EDIFÍCIOS &VESTÍGIOS

BUILDINGS &REMNANTS

GUIMARÃES 2012
CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

INCM
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA

DP

ORGANIZAÇÃO / ORGANIZATION

FUNDAÇÃO CIDADE DE GUIMARÃES

CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

APOIO E FINANCIAMENTO / SUPPORT AND FUNDING

TURISMO DE PORTUGAL

GOVERNO DE PORTUGAL

SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA

Câmara Municipal de Guimarães

ON.2 O NOVO NORTE

UNIÃO EUROPEIA

STRATEGIC PARTNER

oficina

PARTNER

portoenorte

ASSOCIATED SPONSORS

cardan

HOSPITAL PRIVADO DE GUIMARÃES

CONTINENTE

M. & Costas

PARCEIROS OFICIAIS / OFFICIAL PARTNERS

fnac

COMBOIOS DE PORTUGAL

APOIO AO PROJETO / PROJECT SUPPORT

ACIG

ADRAVE

city culture institute

ecomuseu

U.PORTO FEUP FACULDADE DE ENGENHARIA UNIVERSIDADE DO PORTO

FÁBRICA ASA

MUSEU DO ISEP

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

instituto SOCIOLOGIA U.PORTO

muralha

museu de alberto sampaio

SMS

Reimaginar

ZACHETA

PATROCÍNIO DO PROJECTO / PROJECT SPONSORS

CERÂMICA VALE DA CAMBARA

Robbialac Pinta a vida.

LAMEIRINHO

EDIFÍCIOS & VESTÍGIOS
PROJETO-ENSAIO SOBRE ESPAÇOS PÓS-INDUSTRIAIS

BUILDINGS & REMNANTS
ESSAY-PROJECT ON POST-INDUSTRIAL SPACES

Conceito & edição
Concept & editor

Inês Moreira

GUIMARÃES 2012
CAPITAL EUROPEIA DA CULTURA

INCM
IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA

&VESTÍGIOS
&REMNANTS

EDIFÍCIOS & VESTÍGIOS: PROJETO ENSAIO SOBRE ESPAÇOS PÓS-INDUSTRIAIS

Como ler, registar e transformar o pós-industrial? Ou, mais especificamente, o que fazer com os espaços pós-industriais? O livro *Edifícios & Vestígios: Projeto-Ensaio sobre Espaços Pós-Industriais* reúne os resultados dos processos de investigação e de materialização realizados ao longo de 2011 e 2012, bem como o processo de conceção e montagem da exposição realizada em Guimarães.

Num volume fortemente visual que revisita os manuais de máquinas dos anos 60 articulam-se projetos artísticos e científicos, explanando as diversas metodologias pessoais e disciplinares. Os projetos pertencem a áreas tão diversas como a arte, arquitetura, fotografia, design, som, cinema, engenharia, história, arqueologia, antropologia ou restauro e organizam-se em seis capítulos: Espacialidades, Performatividades, Afetividades, Materialidades, Objetualidades e Tecnicidades.

Textos: Aneta Szyłak (curadora, Polónia), Grzegorz Klaman (artista, Polónia), José Manuel Lopes Cordeiro(historiador, Portugal), Inês Moreira (arquiteta, Portugal)

Contributos visuais e metodológicos: Alicja Karska & Aleksandra Went, André Cepeda, Arturo Franco, Jordi Badia, Marius Waras, Paulo Mendes, Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento, Dorota Nieznalska, Julita Wojcik, Michał Szlaga, Pedro Tudela, The Decorators, Jonathan Saldanha, Pedro Araújo & Ecomuseu de Barroso, Grzegorz Klaman, Frederico Lobo & Tiago Hespanha, Eduardo Matos, Konrad Pustola, Micael Nussbaumer, Patrícia Azevedo Santos, Rui Manuel Vieira, Arquivo de Pós-Materiais, Coleções Particulares de Rótulos, Mariana Jacob, Muralha – Associação de Guimarães para a Defesa do Património, Nuno Coelho, Reimaginar Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, Museu do ISEP, Museu da FEUP, Lab C&R – IPTomar.

Editado por Inês Moreira e publicado pela Fundação Cidade de Guimarães em parceria com Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM). Bilingue (Pt–En).

Buildings & Remnants: Essay-Project on Post-Industrial Spaces

How to read, record and transform the post-industrial? Or, more specifically, what should be done with post-industrial spaces? The book *Buildings & Remnants: Essay-Project on Post-Industrial Spaces* contains the results of the research and materialization processes carried out during 2011 and 2012 as well as the process of designing and assembling the exhibition which took place in Guimarães.

In a highly visual volume that revisits the machine manuals of the 1960s, artistic and scientific projects are linked together in a way that explains the different personal aand disciplinary methodologies involved. The projects belong to a range of different areas such as art, architecture, photography, design, sound, cinema, engineering, history, archaeology, anthropology, or restoration, and are organized in six chapters: Spatiality, Performativity, Affectivity, Materiality, Objectuality, and Tecnicality.

Texts: Aneta Szyłak (curator, Poland), Grzegorz Klaman (artist, Poland), José Manuel Lopes Cordeiro (historian, Portugal), Inês Moreira (architect, Portugal)

Visual and methodological contributions: Alicja Karska & Aleksandra Went, André Cepeda, Arturo Franco, Jordi Badia, Marius Waras, Paulo Mendes, Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento, Dorota Nieznalska, Julita Wójcik, Michał Szlaga, Pedro Tudela, The Decorators, Jonathan Saldanha, Pedro Araújo & Ecomuseu de Barroso, Grzegorz Klaman, Frederico Lobo & Tiago Hespanha, Eduardo Matos, Konrad Pustola, Micael Nussbaumer, Patrícia Azevedo Santos, Rui Manuel Vieira, Archive of Post-Materials, Private Collections of Labels, Mariana Jacob, Muralha—Associação de Guimarães para a Defesa do Património, Nuno Coelho, Reimagining Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, ISEP Museum, FEUP Museum, C&R Lab– IPTomar.

Edited by Inês Moreira and published by Fundação Cidade de Guimarães in partnership with Imprensa Nacional Casa da Moeda (INCM). Bilingual (Pt–En).

Simulacro de incêndio na Fábrica ASA,
Bombeiros de Guimarães

Simulacrum fire at ASA Factory
Guimarães Firefighters

RANGER

Começar por um futuro, o destino dos lugares

Integrado no Ciclo Escalas e Territórios do Programa de Arte e Arquitetura de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura e comissariado por Inês Moreira e Aneta Szyłak, *Edifícios & Vestígios* oferece evidência de um processo de investigação que trabalha sobre as formas que a industrialização trouxe à arquitetura e à construção, mas também sobre as narrativas que compõem o nosso imaginário acerca dos processos de desindustrialização, memória e história, acerca da forma como se constrói o sentido de cidade, indústria e vestígio.

Justificar este projeto no Ciclo em que se insere e que pretendeu debater as noções de escala, do menor ao maior, do local ao global, procurando relacionar o território físico com o cultural, pensando sobre o papel da cultura nos territórios pós-industriais, é na verdade tarefa pouco árdua porque o seu âmbito e processo demonstram com acuidade tais objetivos programáticos, incluindo a ligação a uma outra localização geográfica, Gdańsk, em que os processos de desindustrialização também impõem drásticas mudanças no tecido social.

Assim sendo, este texto procurará, no pouco espaço que aufere, enumerar algumas ambiguidades críticas que se geram em torno dos processos contemporâneos de deslocalização industrial e a forma como esta afeta o quotidiano da(s) cultura(s), tocando, finalmente e em superfície, nos processos de *memoriação*[1]da sociedade em que vivemos.

Começarei por procurar enquadrar a forma (ou formas) como a cultura pode ser definida com base na fluidez das práticas e hábitos,[2] e como a construção das narrativas (história, memória e identidade) beneficiaria em ser analisada em função daquela fluidez. Vivemos tempos em que os processos sociais e a circulação das imagens culturais quebram a barreira de tempo e espaço com uma facilidade estonteante, para a qual não possuimos, ainda e do ponto de vista antropológico, ferramentas adequadas para com ela lidar. Falar de globalização é quase um lugar comum para as práticas culturais (e para a indústria) contemporâneas, mas a discussão torna-se produtiva se pensarmos que os modos que permitem a disseminação daquelas práticas podem também dar motes para uma análise crítica que enquadre o profundo desajuste entre terreno e território, entre a vivência pedonal do quotidiano e as projeções futuristas de cidades impecáveis e insulares,[3] entre o que entendemos por passado e a consciência que temos do presente... e de um futuro que começa constantemente.

Christine Boyer fala de uma daquelas ambiguidades a que chama

Beginning with a Future: the fate of places

Part of the Cycle: Scales and Territories of the Art and Architecture Programme, Guimarães 2012 European Capital of Culture, and curated by Inês Moreira and Aneta Szyłak, *Buildings & Remnants* offers evidence of a research process that examines the forms that industrialisation has brought to architecture and construction, as well as the narratives that make up our imaginary in relation to the processes of de-industrialisation, to memory and to history; in relation to the way in which the meanings of city, industry and vestige are constructed.

To justify this project within this cycle, which has aimed to discuss notions of scale, from minor to larger, from local to global, by seeking to relate physical and cultural territories and by reflecting on the role played by culture in post-industrial territories, is, in fact, not a toilsome task because the project's scope and process demonstrate with acuity such programmatic aims, including the connection to another geographical location, Gdańsk, in which the processes of de-industrialisation are also imposing drastic changes on the social fabric.

Thus, this text will aim, in the limited space available, to enumerate some of the critical ambiguities that are generated around the contemporary processes of industrial displacement and the ways in which it affects the daily life of culture(s), touching, finally and on the surface, on the *memoring*[1] processes of the society we live in.

I will begin by seeking to frame the way (or ways) in which culture can be defined on the basis of fluid practices and habits,[2] and how the construction of narratives (history, memory and identity) could benefit from being analysed as a function of that fluidity. We live in an age in which social processes and the circulation of cultural images break the barriers of time and space with astounding ease, for which, from an anthropological point of view, we do not yet possess the appropriate tools to deal with. To speak of globalisation in relation to contemporary cultural practices (and industry) has almost become a cliché but the discussion becomes productive if we consider that the modes by which these practices are disseminated can also provide us with mottos for a critical analysis that may frame the profound disconnection between terrain and territory, between the pedestrian experience of the quotidian and the uturistic plans for impeccable, insular cities,[3] between what we understand by the past and our awareness of the present... and of a future that is constantly beginning.

