393315189.

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge. ISBN: 0-415-07031-7.

Hooper-Greenhill, E. (2000). *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Taylor & Francis Ltd. ISBN: 9780415086332.

Hooper-Greenhill, E. (2004). Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. In Carbonell, B. M. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. ISBN: 9780631228301.

ICDHS (2008). Introduction. In *6th International Conference of Design History and Design Studies*, ICDHS 2008 OSAKA. Disponível em: <http://www.ub.edu/icdhs/osaka/index.html> [Consultado a 13 novembro de 2021].

ICOM – International Council of Museums (2004/2008). *Código Deontológico do ICOM para museus*. Lisboa: ICOM Portugal. Disponível em: https://icom-portugal.org/wp-content/uploads/2015/03/CodigoICOM_PT-2009.pdf.

ICOM – International Council of Museums (2010/2013). *Conceitos-chave da museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura.

ICOM – International Council of Museums (2019). *Museum Definition. Creating a new museum definition – the backbone of ICOM. THE NEED OF A NEW MUSEUM DEFINITION.* Disponível em: <https://icom.museum/en/standards-guidelines/museum-definition/>.

Guichen, G. d., Lambert, S., ICCROM, & Canadian Conservation Institute (2018a). *RE-ORG: um método para reorganizar a reserva técnica de museus: I. Apostila.* In (Vol. 1): Programa Ibermuseus, ICCROM. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/metodo-re-org/>.

Guichen, G. d., Lambert, S., ICCROM, & Canadian Conservation Institute (2018b). *RE-ORG: um método para reorganizar a reserva técnica de museus: II. Planilhas de trabalho.* In (Vol. 2): Programa Ibermuseus, ICCROM. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/metodo-re-org/>.

Guichen, G. d., Lambert, S., ICCROM, & Canadian Conservation Institute (2018c). *RE-ORG: um método para reorganizar a reserva técnica de museus: III. Recursos adicionais.* In (Vol. 3): Programa Ibermuseus, ICCROM. Disponível em: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/metodo-re-org/>.

Ingold, T. (2012). Making culture and weaving the world. In Dudley, S. H. (Ed.) *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things.* London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN13: 9780415581783.

ISO. (2016). *ISO 8601 – DATE AND TIME FORMAT.* Disponível em: <https://www.iso.org/iso-8601-date-and-time-format.html>.

- Jones, C. A. (2010). Biennial Culture: A Longer History. In *The Biennial Reader, An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, Filipovic, E., Van Hal, M., & Øvstebø, S. (Eds.). Bergen and Ostfildern: Bergen Kunsthall and Hatje Cantz Verlag [66-87]. Disponível em: <https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/Jones-Biennial-Culture.pdf>. [consultado a 4 abril de 2021].
- Karp, I., & Lavine, S. (1991). Introduction: Museums and Multiculturalism. In Karp, I., & Lavine, S. D. (Eds.), *Exhibiting Cultures. The Politics and Poetics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press. ISBN: 978-1560980216.
- Kavanagh, G. (2004). Melodrama, Pantomime or Portrayal? Representing Ourselves and the British Past through Exhibitions in History Museums. In Carbonell, B. M. *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. ISBN: 9780631228301.
- Kay, A., Zaczek, I., Black, A., Grant, R., & Wilkinson, P. (2015). *Design: The Definitive Visual History*. London: DK, Penguin Random House. ISBN: 978-1465438010.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1991). Objects of Ethnography. In Karp, I. & Lavine, S. (Eds.), *Exhibiting Cultures. The Politics and Poetics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press. ISBN: 978-1560980216.
- Knell, S. J. (2007). Museums, reality and the material world. In Knell, S. J. *Museums in the Material World*. London - New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-41699-3.
- Knell, S. J. (2012). The intangibility of things. In Dudley, Sandra H. (Ed.) *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN13: 9780415581783.

Kopytoff, I. (1986). The biography of things: commoditization as process. In Appadurai, A. (ed.) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 978-0-521-35726-5.

Kriegel, L. (2007). *Grand Designs. Labor, Empire, and the Museum in Victorian Culture*. Durham & London: Duke University Press.

Laborinho, A. P. (Ed.) (2014). *Territórios do design em Portugal*. Revista de Letras e Culturas Lusófonas N.º 23 - 2014. Lisboa: © Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P., Direção de Serviços de Língua e Cultura, Divisão de Ação Cultural Externa. ISSN: 0874-3029. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no23-territorios-design-portugal.html>.