Christine Boyer speaks of what she calls one of the postmodern

pós-modernas dizendo "[...] que despolitiza e neutraliza a nossa consciência crítica da forma da cidade contemporânea, (se) localiza na maneira como nos referimos à 'história', (e que) é necessário reexaminar."[4] A tese desta autora é que os conceitos com os quais a antropologia, a arqueologia, a arquitetura, o planeamento das cidades e preservação histórica trabalham se baseiam ainda num referencial novecentista.

Ela diz:

"Talvez inconscientemente, muitas vezes de forma explícita, (estas disciplinas) chegam a manipular fragmentos e vestígios arquitetónicos formulados como expressões de problemas e necessidades novecentistas, mas elas inserem estes fragmentos em contextos contemporâneos que são controlados por circunstâncias e volições profundamente alteradas."[5]

A forma mais simplista para definir os tempos em que vivemos seria basear a sua análise na dicotomia que coloca um progressivo enfraquecimento das vivências locais com um crescente empoderamento das movimentações industriais e financeiras em que as exigências vorazes do mercado suplantam o domínio do social. A geografia crítica, pelo menos dos últimos 40 anos, procurou desmontar esta dicotomia em torno da ideia do que habitualmente se chama globalização. Geógrafos como David Harvey ou Edward Soja, avançam a ideia, de cariz marxista, de que a globalização só poderá fazer sentido se pensada a partir de uma geografia crítica que instaura uma nova "consciência espacial".[6]

E se o lugar da consciência é o sujeito e se o sujeito múltiplo do mundo atual supõe uma espécie de inelutável fragmentação, então a noção de autoidentidade (Giddens) deve encontrar formas de construir um processo reflexivo que enquadre tanto as narrativas biográficas como as históricas em função das condições em que as próprias noções de cultura, identidade e "ser" se baseiam no mundo atual, ou seja, sem perder de vista que as movimentações de sentido entre o local e o global, entre o pequeno e o hiper, entre o espaço e o lugar, só fazem sentido encaradas num processo que os interliga e não pensadas numa dimensão universalista e dicotómica de opostos. Edward Casey refere que "(n)o nosso próprio século, a investigação sobre ética e política continua a ser universalista na sua aspiração – em detrimento do lugar que é considerado meramente provinciano em âmbito. As análises da lógica e da linguagem são frequentemente cegas em relação ao lugar, como se falar e pensar não fossem totalmente afetados pela localidade em que ocorrem."[7]

ambiguities "(...) that depoliticizes and neutralizes our critical awareness of contemporary city form (that) lies in the manner in which we reference "history" and (that) has to be examined".[4] This author's thesis is that the concepts with which anthropology, archaeology, architecture, urban planning and historical preservation work with are still based on a nineteenth-century system of references.

She says:

"Perhaps unconsciously, often explicitly, they reach to manipulate architectural fragments and traces formulated as expressions of nineteenth-century problems and needs, but then they insert these fragments into contemporary contexts that are controlled by vastly changed circumstances and desires."[5]

The most simplistic way to define the times in which we live would be to base our analysis on the dichotomy that places a progressive weakening of local experiences against a growing empowerment of industrial and financial transactions in which the voracious demands of the market supplant the domain of the social. For at least forty years, critical geography has sought to dismantle this dichotomy around the idea that is usually referred to as globalisation. Geographers such as David Harvey or Edward Soja advance the idea, of a Marxist guise, that globalization can only make sense if it is considered from the point of view of a critical geography that creates a new 'spatial awareness'.[6]

And if the locus of consciousness is the subject, and if the multiple subject of the current world involves a sort of ineluctable fragmentation, then the notion of self-identity (Giddens) must find ways of constructing a reflexive process that may frame both biographical and historical narratives in accordance with the conditions on which the very notions of culture, identity and 'being' are based in the contemporary world; in other words, without losing sight of the fact that the shifts in meaning between local and global, small and hyper, between space and place, only make sense when they are taken as part of a process that interconnects them and not within a universalist and dichotomic dimension of opposites. Edward Casey states that "(i)n our own century, investigations of ethics and politics continue to be universalist in aspiration—to the detriment of place considered merely parochial in scope. Treatments of logic and language often are still more placeblind, as if speaking and thinking were wholly unaffected by the locality in which they occur."[7]

Ele tinha começado por dizer que o processo de perda da tradição implica uma reavaliação da relação local/global que força os indivíduos a ajustes de estilos de vida (lifestyles) a partir de uma oferta disseminada globalmente.[8] Giddens refere-se às formas de produção e distribuição capitalista que, segundo ele, formam o centro nevrálgico das instituições na modernidade.

E nestas se incluem as museológicas e expositivas. Trazer artefactos a uma exposição implica, como qualquer curador saberá, processos de deslocalização e associação determinantes para a construção narrativa pretendida. A escala temporal de uma exposição que reflete sobre um passado próximo, e cujas consequências se fazem ainda sentir agudamente no Concelho de Guimarães ou em Gdańsk, apenas acrescenta àquela dimensão uma outra que julgo incontornável referir: o que fazemos com a memória e os vestígios da nossa história recente? Que "nós" implica esta pergunta e como tomamos responsabilidade sobre este legado?

Uma exposição oferece ao visitante um espaço concentrado de experiência em particular nos casos como este em que ela é marcadamente histórica.[9] A espetacularização da história próxima teria assim como função permitir alargar a consciência das suas implicações nas vivências locais e nacionais, e suscitar se não uma "febre de arquivo" pelo menos uma vontade de consolidar o embrião que só um Museu da Indústria poderia e deveria concretizar, e que contribuiria para a definição e responsabilização daquele "nós", ou seja, o sujeito coletivo da história dos lugares. Fica como intenção programática deixar este embrião plantado em Guimarães, para que a cidade o leve por diante.

É costume pensar as coisas ao contrário, encarar o fim como desfecho. A história ensinou-nos sempre a desconfiar do presente porque confia mais no passado. Mas o passado nada é sem um presente que lhe dê futuro. A própria existência de exposições como *Edifícios & Vestígios* demonstra que haverá muito pouca distinção entre eles (passado, presente ou futuro), ou, melhor dizendo, que será na concretização de processos investigativos que se consecuta o cruzamento entre um passado que muda constantemente pela dissipação do presente e um futuro que começa a cada instante.

Gabriela Vaz-Pinheiro, Outubro de 2012

He had begun by saying that the process of losing tradition involves a reassessment of the relationship between the local and the global that forces individuals to change their lifestyles on the basis of a globally disseminated offer[8]. Giddens refers to forms of capitalistic production and distribution, that, according to him, form the core centre of institutions in modernity.

And these include museological and exhibition instutitions. As every curator knows, bringing artefacts to an exhibition implies processes of displacement and association that play a decisive role in constructing the intended narrative. The temporal scale of an exhibition that reflects on a recent past, one that has consequences that are still acutely felt in Guimarães or Gdańsk, only adds to this another dimension which I believe is crucial to highlight: what do we do with the memory and traces of our recent history? Who is the 'we' implied in this question and how does one take responsibility for this legacy?

An exhibition offers the visitor a concentrated space of experience, particularly when, as in this case, the exhibition is markedly historical.[9] The spectacularisation of recent history would therefore serve to allow for a broadening of the awareness of its consequences for local and national experiences and provoke, if not an 'archive fever', then at least a desire to consolidate the embryo to which only a Museum of Industry can and should give material form; one that would contribute to the definition of that 'we', that is, the collective subject of the history of places, and make it assume responsibility. It will remain as a programmatic intention to leave such an embryo planted in Guimarães, for the city to take on.

It is custom to think of things the other way around, to take the end as a demise. History has always taught us to distrust the present because it trusts the past more. But the past is nothing without a present that grants it a future. The very existence of exhibitions like *Buildings & Remnants* proves that there will be very little distinction between them (past, present or future); or, to put it another way, that it will be in the substantiation of research processes that the intersection is established between a past that is constantly changing through the dissipation of the present and a future that begins at every instant.

Gabriela Vaz-Pinheiro, October 2012

Notas

1 Palavra forçada que se distingue de "memorização" no sentido em que implica os processos coletivos de passagem do conhecimento, de arquivo e de documentação.

2 Bastaria referir a herança dos estudos culturais do séc. XX (Stuart Hall, Arjun Appadurai ou Homi Bhabha, por exemplo) que contribuem para um entendimento da cultura como resultado de processos dinâmicos e não como função de cristalizações narrativas estanques. Por isso, a cultura é aqui entendida como algo que não se justapõe, embora para ela contribua, com produção cultural (de eventos ou atividades artísticas), e que é encarada como os processos em que se localizam as práticas, em constante mutação, definidoras de uma sociedade.

3 Como Masdar!

4 "*Another postmodern ambiguity that depoliticizes and neutralizes our critical awareness of contemporary city form lies in the manner in which we reference 'history' and this too has to be examined.*" M. Christine Boyer, *The City in Collective Memory, Its Historical Imagery and Arcchitectural Entertainments*", MIT, [1994] (1998), p. 5.

5 "*Perhaps unconsciously, often explicitly, they reach to manipulate architectural fragments and traces formulated as expressions of nineteenth-century problems and needs, but then they insert these fragments into contemporary contexts that are controlled by vastly changed circumstances and desires.*" (Boyer, ibidem, p. 1).

6 Na verdade, poderia pensar-se que a deslocalização das indústrias levaria as promessas de um futuro brilhante, que as narrativas modernistas e coloniais colocaram no imaginário do velho mundo, para os locais para onde se transladam. Na verdade, seria de supor que o alargamento do âmbito financeiro e de produção traria um nivelamento das vivências sociais através de uma distribuição mais equitativa das oportunidades. Só assim se cumpriria um verdadeiro projeto globalizante. Mas como sabemos, o que se passa é precisamente o oposto. Ver Edward Soja, *Seeking Spatial Justice, Globalization and Community*, University of Minnesota Press, 2010.

7 "*In our own century, investigations of ethics and politics continue to be universalist in aspiration – to the detriment of place considered merely parochial in scope. Treatments of logic and language often are still more placeblind, as if speaking and thinking were wholly unaffected by the locality in which they occur.*" (Casey, 1998: xii). No seu *The Fate of Place* Casey acaba por chegar à ideia de que deveria ser o corpo a tomar controle do "padrão implícito na história filosófica do lugar". Edward S. Casey, *The Fate of Place, A Philosophical History*, University of California Press, [1997] (1998), pp 332–333.

8 "*The more tradition loses its hold, and the more daily life is reconstituted in terms of the dialectical interplay of the local and the global, the more individuals are forced to negotiate lifestyle choices among a diversity of options.*" (Giddens, ibidem, p. 5).