Lameiras-Campagnolo, M. O. (1998). Analisar e comparar entidades museológicas e paramuseológicas. In *Actas do VII Encontro Nacional Museologia e Autarquias. Experiências, Perspectivas* (pp. 97-112). Seixal: Câmara Municipal do Seixal.

Laurie, B., & Powell, J. (2018) *A GUIDE TO EXHIBIT DEVELOPMENT*. Smithsonian Exhibits' Guide to Exhibit Development. Disponível em: <http://exhibits.si.edu/wp-content/uploads/2018/04/Guide-to-Exhibit-Development.pdf>. [consultado a 30 novembro de 2015].

Lees-Maffei, G., & Sandino, L. (2004). Dangerous Liaisons. Relationships Between Design, Craft and Art. In *Journal of Design History*, Vol. 17, N.º 3. Oxford: Oxford University Press on Behalf of Design History Society. Disponível em: <http://jdh.oxfordjournals.org/content/17/3.toc>.

- Lincoln, Y. S., Guba, E. B., & Denzin, N. K. (1994). Paradigmatic controversies, contradictions, and emerging confluences. In Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Lord, B., & Lord, G. D. (Eds.) (2001). *The Manual of Museum Exhibitions*. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: Altamira Press. ISBN: 978-0759102347.
- Lord, B., & Lord, G. D. (2009). *The Manual of Museum Management*. California: AltaMira Press. ISBN: 9780759111981.
- Lord, B., Lord, G. D., & Martin, L. (Eds.) (2012). *Manual of Museum Planning: Sustainable Space, Facilities, and Operations*. California, United States: AltaMira Press, U.S. ISBN: 9780759121461.
- Lucie-Smith, E. (1984). *The Thames & Hudson Dictionary of Art Terms*. London, New York: Thames & Hudson. ISBN: 9780500203651.
- Lumley, R. (Ed.). (1988). *THE MUSEUM TIME-MACHINE. Putting cultures on display*. London, New York: Routledge, an imprint of the Taylor & Francis Group. ISBN: 0-203-35882-1.
- Lupton, E., & Miller, J. A. (1993). *The ABC's of Triangle, Square & Circle: The Bauhaus & Design Theory*. London: Thames and Hudson Ltd. ISBN 13: 9780500277140.
- Macdonald, S. (Ed.). (2006a). *A Companion to Museum Studies*. USA, UK, Australia: Wiley-Blackwell. ISBN: 978-1-405-10839-3.
- Macdonald, S. (2016b). Collecting Practices. In Macdonald, S. *A Companion to Museum Studies*. USA, UK, Australia: Blackwell Publishing Ltd. ISBN: 9781405108393.

- Macdonald, S. (Ed.) (2010). *The Politics of Display. Museums, science, culture*. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group. ISBN: 0-415-15326-3.
- Macdonald, S., & Fyfe, G. (2005). *Theorizing Museums: Representing Change and Diversity in a Changing World*. Oxford: Blackwell Publishers/ The Sociological Review. ISBN: 0-631-201513.
- Manaças, V. M. T. (2005), *Percursos do Design em Portugal*. Volume I. Doutoramento em Belas-Artes em Design de Equipamento. Tese orientada pelo Professor Doutor Rogério Fernando da Silva Ribeiro. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes em Design da Universidade de Lisboa.
- Marcelo, P. J. L. (2010). *Design de Embalagens em Portugal: Anos 30 e 40*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Disponível em: <http://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/2911>.
- Margolin, V. (1989). *Design Discourse. History. Theory. Criticism*. Chicago, London: The University of Chicago Press. ISBN: 0-226-50514-6.
- Margolin, V. (2005). A World History of Design and the History of the World. In *Journal of Design History*, 18(3), 235–243. doi: 10.1093/jdh/epi043.
- Margolin, V. (2015a). *World History of Design. Prehistoric Times to World War I*. V.1. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Academic. ISBN: 9781472569288.
- Margolin, V. (2015b). *World History of Design. World War I to World War II*. V.2. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Academic. ISBN: 9781472569288.
- McDermott, C. (2007). *Design. The Key Concepts*. Oxford, New York: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN: 978-0-203-96761-4.

- Meikle, J. L. (2005), *Design in the USA. Oxford History of Art*. Oxford, New York: Oxford University Press. ISBN: 0-19-284219-6.
- Miller, D. (2007). Artefacts and the meaning of things. In Knell, S. J. *Museums in the Material World*. London - New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-41699-3.
- Miller, C. (1990). *Modern Design in the Metropolitan Museum of Art 1890 - 1990*. New York: Metropolitan Museum of Art, Harry N. Abrams, inc., Publishers. ISBN: 0870995987.
- Miller, J. (2005). *Art Deco*. London, New York, Munich, Melbourne, Delhi: DK. ISBN: 4053-0754-4.
- Mills, A.J., Durepos, G., & Wiebe, E. (Eds.) (2010). *Encyclopedia of case study research*. Vols. 1&2. Thousand Oaks, CA, London, & New Delhi: SAGE Publications, Inc. ISBN: 978-1-4129-5670-3.
- Miranda, A., & Ventura, J. M. (2019). Uma Coleção. In Pinto de Matos, M. A. (Coord.) *Tempos Modernos — Cerâmica Industrial Portuguesa Entre Guerras — Coleção AM-JMV*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo. ISBN: 978-972-776-560-7.
- Morris, B. (1975). William Morris and the South Kensington Museum. In *Victorian Poetry*, Vol. 13, No. 3/4, An Issue Devoted to the Work of William Morris (1975), pp. 159-175. West Virginia University Press. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40001842?seq=1#page_scan_tab_contents [Consultado a 31 maio 2019].
- MUDE – Museu do Design e da Moda (2010). *Lá vai Ela, Formosa e Segura. Scooters da Coleção de João Seixas*. 2.ª Edição. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, MUDE – Museu do Design e da Moda. ISBN: 978-989-96210-4-6.

MUDE – Museu do Design e da Moda (2014). *Exposição: O Respeito e a Disciplina que a Todos se Impõe. Mobiliário Para Edifícios Públicos em Portugal (1934-1974)*. MUDE. Museu do Design e da Moda. Disponível em: http://www.mude.pt/exposicoes/o-respeito-e-a-disciplina-que-a-todos-se-impoe_50.html [Consultado a 20 de agosto de 2014].

Norogrande, Rafaela (2015). *Exposições Museológicas: A Moda por Narrativas, Experiências e Conexões*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/14678>.

O'Neill, P., & Wilson, M. (Eds.) (2010). *Curating and the Educational Turn*. London/Netherlands: Open Editions / De Appel Arts Centre. ISBN: 978-0-949004-18-5.

Onions, C. T. (ed.) (1966). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Clarendon Press.

Outman, J. L., & Outman, E. M. (2003). *Industrial Revolution: Almanac*. (M. May, Ed.). Detroit: UXL. Industrial Revolution Reference Library, 237. ISBN: 0-7876-6513-4.

Parra, P. (2014). As Origens do Design Português: «Design Suave». In Vilar, Emílio Távora, *Design Et Al. Dez Perspectivas Contemporâneas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. ISBN: 978-972-20-5396-9. Depósito Legal N.º 367 862/13.

Parsons, T. (2009). *Thinking: Objects. Contemporary Approaches to Product Design*. Lausanne, Switzerland: AVA Publishing SA. ISBN: 9782940373741.

Pavoni, R. (2007). Racconto. In *Atti del Convegno / Proceedings of the Conference Memoria e Racconto Per una Museologia del Design*. Em Memoria e Racconto Per una Museologia del design (pp. 1–4). Venezia: Facoltà di Design e Arti Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale Convento delle Terese. Disponível em: <http://www.museologiadesign.it/download-2> [Consultado a 5 de setembro de 2014].

PORTO DESIGN BIENNALE (PDB) (2019a). *Post Millennium Tension. 2019 Porto Design Biennale. This shift from thinking about applications to implications creates a need for new design roles, contexts and methods*. Porto, Matosinhos: Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Matosinhos. Disponível em: https://portopontocms-live-f03d42215130439cbde1-5c14293.divio-media.org/documents/d400a7e1fbd4-Jornal_Biennale_junho2017.pdf [consultado a 30 abril de 2020].

PORTO DESIGN BIENNALE (PDB) (2019b). Nota Informativa: PDB Balanço Final. In *PORTO DESIGN BIENNALE*. Disponível em: <https://2019.portodesignbiennale.pt/pt/press> [consultado a 30 abril de 2020].

PORTO DESIGN BIENNALE (PDB) (2019c). *Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria. ARTES Mota Galiza. 20.09–10.11.2019*. Folha de Sala. Porto, Matosinhos: Câmara Municipal do Porto, Câmara Municipal de Matosinhos.

Pearce, S. M. (1990). Editorial introduction. In Pearce, S.M. (ed.), *Objects of Knowledge, New Research in Museum Studies, An International Series, Vol.1*. London & Atlantic Highlands: The Athlone Press Ltd. ISBN: 0-485-90001-7.