9 Ver o que diz Kylie Message sobre as exposições históricas e imperiais: "*One consequense associated with these changing spectacles – and publicity forms – of empire (and the correlative stereotypes of otherness) was the presentation of the world as reproducible, consumable, and as fundamentally illustrative. The exhibitions (...) aimed to contain the world to a single sight/site.*" (Kylie Message, *New Museums and The Making of Cultures*, Berg, 2006, p.89.

Notes

1 A forced noun that can be distinguished from 'memorisation' in the sense that it involves the collective processes by which knowledge, archives and documentation are passed on.

2 It would suffice to mention the legacy of twentieth-century cultural studies (Stuart Hall, Arjun Appadurai or Homi Bhabha, for example) which have contributed to the understanding of culture as a result of dynamic processes and not as a function of rigid narrative crystallisations. For this reason, culture is understood here as something that is not juxtaposed with (although it might contribute to) the cultural production of events or artistic activities and is regarded as the processes in which the ever-changing practices that define society are located.

3 Such as Masdar City!

4 The full quote reads as follows: "*Another postmodern ambiguity that depoliticizes and neutralizes our critical awareness of contemporary city form lies in the manner in which we reference 'history' and this too has to be examined.*" M. Christine Boyer, *The City in Collective Memory, Its Historical Imagery and Arcchitectural Entertainments*", MIT, [1994] (1998), p. 5.

5 Boyer, ibidem, p. 1

6 In fact, one could think that the delocalisation of industries would take the promises of a brilliant future, that modernist and colonial narratives placed in the imaginary of the old world, to the places where these industries are moved to. In fact, one could suppose that the extending of the scope of finance and manufacturing would bring about a levelling of social experiences through a more equitable distribution of opportunities. Only in this way would a truly globalising project be carried out. As we know, precisely the opposite is happening. See Edward Soja, *Seeking Spatial Justice, Globalization and Community*, University of Minnesota Press, 2010.

7 (Casey, 1998: xii). In his *The Fate of Place,* Casey arrives at the conclusion that it is through the body that we should grasp the "pattern implicit in the philosophical history of place". Edward S. Casey, *The Fate of Place, A Philosophical History*, University of California Press, [1997] (1998), pp 332–333.

8 The full quote reads as folows: 'The more tradition loses its hold, and the more daily life is reconstituted in terms of the dialectical interplay of the local and the global, the more individuals are forced to negotiate lifestyle choices among a diversity of options'. (Giddens, ibidem, p.5).

9 Please refer to what Kylie Message says about historical and imperial exhibitions: "One consequence associated with these changing spectacles—and publicity forms—of empire (and the correlative stereotypes of otherness) was the presentation of the world as reproducible, consumable, and as fundamentally illustrative. The exhibitions (...) aimed to contain the world to a single sight/site". (Kylie Message, New Museums and The Making of Cultures, Berg, 2006, p. 89.

Coleção Privada
Private Collection

EDITORIAL

O que fazer com os espaços pós-industriais?
Ou, mais especificamente, como ler, registar
e transformar o pós-industrial?

Edifícios & Vestígios é um projeto-ensaio que reflete sobre espaços pós--industriais, que dominam a paisagem e o território de inúmeras cidades europeias. Ensaiando uma tentativa de abrir um espaço de reflexão multidisciplinar sobre espaços e edifícios pós-industriais, o projeto explora leituras da arquitetura e edificado através de perspetivas da cultura visual, da arte e da imagem cinemática, explorando no seu desdobramento as ferramentas de pesquisa da história, da antropologia ou da arqueologia (como o trabalho de campo e a documentação de vestígios). Trata-se de um projeto ensaístico que explora diferentes achados, arquivos e formatos visuais, articulando diversas áreas do conhecimento e da criação artística.

Se o objetivo mais imediato do projeto seria a curadoria de um grupo de leituras de Guimarães e do Vale do Ave, partindo da Fábrica ASA, no desenvolvimento de campo a curadoria foi amplificada a outros locais e a preocupações mais abrangentes na Europa. Assim, foram comissionados convites a autores e a cientistas especificamente interessados na dimensão cultural do espaço físico e nas interseções com áreas da produção cultural – antropologia, etnografia, história ou política. Ao longo dos meses, o projeto veio a assumir-se numa dimensão experimental de cruzamento das humanidades, da tecno-ciência e das áreas da criatividade.

Editorial

What should be done with post-industrial spaces?
Or, more specifically, how can we read, record
and transform the post-industrial?

Buildings & Remnants **is an essay-project which looks at the post-industrial spaces that dominate the landscape and environment of many European cities. Attempting to open up a space for multidisciplinary reflection on post-industrial spaces and buildings, the project explores readings of architecture and the built environment from the perspective of visual culture, art and the cinematic image, exploring historical, anthropological and archaeological research tools (such as field work, or the documentation of traces) in its unfolding. It is an experimental project which investigates various findings, archives and visual formats and brings together several fields of knowledge and artistic creation.**

The project's initial aim was to commission a group of readings of the Guimarães and Vale do Ave, starting with the ASA Factory, but as the project developed on the ground, the curatorial brief expanded to include other locations and wider concerns throughout Europe. Therefore, the project invited commissioned work from authors and scientists concerned specifically with the cultural dimension of physical space and its intersections with areas of cultural production—anthropology, ethnography, history or politics. As the months progressed, the project took on an experimental dimension emerging from the interconnection of humanities, techno-science and areas of creativity.

Focámo-nos em arquiteturas e estruturas existentes, explorando-as sob diferentes perspetivas e escalas: da leitura poética ou metafórica dos espaços abandonados, à tecno-científica do potencial dos materiais e do mecânico, aos métodos de recuperação e restauro de edifícios e materiais industriais, à economia e regresso às matérias primas. Até que, finalmente, entrámos em dimensões menos físicas da materialidade, onde surgem os conceitos de performatividade na ativação política do trabalho, ou o conceito de objetualidade encontrado numa certa romantização museológica, ou mesmo nas experiência de afetividade daqueles que ocuparam, viveram e produziram nestes lugares.

O livro apresenta os diversos processos de pesquisa, sistematiza algumas metodologias, sendo sobretudo um espaço de abertura de novas possibilidades de relação com o edificado. Assenta ainda nas imagens da exposição realizada em Guimarães 2012, e cocurada por mim com Aneta Szyłak, onde se criou uma continuidade tautológica: um hangar gigante de uma fábrica devoluta, mas consolidada, hospedou conteúdos de reflexão sobre espaços pós-industriais. Nesse especial contexto, contentor-conteúdo, espaço-objeto, história-experiência, trabalho-memória, produtivo-improdutivo, reorganizaram-se num espaço efémero onde o contemporâneo se repensa a si mesmo.

E aqui, tal como a exposição, também as páginas do livro exploram um percurso imersivo, percorrendo ideias e imagens, que vão das visões românticas do progresso, e da grandiosidade da paisagem industrial, aos novos levantamentos destes assentamentos. Agora, num volume fortemente visual que revisita os manuais de máquinas dos anos 1960 que encontrei abandonados na Fábrica ASA, articulam-se projetos artísticos e científicos, explanando as diversas metodologias pessoais e disciplinares, que pertencem a áreas tão diversas como a arte, arquitetura, fotografia, design, som, cinema, engenharia, história, arqueologia, antropologia ou restauro, e que se cruzam ao longo de seis capítulos: Espacialidades, Performatividades, Afetividades, Materialidades, Objetualidades e Tecnicidades.

Inês Moreira, Outubro 2012

We focused on existing architecture and structures and explored them from different perspectives and on different scales: from a poetic and metaphorical reading of abandoned spaces, to a techno-scientific reading of the potential of materials and the mechanic, to methods of rehabilitating and restoring industrial materials, to economics and the return to raw materials. Finally we entered less physical dimensions of materiality, involving the concepts of performativity in the political activation of labour, or the concept of objectuality found in a certain museological romanticisation, or even in the affective experiences of those who occupied, lived in and produced in those places.

The book presents several research processes and systematises a number of methodologies. Above all it is a space which opens up new possibilities in our relationship with the built environment. It is also based on images from the exhibition which took place as part of Guimarães 2012, co-curated by me and Aneta Szyłak, in which a tautological continuity was created: a huge hangar belonging to a disused and established factory housed works which were a reflection on post-industrial spaces. In this special context, container-content, space-object, history-experience, work-memory, and productive-unproductive were rearranged in an ephemeral space where the contemporary rethinks itself.

And in this publication, mirroring the exhibition, the pages of the book also explore an immersive path, through ideas and images, ranging from romantic visions of progress and the grandeur of the industrial landscape to new surveys of these buildings. Now, In a highly visual volume that revisits the machine manuals of the 1960s which I found at ASA Factory, artistic and scientific projects are linked together in a way that clarifies the different personal and disciplinary methodologies involved, from fields as diverse as art, architecture, photography, design, sound, cinema, engineering, history, archaeology, anthropology and restoration, and which intersect with each other over six different chapters: Spatialities, Performativities, Affectivities, Materialities, Objectualities, and Tecnicities.

Inês Moreira, October 2012

ÍNDICE DESCRITIVO

ENSAIOS

29 *Brown Rooms/Grey Halls:*
a curadoria de espaços pós-industriais
Inês Moreira

43 Polifonização do Edifício Palimpséstico
Aneta Szyłak

51 Museus e Musealização
de Espaços Industriais em Portugal
José Lopes Cordeiro

59 Arqueologia Invertida
Grzegorz Klaman

Descriptive index

Essays

29 *Brown Rooms/Grey Halls:*
curating post-industrial spaces
Inês Moreira

43 Polyphonization of the Palimpsest Building
Aneta Szyłak

51 Museums and Musealization
of Industrial Spaces in Portugal
José Lopes Cordeiro

59 Reversed Archaeology
Grzegorz Klaman

ESPACIALIDADES

72 **Máquina Romântica** é um dispositivo de grande escala que permite fotografar o património arquitetónico industrial concedendo-lhe uma "aura". Foi desenvolvido para, com humor, realizar uma missão fotográfica pelas vias e paisagens do Vale do Ave. [E&V] —**Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento**

78 **Młyniska** explora visualmente duas estruturas espaciais do século XIX que convivem idilicamente num mesmo jardim da cidade de Gdańsk: um palacete alemão e uma estrutura geradora de energia, ainda ativas. [*] —**Alicja Karska & Aleksandra Went**

82 **Black Smoke** é uma série fotográfica realizada durante a noite na cidade do Porto, documentando edifícios icónicos da revolução industrial, hoje abandonados. Os grandes palacetes, ou a antiga central elétrica, são espaços improdutivos no final de uma época áurea. [E&V] —**André Cepeda**

88 **Matadero** é um centro cultural na cidade de Madrid que ocupa os antigos Matadouros. A intervenção arquitetónica estabelece um subtil diálogo entre o novo e o obsoleto, história e memória, adaptando o edifício a novos programas e usos. [*] —**Arturo Franco**