Pearce, S. M. (1992). *Museums, objects and collections: a cultural study*. Leicester: Leicester University Press. ISBN: 0-7185-1320-0.

Pearce, S. M. (1994a). *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge. ISBN: 0-415-11288-5.

- Pearce, S. M. (1994b). Thinking about things. In Pearce, S. M. *Interpreting Objects and Collections*. London: Routledge. ISBN: 0-415-11288-5. (pp. 125-132).
- Pearce, S. M. (1995). *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition (Collecting Cultures)*. London: Routledge. ISBN: 0-415-07561-0.
- Pearce, S. M. (2012). Museum Objects. In Dudley, S. H. (Ed.) *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN13: 9780415581783.
- Pedroso, G. (2012). *O mobiliário português de produção em série do terceiro quartel do século XX (1951-1974)*. Dissertação para obtenção do grau de Doutor em Design, apresentada na Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Pedroso, G. (2013). *José Espinho ♥ Portuguese Designer. A diversidade do fazer. The diversity in doing*. Lisboa: Uzina Books. ISBN: 978-989-8456-50-2.
- Pinto de Matos, M. A. (Coord.) (2019a). *Tempos Modernos — Cerâmica Industrial Portuguesa Entre Guerras — Coleção AM-JMV*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo. ISBN: 978-972-776-560-7.
- Pinto de Matos, M. A. (2019b). Prefácio. In Pinto de Matos, M. A. (Coord.) *Tempos Modernos — Cerâmica Industrial Portuguesa Entre Guerras — Coleção AM-JMV*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo. ISBN: 978-972-776-560-7.
- Pevsner, N. (1975). *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*. Norfolk: Pelican Book.

Projeto FCT (2009). *Móveis Modernos. A Atividade da Comissão para Aquisição de Mobiliário no Âmbito da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Lisboa: Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/AUR-AQI/115660/2009) e a cooperação do Instituto de Habitação e da Reabilitação Urbana. Disponível em: https://www.fct.pt/apoios/projectos/consulta/vglobal_projecto?idProjecto=115660&idElemConcurso=3661 [Consultado a 20 Setembro 2014].

Projeto FCT (2012). *Design em Portugal (1960-1974): Ações, Intervenientes e Repercussões do Núcleo de Arte e Arquitetura Industrial e do Núcleo de Design Industrial do Instituto Nacional de Investigação Industrial (INII)*. Lisboa: Financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pelo COMPETE – Programa Operacional Factores de Competitividade (POFC). Teve início em maio de 2012 e data de conclusão em 2015. (Coordenação IADE-U Instituto de Arte, Design e Empresa – Universitário/ Unidade de Investigação em Design e Comunicação (UNIDCOM/IADE)/ Associação para a Investigação em Design, Marketing e Comunicação (TALENT ID)/ Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa (FA/UL)/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH/UNL). Disponível em: <http://unidcom.iade.pt/designportugal/index.html> [Consultado a 20 Setembro 2014].

Projeto FCT (2013-2015). *CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português*. PTDC/CPC-DES/4754/2012. Porto/Aveiro: Financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através da FCT/MCTES, e cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE – Programa Operacional Factores de Competitividade (POFC). Teve início no ano 2013 e data de conclusão em 2015. (Coordenação Universidade de Aveiro e Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto). Disponível em: <https://www.fct.pt/apoios/projectos/consulta/aavaliar.phtml.en?iep=10906&idconcurso=184> [Consultado a 10 de setembro 2014].

Prown, J. (1994). *Mind in Mater: An Introduction to Material Culture Theory And Method*. In Pearce, S. *Interpreting Objects and Collections. Leicester Readers in Museum Studies*. London: Routledge, ISBN: 0-415-11288-5.

Quintela, P. (2013). Processos de Patrimonialização do Design em Portugal: Algumas Reflexões. In *IV Colóquio Internacional de Doutorandos/as do CES*, 6-7 dezembro 2013. Cabo dos Trabalhos. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/41174>.

Quintela, P. (2019). Design e políticas públicas em Portugal: transformações, avanços e impasses. In *OFICINA N.º 450, Oficina do CES. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra*. Disponível em: <https://ces.uc.pt/pt/publicacoes/outras-publicacoes-e-colecoes/oficina-do-ces/numeros/oficina-450>.