94 **Can Framis** é um centro de exposições de Arte da Fundação Vila Casas em Barcelona. Ocupa uma antiga fábrica têxtil na zona industrial de Poble Nou, hoje reconvertida no bairro tecnológico 22@. [*] —**Jordi Badia**

100 **ASA, anatomia de um estaleiro** é uma observação e registo, entre 2011/12, dos processos de transformação da antiga têxtil ASA num novo espaço cultural, problematizando a relação entre as economias da cultura e as do imobiliário. [E&V] —**Paulo Mendes**

[E&V] Projeto encomendado por *Edifícios & Vestígios*
[*] Projeto existente

Spacialities

72 **Romantic Machine** is a large scale device for taking pictures of industrial architectural heritage, giving it an 'aura'. It was created to carry out a playful photographic mission around the roads and landscapes of the Vale do Ave. [B&R] —— **Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento**

78 **Młyniska** explores the visual properties of two nineteenth-century century structures that share an idyllic coexistence in the same garden in Gdańsk: a small German palace and a still active power generating structure. [*] —— **Alicja Karska & Aleksandra Went**

82 **Black Smoke** is a photographic series made at night in the city of Oporto, documenting iconic buildings of the industrial revolution which are now abandoned. The mansions, and the former electrical plant are unproductive spaces at the end of a golden age. [B&R] —— **André Cepeda**

88 **Matadero** is a cultural centre in Madrid on the site of the city's former slaughterhouses. The architectural intervention establishes a subtle dialogue between the new and the obsolete, between history and memory, adapting the building for new agendas. [*] —— **Arturo Franco**

94 **Can Framis** is an art gallery set up by the Vila Casas Foundation in Barcelona. It occupies a former textile factory in the industrial area of Poble Nou, now transformed through urban renewal into the 22@ technological district. [*] ——**Jordi Badia**

100 **ASA, anatomy of a building site**, created in 2011/12, is an observation and record of the process of transformation of the former ASA textile factory into a new cultural space. The work questions the relationship between cultural industries and the real estate industry. [B&R] —— **Paulo Mendes**

[B&R] Project commissioned by *Buildings & Remnants*
[*] Existing project

PERFORMATIVIDADES

110 **2010–2012** é o período documentado em vídeo (e em fotografia) denunciando a contínua destruição do mítico assentamento do estaleiro naval de Gdańsk: demolido, destruído, incendiado e vendido como sucata para criar terreno vazio para nova construção. [*] —**Michał Szlaga**

116 **Re-Construção como em 16.12.1981** é uma escultura que reconstrói o mítico portão de entrada do estaleiro de Gdańsk, destruído por um tanque na tentativa de fazer parar o movimento de trabalhadores *Solidariedade*. A peça é uma nova evidência material de um momento histórico. [*] — **Dorota Nieznalska**

122 **Desordem** explora graficamente a destruição da paisagem edificada ao longo da passagem do tempo. Numa animação centrípeta, a construção gráfica vai desaparecendo, caindo num abismo. [E&V] —**Mariusz Waras**

126 **Bloco Ondulado** representa, através de uma técnica associada às práticas domésticas (crochet), o segundo maior edifício de habitação da Europa, construído na época comunista para albergar trabalhadores do porto, do estaleiro e das indústrias químicas de Gdańsk. [*] —**Julita Wójcik**

130 **Core** mostra-nos processos de organização e transformação de matéria prima em objetos técnicos, numa fábrica re-organizada por gestão visual. As coreografias das máquinas e dos trabalhadores, além de diferenciar núcleos de produção, geram uma nova visualidade. [E&V]—**Rui Manuel Vieira**

136 **Then and ... Cut** recolhe e recompõe uma fábrica de cutelaria através das sonoridades dos seus espaços de produção. A instalação cria um novo espaço sonoro em que o visitante interage num terceiro lugar, entre o corpo, o som da fábrica de cutelaria e o espaço da Fábrica ASA. [1] —**Pedro Tudela**

140 **Seminário Cultural** é um processo de criação de um local de encontro dentro do espaço expositivo. Uma grande mesa de refeições, de conferências e conversas onde agentes culturais e especialistas em diversos conhecimentos se podem encontrar. [E&V]—**The Decorators**

[1] Projeto encomendado por *Edifícios & Vestígios* após residência no Laboratório de Curadoria

Performativities

110 **2010–2012** refers to the period covered by this document in video (and photography) which reveals the continuous destruction of Gdańsk's famous naval shipyard: demolished, destroyed, burnt down and sold off as scrap in order to clear the site for new construction. [*] —— **Michał Szlaga**

116 **Re-Construction as of 16.12.1981** is a sculpture which reconstructs the legendary entrance gate to the Gdańsk shipyard, destroyed by a tank in an attempt to stop the workers' *Solidarity* movement. This work is a new material evidence of a historic moment. [*] —— **Dorota Nieznalska**

122 **Disorder** graphically explores the destruction of the built landscape over time. In a centripetal animation, a graphic construction gradually disappears and falls into an abyss. [B&R] —— **Mariusz Waras**

126 **Wavy Block** uses a technique usually associated with domesticity (crochet) to represent the second largest housing unit in Europe, built in the communist era to accommodate the workers of Gdańsk's port, shipyard and chemical industries. [*] —— **Julita Wójcik**

130 **Core** shows the processes by which raw materials are organised and transformed into technical objects in a factory reorganized along visual lines. The choreographies of machines and workers are used to differentiate production nuclei and to create a new visuality. [B&R] —— **Rui Manuel Vieira**

136 In **Then and ... Cut**, a cutlery factory is reconstituted using the collected sounds of its production spaces. The installation creates a new sound space in which the visitor interacts in a third place, between the body, the sound of the cutlery factory and the ASA Factory space. [1] —— **Pedro Tudela**

140 **Cultural Seminar** is a process of creating a meeting point inside the exhibition space. A large table for meals, conferences and conversations in which cultural agents and specialists from various areas can meet. [B&R] —— **The Decorators**

[1] *Buildings & Remnants* production after residence in the Laboratory of Curation

AFETIVIDADES

150 **13 m², objeto vernacular com aplicação multimédia** adapta uma cabana criada pelos operários do estaleiro de Gdańsk, como local privado de balneário, refeição e conspiração. A instalação recupera a cabana da sucata, convidando a escutar testemunhos de trabalhadores. [*] —**Grzegorz Klaman**

156 **Arquivo Imaterial das Minas da Borralha** apresenta-nos leituras dos espaços de produção da Mina, através de testemunhos orais dos ex-mineiros recolhidos em trabalho de campo. As dificuldades do espaço são-nos contadas nas palavras de quem o viveu e ocupou. [E&V] —**Pedro Araújo & Ecomuseu de Barroso**

162 **Nem tudo o que brilha é cobre** é um encontro com os pavilhões desativados de uma têxtil de referência ao largo do Ave, que nos surpreende com os olhares e as mãos de quem descobre novos usos informais para um gigante abandonado. [2] —**Frederico Lobo & Tiago Hespanha**

168 **Desaparecimento** da Fábrica Brandão Gomes, conserveira de Espinho, cuja inexistência hoje na esfera pública é ativada através de uma performance coletiva de ex-trabalhadores, e suas famílias, de momento desempregados ou varredores municipais. [*] —**Patrícia Azevedo Santos**

172 **Khōros Anima** é um evento efémero que explora a acústica do espaço da estamparia da Fábrica ASA através da encenação de um coro de ex-operários das freguesias de Guimarães que vocalizam sons, re-animando e fazendo reverberar o gigante hangar desativado. [4] —**Jonathan Uliel Saldanha**

178 **Polícia da Sucata** é um desabafo sobre a tarefa insana de tentar dar ordem e recolher um conjunto de mobiliário e peças destinadas a abate para uso cenográfico. O texto joga com noção de musealização e desenrasque. [E&V] — **Pedro Araújo**

[2] Projeto co-produzido por *Edifícios & Vestígios*, Instituto do Cinema e do Audiovisual e Programa de Cinema e Audiovisual, Guimarães 2012
[3] Projeto produzido por *Edifícios & Vestígios*, partindo do espetáculo encomendado pelo Programa de Comunidade, Guimarães 2012

Affectivities

150 **13 sqm**, **vernacular object with multimedia application** is the adaptation of a shed created by the workers of the Gdańsk shipyard as a private space to change, eat and plot. This installation saves the shed from the scrap yard, inviting visitors to listen to worker's testimonies. [*] —— **Grzegorz Klaman**

156 **Immaterial Archive of the Borralha Mines** presents us with readings of the production spaces of the mine through the spoken testimonies of former miners, collected through fieldwork. The difficulties of the space are described to us by its former inhabitants. [B&R] —— **Pedro Araújo & Ecomuseu de Barroso**

162 **Copper is not all that shines** is an encounter with the decommissioned buildings of a famous textile factory in the Vale do Ave. A surprising glimpse of the perspective and activity of those who discover new informal uses for an abandoned giant. [2] —— **Frederico Lobo & Tiago Hespanha**

168 **Disappearance** of the Brandão Gomes canning factory in Espinho, reintroduced into the public domain from its current disused state through a collective performance of former workers who are now either unemployed or working as municipal road sweepers, and their families. [*] —— **Patrícia Azevedo Santos**

172 **Khōros Anima** is an ephemeral event exploring the acoustics of the ASA Factory printing facilities through the performance of a choir of former workers from the parishes of Guimarães. They vocalize sounds, reanimating and creating reverberations in this enormous disused building. [3] —— **Jonathan Uliel Saldanha**

178 **Scrap Metal Police** is a heartfelt reflection on the insane task of trying to assemble and organize a collection of furniture and objects destined for the scrapheap for scenographic use. The text plays with notions of musealisation and making do. [B&R] —— **Pedro Araújo**

[2] Co-production project by *Buildings & Remnants*, Instituto do Cinema e do Audiovisual, and Cinema Program of the European Capital of Culture
[3] *Buildings & Remnants* production from the show commissioned by the Community Programming of European Capital of Culture

MATERIALIDADES

186 **Volfrâmio** mapeia o estado da indústria de extração mineira. O passado, o presente e o futuro das estruturas de minas portuguesas são registados, em abandono, em operação e em estado prospetivo, num momento histórico em que os recursos naturais ressurgem como novo futuro económico. [E&V] —**Konrad Pustola**

194 **Preto, castanho, vermelho, roxo… algumas coisas que aconteceram, ou uma série de acontecimentos banais no rio ave** é um percurso pelas materialidades da água e da paisagem submersa do Vale do Ave. [E&V] —**Eduardo Matos**

198 **O Registador** é a marca de dossiers arquivadores que se encontram nos espaços abandonados da Fábrica de Fiação de Tomar. *O Registador* explora plasticamente materiais encontrados *in-situ* – arquivos, rótulos, cones – reorganizando-os com ironia. [*] —**Micael Nussbaumer**

204 **Todo o homem é um criativo** aborda criticamente as novas economias criativas e a sua relação com a indústria. Faz-se uma taxonomia ilustrada por um slogan que questiona: o que é ser criativo? [E&V] —**Patrícia Azevedo Santos**

210 **Arquivo de Pós-Materiais**. Recolha de vestígios de edifícios industrais Portugueses. Seguindo distintas linhas, reunem-se vestígios da desaparecida afinagem das Minas da Borralha; materiais de construção/industriais da demolida Fiação de Tomar; objetos publicitários de indústrias da construção portuguesas. [E&V]

216 **Conservação Criativa** propõe uma aproximação ao património industrial partindo de técnicas de consolidação, restauro e reconstrução, explora diversas técnicas e profundidades de intervenção, recriando os próprios objetos. [E&V] — Lab C&R – IPTomar

Materialities

186 **Wolfram** is a map of the current state of the mining industry. The past, the present, and the future of Portuguese mining structures—abandoned, functioning, prospective—are recorded in a moment in which natural resources reemerge as the basis of a new economic future. [B&R] —— **Konrad Pustola**

194 **Black, brown, red, purple… some things that happened or a series of everyday occurrences in the River Ave** is a path through the materialities of water and the submerged landscape of the Vale do Ave. [B&R] —— **Eduardo Matos**

198 **The Registrar** refers to the archive files found in the abandoned spaces of the spinning mill in Tomar. This work explores the plastic potential of the materials found *in-situ*—folders, labels, cones—and reorganises them ironically. [*] —— **Micael Nussbaumer**

204 **Every man is a creative being** is a critical approach to the new creative economies and their relationship with industry. A taxonomy is created and illustrated by the slogan in the form of a question: what does being creative mean? [B&R] —— **Patrícia Azevedo Santos**

210 **Archive of Post-Materials** is a collection of remnants from Portuguese industrial buildings. The various strands include remains from the defunct refinery at Borralha Mines, construction/industrial materials from the demolished spinning mill in Tomar, publicity material from Portuguese construction industries. [B&R]

216 **Creative Preservation** of industrial remains is an approach to heritage that uses consolidation, restoration and reconstruction techniques, exploring various techniques and degrees of intervention and recreating the objects themselves. [B&R] —— **C&R Lab—IPTomar**

OBJETUALIDADES

228 Em **Modelos duplos: fábricas de materiais de construção para a construção de fábricas** o Museu do ISEP mostra modelos históricos do século XIX usados no ensino industrial. A recolha foca-se nos locais onde seriam produzidos os materiais de construção dos edifícios das fábricas. [E&V] —**Patrícia Costa**

232 **Fábrica do Moinho do Buraco: leituras estratigráficas de um espaço industrial**, de Mariana Jacob, percorre a história da importante fábrica de Guimarães, através dos edifícios, recursos energéticos, das famílias de industriais que a dirigiram, das memórias de trabalhadores, e dos incidentes nos espaços ao longo do tempo. [E&V] — **Mariana Jacob Teixeira**

240 **Fábricas e Rótulos: arquivo ilustrado de Guimarães** é uma recoleção constituída por doze rótulos de fábricas de Guimarães, Santo Tirso, Vila Nova de Famalicão e Vizela, pertencentes a dois colecionadores, António Meireles Martins e Raimundo Fernandes. [E&V]

246 **Reimaginar Guimarães**, um novo arquivo de *cliché verres* sobre a cidade de Guimarães documenta várias décadas da sua história. As imagens mostram o interior de uma fábrica têxtil na viragem do século XX. [E&V] — **Eduardo Brito**

250 **Arquivo da Saboaria e Perfumaria Confiança** apresenta a investigação em curso sobre o arquivo histórico de rótulos da fábrica estabelecida em 1894 em Braga. Apresenta-se de duas formas: modelo taxinómico e modelo "poético", onde a cor se torna o elemento de organização. [E&V]— **Nuno Coelho**

256 **Já não há tempo para queimar** é uma recolha de rótulos encontrados numa fábrica e a sua destruição são uma alusão aos diversos incêndios que foram destruindo os edifícios, mas dos quais se reconstruíram e desenvolveram os modos de produção da fábrica. [E&V] —**Micael Nussbaumer**

258 **Vestígios Gráficos da Fábrica ASA** apresenta o processo de design de comunicação do projeto E&V, partindo de uma recolha de vestígios gráficos da Fábrica ASA e das cores dos edifícios indústriais. [E&V] — **Nuno Coelho**

Objectualities

228 **Double models: factories which construct materials for the construction of factories**. ISEP Museum shows historical models from the nineteenth century used in industrial training. The collection focuses on the places where construction materials for the factory buildings were produced. [B&R] —**Patrícia Costa**

232 **Moinho do Buraco Factory: stratigraphic readings of an industrial space.** Mariana Jacob surveys the history of this important Guimarães factory through its buildings and energy resources, the families of some of the administrators, the memories of the workers, and the events that took place in the space over its history. [B&R] — **Mariana Jacob Teixeira**

240 **Factories and Labels: Guimarães illustrated archive** is a re-collection composed of twelve labels from Guimarães, Santo Tirso, Vila Nova de Famalicão and Vizela factories belonging to two collectors: António Meireles Martins and Raimundo Fernandes. [B&R]

246 **Reimaginar Guimarães**, a new archive of ***cliché*** verres (glass pictures) documentes several decades of the history of Guimarães. The images presented show the inside of a textile factory at the turn of the twentieth century. [B&R] — Eduardo Brito

250 **Archive of Confiança—soap and perfume factory** presents ongoing research on the historical archive of labels of the factory established in 1894 in Braga. The work is presented in two ways: as a taxonomic model and as a 'poetic' model in which colour becomes the method of organization. [B&R] — **Nuno Coelho**

256 **There's no more time to waste** is a collection of labels found in a factory and their destruction are an allusion to several fires which caused destruction in the buildings, but which also led to the reconstruction and development of the factory's modes of production. [B&R] — **Micael Nussbaumer**

258 **Fábrica ASA Graphic Remnants** presents the communication design process of the Building and Remnants project; the project began by compiling graphic traces of the ASA Factory and the colours of industrial buildings. [B&R] — **Nuno Coelho**

TECNICIDADES

266 **Máquina de Pensamento Pós-industrial**, desafio lançado ao Museu da FEUP: o que pode fazer a tecno-ciência para lidar com edifícios, assentamentos, escombreiras, vestígios? As respostas surgem como um modo de musealização do pensamento contemporâneo sobre os espaços pós-industriais, gerando um diálogo com exemplos concretos.

274 **Degradação de Materiais**

278 **Valorização de Escórias**

280 **Energia Hidroeléctrica e Indústria Têxtil**

284 **Contaminação de Solos**

288 **Mudança de Implantações Industriais**

290 **Chaminé de Alvenaria de Tijolo**

CRÉDITOS

298 Planta da exposição
300 Conferências e eventos
302 Créditos do projeto
304 Créditos do livro
305 Créditos fotográficos

306 O *making-of* da exposição

Technicities

266 **Machine of Post-Industrial Thinking**, a challenge issued to the FEUP Museum: what can technological science do in relation to buildings, settlements, mine waste, and remains? The answers incorporates contemporary thinking on post-industrial spaces into the museum display, generating a dialogue with concrete examples.

274 **Material Degradation**

278 **Upgrading Bottom Ashes**

280 **Hydroelectric Power and Textile Industry**

284 **Soil Contamination**

288 **Change of Industrial Facilities**

290 **Brick Masonry Chimney**

Credits

298 Exhibition plan
300 Conferences and events
302 Project credits
304 Book credits
305 Photographic credits

310 The making of the exhibition

DP

ENSAIOS

Essays

Schnitt I-I

BROWN ROOMS/GREY HALLS: A CURADORIA DE ESPAÇOS PÓS-INDUSTRIAIS

Inês Moreira, arquiteta, curadora, investigadora

Os edifícios e os espaços pós-industriais dominam a paisagem e o território de inúmeras cidades europeias.[1] Juntamente com outros locais de produção com ecos históricos e uma sobrecarga semiótica,[2] como edifícios históricos, espaços fabris e monumentos marcados pelo passar do tempo, estas fábricas e vestígios industriais oferecem intensas sensações espaciais, materiais e experienciais a visitantes, bem informados ou leigos.[3] Desde o olhar romântico dos fotógrafos de ruínas,[4] aos estudos sistemáticos dos historiadores,[5] às análises arqueológicas/forenses de locais e de acontecimentos passados,[6] a reconstruções arquitetónicas,[7] a maioria dos espaços pós-industrias ecoa com narrativas e figurações que querem ser ouvidas, histórias que vãos sendo registadas por etnógrafos[8] e por contadores de histórias interessados em diferentes tipos de vestígios.[9]

Os espaços pós-industriais merecem ser olhados de modos mais profundos que o olhar romântico do fotógrafo amador, deixando-se margem para o fascínio (que nem sempre se encontra nas memórias das empresas industriais), e devem ser compreendidos de um modo que vá além da arquitetura da fábrica original. As novas espacialidades e materialidades existentes nos edifícios e nos seus vestígios requerem uma compreensão profunda das suas condições e do seu potencial. Abandono, deterioração, desmantelamento ou estado avançado de ruína correspondem a estados de incompletude, quando considerados na perspetiva de um todo preexistente, mas podem ser entendidos como novos estados de espacialidade e materialidade, se conjugarmos os passados, presentes e futuros numa única leitura.

A minha proposta é conceptualizar um modo de relação com o espaço e a materialidade, e com as suas inúmeras narrativas. Trata-se de uma abordagem híbrida às muitas camadas e vestígios físicos, bem como às *presenças e ausências* que podemos ler no espaço. Esta abordagem já foi utilizada em relação a salas queimadas e quero agora extrapolá-la para questões mais abrangentes e complexas.[10]

Se os edifícios industriais vêm sendo, desde há muito, adaptados a novos usos culturais, como museus de arte contemporânea e outros espaços culturais,[11] e se a arqueologia industrial tem protegido e explorado o património edificado, máquinas industriais e coleções de objetos nos seus museus (e ecomuseus[12]), é possível então identificar uma abordagem

Imagem retirada de um livro sobre máquinas encontrado na Fábrica ASA numa visita em 2011, antes das obras.

Image from a book about machines found at Fábrica ASA in a visit in 2011, before the reconstruction.