Resende, J. M.; Ventura, J. & Duarte, E. (1996). *Terminologia controlada para indexação de documentos na área do design. Projecto CLIP - Compatibilização de Linguagens de Indexação em Português. PORBASE-Base Nacional de Dados Bibliográficos*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

Romano, S. (2007). [Archiviare al Kartellmuseum]. In *Atti del Convegno / Proceedings of the Conference Memoria e Racconto Per una Museologia del Design*. Em *Memoria e Racconto Per una Museologia del Design* (pp. 1–5). Venezia: Facoltà di Design e Arti Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale Convento delle Terese. Disponível em: <http://www.museologiadesign.it/download-2> [Consultado a 5 de setembro de 2014].

Santos, R. A. (2014). História do design em Portugal entre 1974-2010. In Laborinho, Ana Paula (Ed.), *Territórios do design em Portugal*. Revista de Letras e Culturas Lusófonas N.º 23 - 2014. (pp. 27-50). Lisboa: © Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P., Direção de Serviços de Língua e Cultura, Divisão de Ação Cultural Externa. ISSN: 0874-3029. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no23-territorios-design-portugal.html>.

Scharer, M. R. (Ed.). (1994). The Object in a More General Context. In *Symposium OBJECT - DOCUMENT?* (pp. 9-16), ICOFOM'94 ANNUAL CONFERENCE, Beijing.

Schnitzer, J. (s.d.) *Museum exhibition planning and evaluation tool*. Museum of Art. Oregon: Oregon Cultural Trust.

Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. (2010). *Documentação e Conservação de Acervos Museológicos - Diretrizes*. São Paulo: Associação Cultural de Amigos do Museu Casa de Portinari.

Seiça, J. (2012). *Carimbos Didáticos Portugueses/Criações Agatha*. Dissertação de Mestrado. Matosinhos: ESAD – Escola Superior de Artes e Design. Disponível em: <http://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/5436>.

Selle, G. (1981). La Fondation du Deutscher Werkbund. La Fondation du Deutscher Werkbund/ Rationalisation et Design — Le Produit «Objectif» / Artiste et Designer” en *Contradiction/Les Nouvelles Tendances de Decor Avant 1914*. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:PrZPfs_cdtYJ:documents.irevues.inist.fr/bitstream/2042/28763/1/C%2526T_1981_5_86.pdf+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt&client=firefox-b-d [Consultado a 14 de Janeiro de 2016].

Semedo, A., & Senra, S. (2015). Práticas e Recursos na Organização de Conhecimento de Objetos de Design. In BRANCO, Vasco *Et al.* (coord.) *Consequências: História, Museologia e Museografia do Design Português – Projeto e Pensamento*. Porto: Universidade do Porto, Universidade de Aveiro. ISBN 978-989-8648-60-0.

Semedo, A., Senra, S., & Jorge, N. (2015). Práticas e Recursos na Curadoria Digital de Objetos de Design. In *Encontro MUX2015 – museus em experiência*. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte e SBDIM – Serviços de Biblioteca Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro.

Shanks, M., & Tilley, C. (2007). Material culture. In Knell, S. J. *Museums in the Material World*. London - New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-41699-3.

Sheikh, S. (2012). *Exhibition-Making and Political Imaginary: On Modalities and Potentialities of Curatorial Practice*. Doctoral Studies and Research in Fine and Performing Arts, No. 9, Malmö Faculty of Fine and Performing Arts, Lund University, Sweden. ISBN: 978-91-7473-329-7. Disponível em: <https://lup.lub.lu.se/record/2520477> [Consultado a 4 agosto de 2021].

Sheikh, S. (2013). Towards the Exhibition as Research. In O'Neill, Paul and Wilson, Mick (Eds) *Curating Research*. London/Netherlands: Open Editions / De Appel Arts Centre. ISBN: 978-0-949004-03-1.

- Shelton, A. A. (2006). Museums and Museum Displays. In Tilley, C., Keane, W, Kuchler, S., Rowlands, M., & Spyer, P. (Eds.). *The Handbook of Material Culture*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. ISBN 978-1412900393.
- Shelton, A. (2013). Critical Museology. A Manifesto. In *Museum Worlds Advances in Research*, Vol. 1, Issue 1(pp. 7- 23) © Berghahn Books. ISSN: 2049-6729. doi: 10.3167/armw.2013.010102.
- Siebenbrodt, M. & Schöbe, L. (2012). *Bauhaus, 1919-1933*. New York: Parkstone International. ISBN: 1859956262.
- Silva, A. S. M. G. da R. e (2017), *Privado/Público: Colecionadores de design gráfico portugueses*. Dissertação para obtenção do grau de mestre. Orientada pelo professor José Manuel da Silva Bártolo. Mestrado em Design de Comunicação. Matosinhos: ESAD - Escola Superior de Arte e Design.
- Silva, J. F. V. (2015). *A Valorização da Função do Objeto de Design em Contexto Museológico. Lógicas Expositivas – A Museografia do Design Industrial*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- Silva, N. M. (2017). No princípio era o desenho. In Coutinho, B. *José Espinho: Vida e Obra. Life and work*. Edição: CML/MUDE, Caleidoscópio, S.A. ISBN: 978-989-8772-05-3.
- Simpson, J.A., & Weiner, E.S. (1998). *The Oxford English Dictionary*. 2.nd Edition. Volume IV. Oxford: Clarendon Press. ISBN: 0-19-861186-2.
- Simons, H. (2014). Case Study Research: In-Depth. Understanding in Context. In Leavy, P. (Ed.), *The Oxford Handbook of Qualitative Research*. Oxford, New York: Oxford University Press. ISBN: 9780199811755.