Brown Rooms/Grey Halls: curating post-industrial spaces

Inês Moreira, architect, curator, researcher

Post-industrial buildings and spaces dominate the landscape of many European cities and their territories.[1] Along with other historically resonant and semiotically overloaded production places,[2] such as historical buildings, manufacturing sites and weathered monuments, these factories and industrial remnants provide intense spatial, material and experiential sensations to both informed and uninformed visitors.[3] From the romantic gaze of photographers of ruins[4] to systematic studies by historians,[5] archaeological/forensic analyses of past places and events[6] and architectural reconstructions,[7] most post-industrial places resonate with stories and figurations that want to be heard. These have been recorded by ethnographers[8] and by storytellers engaging with different kinds of remains.[9]

Post-industrial spaces deserve to be approached in ways that go deeper than the romantic gaze of amateur photographers while leaving room for fascination (not always found in the memories of industrial companies) and should also be understood in a manner that looks beyond the original factory architecture. The new spatialities and materialities found in buildings and their remnants demand a deep understanding of their conditions and potential. Abandonment, dereliction, dismantlement or advanced decay are states of incompletion, considered from the point of view of a pre-existing whole, but can be understood as new states of spatiality and materiality, if pasts, presents and futures are conjoined in a single reading.

I propose to conceptualize a mode of relating to space, materiality and its many stories. This proposal is a hybrid approach to the many layers and physical remnants along with the *presences and absences* read in space. This approach has been explored previously in relation to burnt rooms, and now the aim is to extrapolate it to broader and more complex questions.[10]

If industrial buildings have long been adopted for new cultural uses as contemporary art museums and other cultural venues,[11] and if industrial archaeology has protected and explored built heritage, industrial machines and object collections in its museums (and eco-museums[12]), then a dissimilar approach to post-industrial spaces can be identified. This approach is based on experience of fieldwork in abandoned factories

diferente para os espaços pós-industriais. Esta abordagem é o resultado da experiência obtida em pesquisas de campo relativas a património e fábricas abandonadas,[13] na conceção de espaços para exposições em espaços industriais,[14] e da influência das tecno-ciências contemporâneas, como engenharia dos materiais ou de minas.[15] Estas influências, no seu conjunto, permitem uma leitura do pós-industrial como uma condição atual e revelam as possibilidades para intervenções futuras, afastando-se das cristalizações e *pastiches* históricos/patrimoniais de momentos do passado. Também absorve ideias das humanidades, como a noção de património imaterial[16] ou o conceito de estratigrafia usado em arqueologia.[17] Mas, mais importante, esta proposta sobre o espaço estabelece um diálogo entre as tecno-ciências e as humanidades, com os trabalhos produzidos em áreas como a arte, cinema,[18] fotografia,[19] arquitetura,[20] design[21] ou a arte sonora.[22]

Os sítios industriais e outros locais históricos requerem abordagens que são fundamentalmente diversas das utilizadas na maioria dos espaços expositivos (quer sejam espaços temporários ou salas de museu de cariz mais permanente[23]). Na maioria dos casos, estas exploram o espaço volumétrico e técnico de edifícios existentes, neutralizando os seus vestígios através de novos espaços de exibição que se caracterizam por uma arquitetura abstrata, como os espaços desenvolvidos pelo modernismo e suas correntes posteriores.[24]

Este ensaio explora a forma como, em projetos de curadoria, a materialidade de edifícios existentes pode ser considerada como uma extensão dos objetos expostos; como os vestígios imateriais/aurais de locais existentes preconizam e podem incorporar narrativas curatoriais; e como uma relacionalidade efetiva (como acontece nas práticas de pesquisa de campo) contribui para a investigação curatorial e o envolvimento experiencial com os sítios. Designo este conceito de relação com o espaço por *espaço de curadoria*.

[o devir co-lateral do espaço]

Na perspetiva canónica, o espaço arquitetónico é definido por um perímetro que pode ser o de uma construção ou irradiação ou material fabricado. Esse espaço configura um lugar de proteção para os seus ocupantes (abrigo) ou um lugar de reunião em redor de um centro de irradiação (fogo) confortável/útil, realçando a noção de centro/perímetro, ou as condições materiais/técnicas necessárias para o seu nascimento físico (recinto).

Uma passagem de um texto do artista Walid Sadek contém uma alegoria introdutória que enuncia de um modo singular (e violento) o devir do espaço, testemunhando um horrível nascimento do espaço e da fala. O excerto mais significativo diz o seguinte: "*Esses corredores e as histórias que os habitam como traças poeirentas que jazem mortas na placa refletora por detrás do brilho de uma lâmpada de halogéneo pertencem*

and heritage sites,[13] the designing of sets for exhibitions in industrial spaces,[14] and on influences stemming from contemporary tecno-sciences, such as material engineering or mining.[15] These influences, when brought together, read the post-industrial as a present condition and as its potential for future intervention, diverging from historical/heritage crystallizations and *pastiches* of past moments. It also borrows ideas from the humanities, such as the notion of immaterial heritage,[16] or the notion of stratigraphy used in archaeology.[17] But most importantly, our proposal on space bridges the tecno-sciences and the humanities with the works produced in fields such as art, cinema,[18] photography,[19] architecture,[20] design[21] or sound art.[22]

Industrial and other historical places demand the use of approaches that are fundamentally different from those explored in most exhibition venues (whether they be temporary exhibition places or more permanent museum halls[23]), which, in most cases, have examined the volumetric and technical space of existing buildings, neutralizing their remnants into new abstract architectural container rooms, like those explored in modernism and its later ramifications.[24]

This paper explores how, in curatorial projects, the materiality of existing buildings can be considered as an extension of exhibited objects; how immaterial/aural testimonies on existing places inform, and may embody, curatorial narratives; and how atual relationality (as in fieldwork practices) contributes to curatorial research and to experiential engagement with places. I call this concept of relating to space *curating space*.

[co-lateral becoming space]

In canonical terms, architectural space is defined by a perimeter, whether it be that of a construction, an irradiation, or a fabricated material. This space configures a place of protection for its inhabitants (a hut), or a place in which to gather around a comfortable/useful centre of irradiation (a fire), underlining the notion of centre/perimeter, or the material/technical conditions required for its physical birth (enclosure).

A passage from a text by the artist Walid Sadek contains an introductory allegory that enunciates a remarkable (and violent) mode of spatial becoming, testifying to a horrific birth of space and speech. The most significant section says: "*Such corridors, and the stories that lie in them like dusty moths dead on the reflective plate behind the glow of a halogen light, are usually of the past. Unless a war happens to visit your city, encroach upon your front yard, intimidate your windows shut and send you scurrying into those corridors again on all fours like the child you once were. War can hurl us back unprepared into the spaces of childhood, into those secondary spaces (...). It can pack a family into a box-like semblance of security with little else to do except listen for*

geralmente ao passado. A não ser que a guerra chegue à sua cidade, se instale no pátio da sua casa, o intimide a fechar as janelas, forçando-o a precipitar-se por esses corredores, de novo de gatas como a criança que em tempos foi. A guerra pode arremessar-nos, impreparados, para os espaços da infância, esses espaços secundários (...). Pode enfiar uma família numa aparente segurança tipo caixa onde pouco mais há a fazer do que escutar e ouvir demasiados sons. (...) E é, porém, nesses corredores, a sobreviver no estado arquitetónico derradeiro da guerra, que descobrimos o nosso desejo pela fala. Inicialmente, são palavras esporádicas, desarticuladas que irrompem, carregadas de significado apesar de lhes faltar a base de uma sintaxe correta. Palavras de uma rara ambiguidade, mais como legendas para rostos outrora familiares, agora desfigurados pelo medo, quase primitivos. A seguir, as palavras começam a criar frases mais longas, formando uma especulação, uma suposição provável. O corredor aumenta um pouco, torna-se mais espaçoso, quase uma sala com uma conversa a decorrer no centro. Mas, de fato, é improvável que isto perdure."[25] Embora seja uma passagem efémera que existe apenas durante a sua performance, evoca diferentes dimensões, a intensidade de ser parte de uma produção espacial e da sua afetividade. Nunca antes a potencialidade de a fala devir espaço, ou a performance por meio da qual o espaço se constitui auraticamente, foi expressa de forma tão clara como no excerto de Sadek.

O corredor habitado produz um espaço a partir da linguagem, o que difere dos mitos fundacionais da arquitetura mencionados nas extensas bibliografias de arquitetura e das suas noções do abrigo como um lugar de proteção física; ou da noção de uma fogueira viva como um espaço em redor do qual se reúnem os membros do lar; ou, noutra variação, a noção de um recinto formado por um tecido/têxtil como uma segunda pele manufaturada que funciona como prolongamento do corpo. Esta passagem ensina-nos que há uma entrada oblíqua para os espaços funcionais e produtivos, testemunhando o nascimento de algo diferente: performatividade e afetividade como os constituintes menores do espaço. Trata-se de uma passagem das noções de arquitetura e construção para noções de um espaço produzido pela fala.

E se considerarmos, então, a produção do espaço de um modo constituído por camadas múltiplas, produzindo uma ressonância profunda com as noções de performatividade e afetividade? A fala gera o espaço num processo imanente de *devir*. Ao referir-se aos espaços com recurso a acontecimentos efémeros, através de "atmosfericidades" presentes na construção do espaço, a arquitetura e a construção são realizadas de forma violenta pela improdutividade e pela fala. Esta tomada de consciência amplia a importância de acontecimentos menores, produzindo uma *alteridade espacial*. As tensões entre auralidade, tecnicidade e materialidade são mais amplas que a apropriação para novos usos, uma vez que o espaço ressoa com as várias camadas e dimensões do contexto social, económico e político, interagindo com a complexidade humana e afetiva.

***sounds and hear too many. (..) And yet it is in such corridors, when surviving at the architectural end point of war, that we discover the desire for speech. First, it bursts sporadically, disjointed, words heavy with meaning even if without the couch of proper syntax. Words of a rare ambiguity, more like captions to faces we thought familiar, now crumpled in fear, almost primitive. Then it picks up, longer sentences, words connecting into a speculation, a probable guess. The corridor grows slightly more spacious, almost a room with a conversation in the middle. Granted, this is unlikely to last.*"[25]** Though ephemeral and only lasting for the duration of its performance, this passage instantiates different dimensions, the intensity of being part of spatial production and part of its affectivity. Never before has the potential of speech to become space, or the performance by which space is aurally constituted, been more clearly expressed than in Sadek's passage.

The inhabited corridor produces space from language, differing from those architectural foundational myths described in extensive architectural bibliographies which approach the notion of the hut as a place of physical protection; or the notion of a burning fire as a homely gathering space; or another variation, the notion of a fabric/textile enclosure as a fabricated second skin extending the body. We learn from this passage an oblique entrance to functional and production spaces, witnessing the becoming of something else: performativity and affectivity as minor constituents of space. This is a shift in notions of architecture and construction to notions of space produced through speech.

So what if we consider the production of space in a multi-layered manner, generating a deep resonance with notions of performativity and affectivity? Speech generates space as an immanent process of *becoming*. Referring to spaces through ephemeral events, through "atmosphericities" in space-making, architecture and construction are violently performed by unproductiveness and speech. This awareness expands the importance of minor events, generating a *spatial otherness*. The tensions between aurality, technicity, and materiality are broader than the appropriation for new uses, as space resonates with the diverse depths and thicknesses of the social, economic and political contexts, convoluting with human and affective complexity.

Branco-preto-castanho-cinzento

Durante o processo de investigação realizado para *Edifícios & Vestígios: Um Projeto-Ensaio sobre Espaços Pós-Industriais* deparei-me com noções gastas de relações de contentor/conteúdo, bem como com transferências de espaço expositivo/objeto exposto. As *presenças e ausências* nos espaços existentes e as suas relações com as histórias locais influenciaram a narrativa curatorial. *Edifícios & Vestígios* vai além de uma forma técnica, tectónica ou estritamente material de compreensão/curadoria do espaço e dos edifícios, contornado a relação de neutralização que se estabelece entre a curadoria e o espaço expositivo.

As linhas principais são simples: se os espaços pós-industriais possuem uma carga (material e semiótica), expor (*n)esses* espaços e ocupar esses espaços, é expor essa "carga". As principais questões ultrapassam aspetos de design, construção ou técnica e vão ao cerne do conhecimento curatorial: como conjugar invólucros arquitetónicos (industriais) e o objeto/artefacto exposto? Como resolver as dicotomias espaço/coleção, contentor/conteúdo, ou narrativa/interpretação? Isto levanta uma questão mais ampla, que aponta para o que me parece ser uma área fértil de investigação: que ferramentas e domínios de conhecimento devem ser convidados, para que se possam desenvolver abordagens abrangentes ao pós-industrial? Os espaços pós-industriais exigem que se estabeleçam diálogos com as histórias antigas e com as mais recentes, com conceitos, espaços contentores e objetos encontrados. Assim, se nos afastarmos da iminência da produção cultural, como podemos desenvolver a curadoria do espaço? Torna-se necessário reexaminar determinados conceitos.

Os espaços expositivos são influenciados por duas grandes tradições que têm dominado as práticas de curadoria e culturais desde a época do modernismo: o paradigma da *galeria de arte como um White cube (cubo branco)* abstrato (ainda) domina a dimensão espacial e visual da maioria das galerias de arte; e uma direção divergente inspirada no design da exposição ou do espaço (principalmente em tradições onde predomina uma cultura material). Como diz Brian O'Doherty no seu livro,[26] referindo-se ao primeiro exemplo, os conceitos de *White cube/Black box* criaram uma neutralidade na qual é encenada a apresentação de objetos auráticos. Os objetos visuais e performativos recorreram extensivamente a estes conceitos, dos achados históricos, antropológicos e até zoológicos, aos projetos de *media art* têm sido expostos em ambiente branco, assético.

Os espaços pós-industriais sugerem-nos outras abordagens, estabelecendo uma diálogo com esta dualidade basilar de conceitos. Geralmente, estes espaços encontram-se num estado usado, escurecidos pelas marcas de máquinas, materiais e mãos, exibindo faixas de cores industriais e as proporções não humanas de contentores para máquinas. Quer se

White-black-brown-grey

In the process of carrying out research for ***Buildings & Remnants: An Essay-Project on Post-Industrial Spaces*** I came across eroded notions of container/content relations as well as those transferences of exhibition space/exhibited object. The *presences and absences* in existing spaces and their relation to local histories have informed the curatorial narrative. ***Buildings & Remnants*** overcomes the technical, tectonic or strictly material modes of knowing/curating space and buildings, overcoming the neutralizing relationship between curating and exhibition space.

The main lines are simple: if post-industrial spaces are loaded (both materially and semiotically), then to exhibit (*in)* them, and to occupy them, is to expose this "weight". The main questions go beyond design, construction or technicality and enter the inner field of curatorial knowledge: how can architectural (industrial) envelopes and the objectual/artifatual exhibit be conjoined? And how can the dichotomies of space/collection, container/content, or narrative/interpretation be surmounted? This raises a broader question, opening up what I consider to be a potent field of research: which tools and fields of knowledge should be engaged in order to adopt wide-ranging approaches to post-industriality? Post-industrial spaces demand that dialogues be established with old and newer stories, with concepts, containers and found objects. So zooming out from the immediacy of cultural production, how can space be curated? It becomes necessary to re-examine certain notions.

Exhibition spaces are informed by two main traditions that have dominated curatorial and cultural practices since the modernist era: the paradigm of the abstract *white cube art gallery* (still) informing the spatiality and visuality of most art galleries; and a divergent direction inspired by the display or set design (mostly in material-culture traditions). As Brian O'Doherty examined in his book,[26] the two notions of *white cube/black box* have created a neutrality in which to stage auratic objects. Visual and performative objects have made widespread use of it, and historical, anthropological and even zoological finds or media-art projects have all been exhibited in white, aseptic environments.

Post-industrial spaces open up other approaches, establishing a dialogue with this core duality of concepts. Spaces are most commonly found in a used state, darkened by traces of machines, materials and hands, bearing the stripes of industrial colours and the non-human proportions of containers for machines. Whether derelict or closed, post-industrial spaces reveal their uses and stories. I strongly believe these should not be neutralized. The use of such spaces for exhibitions and cultural projects relates to art practices in which, since the 1970s, existing spaces have been explored as sites loaded with materials and

encontrem em estado de abandono ou fechados, os espaços pós-industriais revelam os seus usos e as suas histórias. Acredito fortemente que estes não devem ser neutralizados. A utilização desses espaços para exposições e projetos culturais está associada a práticas artísticas que, desde os anos 70 do século XX, exploram estes espaços existentes como locais carregados de materiais e histórias, desde estúdios a instalações *site-specific* (na sua relação com o local e o contexto)[27]. Esta utilização está relacionada com abordagens que valorizam a especificidade do contexto do património industrial (como as usadas na arqueologia industrial ou em ecomuseus que preservam espaços originais e máquinas antigas) e com vários levantamentos experienciais em espaços e paisagens urbanas (desde caminhadas a passeios áudio, happenings efémeros ou subtis intervenções). Essas atividades exploram a poética do lugar e a imersão nesse local e, levam a um maior entendimento do envolvimento social e económico.

Brown Rooms/Grey Halls

Estou a testar um novo conceito – *Brown Rooms/Grey Halls* – desenvolvido a partir da prática relacionada com a arquitetura e curadoria. Para além da abstração dos espaços *White Cube* explorada por Brian O'Doherty, que encontramos de uma forma tão generalizada nas galerias de arte contemporânea, estendidos às fotografias vazias e estetizadas de espaços arquitetónicos, *Brown Room/Grey Hall* é uma representação conceptual da não neutralidade com a qual o espaço está/esteve ocupado.

O conceito *Brown Rooms/Grey Halls* aqui explorado produz uma interseção das dimensões afetivas, semióticas e materiais do espaço, acrescentando-se às noções dicotómicas dominantes a "preto e branco" que caracterizam os projetos de curadoria. Estas são as superfícies desgastadas opostas aos espaços contentores neutros (como os abstratos *cubos* ou *caixas*). Salas antigas, locais históricos, átrios abandonados, lugares danificados, espaços em ruínas, hangares industriais inativos e desmantelados, estruturas arquitetónicas em bruto, e até corredores, são espaços férteis e socialmente carregados de histórias. Essas histórias ecoam no espaço e querem ser representadas e exibidas.

Para mostrar esses sítios, nesses mesmos sítios, é necessário estabelecer um diálogo entre contentor e conteúdo; o edifício, evento, lugar e espaço expositivo coincidem num espaço único, o que possibilita um local de trabalho onde todas as presenças e ausências participantes, que são omitidas nos *white cubes,* se tornem elas mesmas atores. Se a designação genérica de *espaço expositivo não convencional* cria margem para uma *performatividade* do espaço, então a presença das temporalidades ou das marcas da passagem do tempo trazem camadas de vestígios antigos para novos eventos. Os espaços pós-industriais como os hangares, os átrios

stories, from studios to site-specific art installations (in their relations to site and context).[27] This use also relates to context-specific approaches to industrial heritage (such as those found in industrial archaeology, or in eco-museums that maintain raw spaces and old machines), and to several experiential surveys on urban space and landscapes (from walks to audio walks, ephemeral happenings or subtle interventions). Such activities explore the poetics of and immersion in place, and trigger a deeper understanding of the social and economic dimensions.

Brown Rooms/Grey Halls

I am essaying a new concept—*Brown Rooms/Grey Halls*—that has been arrived at through curatorial and architectural practice. Beyond the abstraction of the *white cube* spaces examined by Brian O'Doherty, which are so widespread in contemporary art galleries, as well as in the empty and aestheticized photographs of architectural spaces, *Brown Room/Grey Hall* is a conceptual figuration of non-neutrality in which space is/has been occupied.

The *Brown Rooms/Grey Halls* explored here cause the materiality, semiotics and affective dimensions of space to intersect, adding to the dominant black-and-white dichotomist notions that encapsulate curatorial endeavours. These are the worn-out reverse sides of neutral containers (such as abstract *cubes* or *black boxes*). Old rooms, historical sites, abandoned halls, damaged places, derelict spaces, dismantled and inactive industrial hangars, rough architectural structures, and even corridors, are fertile and socially loaded with stories. These stories reverberate in space and are willing to be depicted and exhibited.

To exhibit these sites, at these sites, demands that a dialogue be established between container and content; the building, event, place and exhibition space coincide in a single space, providing a workplace where all of the participating presences and absences omitted from *white cubes* become actors. If the generic designation of *non-conventional exhibition space* creates room for a *performativity* of space, then the presence of temporalities or the marks of passing time bring layers of past remnants to the new events. Post-industrial spaces such as hangars, factory halls, ruins or damaged landscapes are rich in *performativity*. Therefore, the proposed conceptual figuration—*Brown Rooms/Grey Halls*—enunciates imperfect and incomplete spaces that resonate with absences and presences, i.e., spaces that are physically present, with an intense materiality manifest in the accumulated layers, the passage of time and in the real and imaginary stories that they incorporate.