Simmons, J. E., & Kiser, T. M. (Eds.). (2020). *Museum Registration Methods*. 6.th Edition. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield. Copyright © 2020 by The American Alliance of Museums. ISBN: 978-1-5381-1310-3.

Smith, C. S. (1989). Museums, Artefacts, and Meanings. In Vergo, P. *The New Museology*. Londres: Reaktion Books. ISBN 978-0948462030. INSERIDO NA TESE).

Smith, T. (2016). *Biennials: Four Fundamentals, Many Variations*. Disponível em: <https://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/> [Consultado 8 abril de 2021].

Smithsonian Institution (s.d.). *Museum on Main Street (MoMS). Exhibition Planning Guide*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service. Disponível em: <https://museumonmainstreet.org> [consultado a 14 abril de 2021].

Smithsonian Institution. (2008). *Exhibition Development and Implementation: Five Case Studies*. Washington, DC: Smithsonian Institution. Disponível em: <https://www.si.edu/content/opanda/docs/rpts2002/02.08.exhibitioncasestudies.final.pdf> [consultado a 30 novembro de 2015].

Sousa, G. (2019). Design e indústria: um diálogo político. In PDB2019, *Portugal Industrial – Ligações entre o Design e a Indústria*. Catálogo. Matosinhos: esad—idea, Investigação em Design e Arte. ISBN: 978-989-54525-1-4. Depósito legal: 460 617/19.

Souto, M. H. (2009). *História do Design em Portugal I. Reflexões*. Lisboa: Edições IADE. ISBN: 978-989-95639-2-6.

Souto, M. H. (2011). *Portugal nas Exposições Universais: 1851-1900*. Lisboa: Edições Colibri – IHA/Estudos de Arte Contemporânea, FCSH – Universidade Nova de Lisboa. Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Depósito legal: 312 144/10.

Star, L., & Griesemer, J. R. (1989). Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. In *Social Studies of Science*, Vol. 19, N.º 3 (Aug., 1989), pp. 387-420. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/030631289019003001> [Consultado a novembro de 2018].

Sterner, G. (1982). *Arte Nouveau. An Arte of Transition – From Individualism to Mass Society*. New York, London, Toronto, Sydney: Barron's Educational Series, Inc. ISBN: 0-8120-2105-3.

Sudjic, D. (2014). *B is for Bauhaus: An A-Z of the Modern World*. London: Particular Books an Imprint of PENGUIN BOOKS.

Taborsky, E. (1990). The discursive object. In Pearce, S. M. (1990) *Objects of Knowledge. New Research in Museum Studies: An International Series*. London & Atlantic Highlands: The Athlone Press. ISBN: 0-485-90001-7

Tavares, A. M. P. L. (2011). *Evolução do Design das Máquinas de Costura Oliva no Contexto da Sociedade Feminina Portuguesa entre 1948 e 1972*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5007>.

Tilley, C., Keane, W, Kuchler, S., Rowlands, M., & Spyer, P. (eds.) (2013a). *The Handbook of Material Culture*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. ISBN 978-1412900393.

Tilley, C. (2013b). Objectification. In Tilley, C. *Et al.*, *The Handbook of Material Culture*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. ISBN 978-1412900393.

Thompson, P. W. (2007). [Mostrare al Cooper Hewitt National Design Museum]. In *Atti del Convegno / Proceedings of the Conference Memoria e Racconto Per una Museologia del Design*. Em Memoria e Racconto Per una museologia del design (pp. 1–5). Venezia: Facoltà di Design e Arti Dipartimento delle Arti e del Disegno Industriale Convento delle Terese. Disponível em: <http://www.museologiadesign.it/download-2> [Consultado a 5 de setembro de 2014].

Tucker, E. L. (2014). Museum Studies. In Leavy, P. (Ed.) *The Oxford Handbook of Qualitative Research* (p. 341-356). Oxford, New York: Oxford University Press. ISBN: 9780199811755.

Turismo do Alentejo – ERT/Câmara Municipal de Évora (CME)/Coleção Paulo Parra (CPP) (2011), *Cadeiras de Design Nacional. 250 Anos a Sentar Portugal*. Évora: Turismo do Alentejo – ERT/Câmara Municipal de Évora (CME)/Coleção Paulo Parra. ISBN: 978-989-96306-4-2.

Van Hal, M. (2010). *Rethinking the Biennial*. Master of Philosophy In CCA- Curating Contemporary Art. London: Royal College of Art. Disponível em: <https://researchonline.rca.ac.uk/1350/1/VAN%20HAL%20Marieke%20Thesis.pdf> [consultado a 8 abril de 2021].

Mensch, P. V. (1990). Methodological museology; or, towards a theory of museum practice. In Pearce, S. M. (1990). *Objects of Knowledge. New Research in Museum Studies: An International Series*. London & Atlantic Highlands: The Athlone Press.

Van Mensch, P. (1992). Museological institutes. In *Towards a Methodology of Museology*. PhD thesis, University of Zagreb. Disponível em: http://vana.muuseum.ee/et/erialane_areng/museoloogiaalne_ki/ingliskeelne_kirjand/p_van_mensch_towar/index.html [Consultado a 28 janeiro de 2020].

- Vergo, P. (1989b). The Reticent Object. In Vergo, P. *The New Museology*. Londres: Reaktion Books. ISBN 978-0948462030.
- Vicente, P. V., & Puerta, Ò. M. (2015). *Disseny per viure. 99 projectes per al món real*. Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona. Institut de Cultura. Ajuntament de Barcelona. ISBN: 978-84-9850-681-5.
- Vilar, E. T. (2014) *Design Et Al. Dez Perspectivas Contemporâneas*. Alfragide: Publicações Dom Quixote. ISBN: 978-972-20-5396-9. Depósito Legal N.º 367 862/13.
- VV. AA. (2015). *Coleção Design Português*. Vols. 1-8. Matosinhos: Verso da História, ESAD – Escola Superior de Arte e Design, Matosinhos e Ano do Design Português.
- VV. AA. (2016). *Coleção Designers Portugueses*. Vols. 1-13. Matosinhos: Jornal PÚBLICO e ESAD IDEA.
- Walsh, K. (1993). *The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern World*. London and New York: Routledge. ISBN: 0-415-07944-6.
- Wilk, C., & Humphrey, N. (2004). *Creating the British Galleries at the V&A: A Study in Museology*. London: Victoria & Albert Museum and Goppion S.p.A. ISBN: 1-85177-451-3.
- Weddell, J. (2016) “The Ethos of the Victoria and Albert Museum Circulation Department 1947- 1960” In Farrelly, L. & Weddell, J. *Design, Objects and the Museum*. London. Oxford. New York. New Delhi. Sydney: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-14725-7722-1.
- Whitehead, C. (2009). *Museums and the Construction of Disciplines*. London: Duckworth.

Whitehead, C. (2011). Toward Some Cartographic Understandings of Art Interpretation in Museums. In Fritsch, J. *Museum Gallery Interpretation and Material Culture*. New York: Routledge. ISBN: 978-0-415-88575-1.

Whitehead, C. (2016). Critical Analysis Tool (CAT) 2: how to analyze museum display: script, text, narrative. In *Critical Heritages (CoHERE): performing and representing identities in Europe. Work Package 1 Work in Progress*. Disponível em: <https://digitalcultures.ncl.ac.uk/cohere/wordpress/wp-content/uploads/2016/10/WP1-CAT-1.1.pdf> [Consultado a 19 de outubro de 2021].

Woodham, J. M. (2016). Preface. In Farrelly, Liz & Weddell, *Design Objects and the Museum*. London. Oxford. New York. New Delhi. Sydney: Bloomsbury Academic. ISBN: 978-14725-7722-1.

3. Websites

Ano do Design Português. Disponível em: <https://www.designportugues.pt/pt>.

ARTEFACTS – *Using objects in studies of the history of science and technology*. Disponível em: <http://www.artefactsconsortium.org>.

Bauhaus-Archiv museum für gestaltung. Disponível em: https://www.bauhaus.de/en/sammlung/6299_sammlung_online/.

Cerâmica Modernista em Portugal. Disponível em: <http://ceramicamodernistaemportugal.blogspot.com/p/sobre-ceramica-modernista-em-portugal.html> [Consultado a 13 de novembro de 2021].

CIAUD – Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design. Disponível em: <http://lafis.fa.utl.pt/ciaud/>.

CIDES.PT – Centro de Interpretação do Design Português. Disponível em: <http://www.cides.pt/>.

CIDOC – ICOM International Committee for Documentation. Disponível em: <https://cidoc.mini.icom.museum> [Consultado a 4 de setembro de 2016].

Design History and Material Culture Research Group. Disponível em: <http://arts.brighton.ac.uk/research/design-history-and-material-culture-research-group> [Consultado a 30 de dezembro de 2015].

Design Museum. Disponível em: <https://designmuseum.org/>.

DESIGN OBJECTS CONFERENCE. Disponível em: <http://www.designobjectsconference.com/>.

DESIGN PT. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p32696> [Consultado a 12 de janeiro de 2016].

DGPC – Direção-Geral do Património Cultural. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/en/> [Consultado a 13 de novembro de 2021].

Encontro MUX2015 – museus em experiência. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte e SBDIM – Serviços de Biblioteca Informação Documental e Museologia da Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://mux.web.ua.pt>.

ESAD – Escola Superior de Artes e Design. Disponível em: <https://www.esad.pt/pt/escola>.

Europeana Fashion. Disponível em:
<https://www.europeana.eu/portal/pt/collections/fashion> [Consultado a 12 de dezembro de 2016].

Fundação Calouste Gulbenkian – História das exposições de arte. Disponível em:
<https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/?lang=pt-pt#>.

ICOM – International Council of Museums. Disponível em: <https://icom.museum/en/>
[Consultado a 4 de setembro de 2020].

ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Disponível em:
<http://www.idmais.org/pt-pt/>.

International Committee for Museums and Collections of Decorative Arts and Design –
ICDAD/ICOM. Disponível em: <http://icom-icdad.com/about> [Consultado a 4 de setembro de 2016].

MADE – Museu do Design e do Artesanato. Disponível em:
<https://www.visitportugal.com/pt-pt/NR/exeres/92D30784-3FAE-4034-B285-0F5E65E74D77>.

MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art. Disponível em:
https://www.mak.at/en/collection/mak_collection [Consultado a 12 de dezembro de 2016].

MET – Metropolitan Museum of Art. Disponível em:
<https://www.metmuseum.org/art/collection> [Consultado a 12 de dezembro de 2016].

MoMA – Museum of Modern Art. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/>
[Consultado a 12 de dezembro de 2016].

MoMA – Museum of Modern Art. “Archives exhibitions”. Disponível em:
<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-exhibitions>.

MoMoWo – Women's Creativity Since the Modern Movement. Disponível em:
<http://www.momowo.eu/momowo-project/>.

MUDE – Museu do Design e da Moda, Coleção Francisco Capelo. Disponível em:
<http://www.mude.pt>.

Musée des Arts Décoratifs. Disponível em: <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/> [Consultado a 12 de dezembro de 2016].

Museum der Dinge. Disponível em: <http://www.museumderdinge.org>.

Nomenclature for Museum Cataloging website (2018). Disponível em:
<https://www.nomenclature.info/apropos-about.app?lang=en>.

NVIVO. Unlock insights in your data with powerful analysis. Disponível em:
<https://www.qsrinternational.com/nvivo-qualitative-data-analysis-software/home/>.

Pli Arte + Design. Disponível em: <https://store.esadidea.pt>.

SInBAD. Sistema Integrado de Bibliotecas e Arquivos Digitais. Disponível em:
<https://sinbad.ua.pt>.

The British Museum materials thesaurus (1997). Disponível em:
<http://terminology.collectiontrust.org.uk/British-Museum-materials/>.

UNIDCOM/IADE – Unidade de Investigação em Design e Comunicação. Disponível em:
<http://unidcom.iade.pt/apresentacao.html>.

Victoria & Albert Museum. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/collections?type=featured> [Consultado a 12 de dezembro de 2016].

Vitra Design Museum. Disponível em: <https://www.design-museum.de/en/collection.html?desktop=1%5C%5C%5C%5Ca%3FimoppphlnglnophdcHash%3Db8825bba3ecc9754939094fa9a981d9c> [Consultado a 12 de dezembro de 2016].

21st Century Museum of Contemporary Art. Disponível em:
<https://www.kanazawa21.jp/en/>.