To exhibit *Brown Rooms/Grey Halls* is to refer simultaneously to the effects of history and the past in space and to the reading/writing strategy intended to include visitors: the pieces, projects, spaces,

das fábricas, as ruínas ou paisagens degradas são ricas em *performatividade*. Deste modo, a figuração conceptual proposta – *Brown Rooms/Grey Halls* – enuncia espaços imperfeitos e incompletos que ecoam com ausências e presenças, i.e., espaços que estão presentes fisicamente, com uma materialidade intensa que se manifesta nas camadas acumuladas, na passagem do tempo e nas histórias reais e imaginárias que incorporam.

Exibir *Brown Rooms/Grey Halls* é referirmo-nos simultaneamente aos efeitos da história e do passado no espaço e a uma estratégia de leitura/escrita que se destina a incluir os visitantes: as peças, os projetos, os espaços, as visitas, as performances e os atores são todos eventos paralelos que ecoam entre si. Lidar com espaços complexos como *Brown Rooms/Grey Halls* implica considerar entidades complexas/obscuras e exigir ferramentas que consigam apreender e registar o hibridismo e a complexidade, aspetos geralmente excluídos das representações arquitetónicas.

A figuração de *Brown Rooms/Grey Halls* afasta-se de uma perspetiva analítica e revela abordagens à *espacialidade*, *materialidade* e *ressonância* que exigem uma leitura tática que não reduza o hibridismo presente, e que assuma conhecimentos subjetivos incorporados naquelas dimensões e a partir do qual desenvolvemos competências (científicas, pessoais e afetivas). Esta tentativa especulativa e experimental joga ao mesmo tempo com abordagens empíricas à investigação do espaço/arquitetura e com questões epistemológicas em diferentes áreas.

Os estudos tecnoculturais são um possível ponto de referência para a pesquisa híbrida uma vez que questionam a produção e o impacto da tecnociência (e indústrias associadas), abordando-os nos pontos em que os domínios culturais e técnicos se intersetam em resultado das tensões políticas, sociais e económicas. No âmbito desses estudos, a pensadora Donna Haraway tem destacado a necessidade (e os benefícios) de *literacias múltiplas* como forma de dar resposta a complexos enigmas técnico-científicos. As *literacias múltiplas*[28] propostas por Haraway incluem leituras adquiridas ao longo de uma educação especializada e outros modos de conhecimento menos disciplinar. Ao situar o leitor e o escritor numa afiliação literária e numa relação afetiva com os objetos e o texto, favorece-se um esbater das fronteiras rígidas existentes entre as diferentes disciplinas que geralmente marcam onde termina uma determina área de investigação e onde começa a afetividade.

Para que "estudos de caso", autores e contribuições científicas devemos olhar? Os diálogos múltiplos que Haraway estabelece com disciplinas e autores, recorrendo a um modo de investigação situacional e não neutral, relacionam o *conhecimento* com os textos, objetos e pessoas de diferentes origens. O escritor (ou investigador ou curador) é uma modesta testemunha situada no espaço e no tempo que está subjetivamente a *difratar o conhecimento*. Juntamente com ferramentas mais convencionais e referências científicas baseadas nas competências, a ideia de *cuidado,*

visits, performances and actors are all parallel events that resonate. To tackle complex spaces such as *Brown Rooms/Grey Halls* is to consider complex/unclear entities and to demand tools capable of grasping and registering hybridity and complexity, aspects usually excluded from architectural representations.

The figuration of *Brown Rooms/Grey Halls* steps away from an analytical perspective and reveals approaches to *spatiality*, *materiality* and *resonance,* requiring a tactical reading to avoid reducing their hybridism and to assume the subjective embodied knowledge from which we have developed (scientific, personal, and affective) expertise. This speculative and experimental attempt plays with both empirical approaches to research into space/architecture and epistemological concerns in different fields.

Techno-cultural studies are a possible reference point for hybrid research since they question techno-science's (and its industries') production and impact, approaching it at points where cultural and technical fields intersect via political, social, and economic tensions. Within such studies, the theorist Donna Haraway has emphasized the necessity (and benefits) of *multiple literacies* so as to address complex cultural-technical-scientific conundrums. Haraway's *multiple literacies*[28] comprise readings acquired by specialized education, and other less disciplinary knowledge. Situating both the reader and writer in a literary affiliation, and in an affective relation to objects and text, this position opens up the strict disciplinary boundaries that would usually delimit the end of one field of research and the beginning of affectivity.

Which "case-studies", authors and scientific contributions should we care about? Haraway's multiple dialogues with disciplines and authors, engaging a situated and non-neutral mode of research, relates "knowledge" to text, objects and diverse personal backgrounds. The writer (or researcher, or curator) is a modest witness, situated in space and time and subjectively *diffracting knowledge*. Along with more conventional tools and scientific references based on expertise, the idea of the *care, protection and affection* of complexity itself are modes of relating to knowledge that should be stressed as modes of knowing the objects of study. This epistemological model provides us with an approach to post-industrial space, materiality and its cycles.

Should curating space stop at objects, architecture, industrial design, local history, anthropology, or mine and materials engineering, thereby excluding networks of inquiry due to the limits imposed by literature? And what about personal, empirical and affective inputs? As "building sites"[29] are prolific companions with which to enter the processuality of space, and the performances of production (they trigger methodologies which enable us to read and write conjunctions of objects, architectures, contents, containers, spaces, experiences and narratives[30]) so "brown

proteção e afeto no que diz respeito à própria complexidade são modos de nos relacionarmos com o conhecimento que deviam ter um papel destacado como modos de conhecer os objetos de estudo. Este modelo epistemológico possibilita-nos uma abordagem ao espaço pós-industrial, à materialidade e aos seus ciclos.

Deveria a curadoria do espaço não incluir os objetos, arquitetura, design industrial, história local, antropologia ou engenharia dos materiais e de minas, excluindo estas redes de pesquisa devido aos limites impostos pela literatura? E o que concluir em relação aos contributos pessoais, empíricos e afetivos? Tal como os "estaleiros"[29] constituem parceiros prolíficos com os quais entramos na processualidade do espaço e nas performances da sua produção (originam metodologias que nos permitem ler e escrever conjunções de objetos, arquiteturas, conteúdos, contentores, espaços, experiências e narrativas[30]), também os *Brown Rooms/Grey Halls* são um parceiro conceptual, na companhia do qual nos podemos aproximar de entidades complexas, incompletas e intensas.

Metáforas literais: o guião do ferro-velho

Podemos recorrer à processualidade, à *conversacionalidade* e à ressonância para representar espaços complexos. É através dessas abordagens que se torna evidente a urgência de uma dimensão narrativa nos espaços que estamos a investigar e sobre os quais agimos. Seguindo a noção de Donna Haraway de *metáforas literais,* que são simultaneamente materiais e semióticas e que, em virtude da sua força, podem expor casos de estudo específicos e ser lidas como uma metanarrativa (e.g. *Oncomouse*), os *Brown Rooms* possibilitam leituras caleidoscópicas de diferentes condições em espaços e arquiteturas pós-industriais. Se as figurações condensam complexidades e têm de ser reveladas de forma estratégica, os *Brown Rooms/Grey Halls,* enquanto uma figuração dos espaços pós-industriais, pedem uma oportunidade para serem contados e escutados para além da iminência de um objeto exposto para a experiência do visitante. Como inscrever a modalidade da narração de histórias nos espaços e através dos espaços, para além da "exibição do espaço em bruto" ou da "exposição de um espaço objetivo"?

Um guião pode ser uma forma de ler e escrever um espaço/objeto e a sua condição instável, concretizando a figuração através de diversas histórias que começam com os gestos quotidianos da produção cultural e da curadoria. O guião que se apresenta a seguir mostra-nos uma abordagem aberta para se tentar apreender uma rede de espaços complexos, gerados por uma *Brown Room/Grey Hall*. Leva-nos numa visita a um conglomerado de espaços que se encontram geográfica, histórica e culturalmente separados, mas que se associam para produzir num novo conjunto. Revela as ressonâncias do espaço vernáculo, torna-se numa obra de arte e de um

rooms/grey halls" are a conceptual companion with which to enter to complex, incomplete, and intense entities.

Literal Metaphors: the scrap-metal script

Processuality, *conversationality* and resonance are modes by which to depict complex spaces and, through these paths, the need for a narrative dimension in the spaces we research, and act on, is made urgent. Following Donna Haraway's notion of *literal metaphors,* which are simultaneously material and semiotic and, by virtue of their strength, can expose specific case studies and be read as a metanarrative (e.g. *Oncomouse*), *brown rooms* allow for caleidoscopic readings of diverse conditions in post-industrial space and architecture. If figurations condense complexities and demand to be strategically unfolded, *Brown Rooms/Grey Halls,* as a figuration for post-industrial spaces, demand for the opportunity to be told, and heard, beyond the immediacy of an exhibit for the visitor's experience. How to introduce a modality of storytelling in/on/through spaces, beyond "exhibiting the crude space" or "exposing an objective" space?

A script can be a way of reading and writing a space/object and its unstable condition, instantiating the figuration through several stories that start with everyday gestures of cultural production and curating. The following script offers an open approach to grasping a network of complex spaces, generated by a *Brown Room/Grey Hall*. It offers a visit to a conglomerate of spaces which are geographically, historically and culturally separate but which come together to produce a new assemblage. It exposes the resonances of vernacular space; it becomes a work of art and an exhibit of a symbolic place; and it enacts the difficulties of depicting the limits between manufactured/constructed readings and museum/cultural writings. Following a network activated by post-industrial vernacular architecture exposes the multiple literatures and fieldwork needed to keep and expose the potential of post-industrial space.

Obliqueness as a methodology reads, writes and transfers diverse modes of knowing. I believe that *obliqueness* has a performative relation to a thing, to its recording/writing, and to the role of the reader/writer. So, it is a position that allows odd objects, such as post-industrial spaces, to be disturbed and grasped in all their complexity. The example of scrap-metal yards is a strange one, but it brings forth a notion operating throughout this research, which has been approached , and entwines with a broader question of methodology. One starting point from which to understand *brown-rooms* as *literal metaphors* would be to think of the readings and uses of scrap metal outside a factory.

To follow the refractions and networks of scrap metal cycles is to disturb a notion of space and production: from mechanical and structural high technology to networks of dismantlement, compression, piling up

objeto de exposição de um espaço simbólico, e representa as dificuldades que surgem quando se tenta representar os limites existentes entre as leituras produzidas/construídas e os escritos culturais/museológicos. Ao seguir uma rede ativada por uma arquitetura pós-industrial vernácula, revelam-se múltiplas leituras e as pesquisas de campo necessárias para manter e revelar as possibilidades do espaço pós-industrial.

A *obliquidade* enquanto um tipo de metodologia lê, escreve e transfere diferentes modos de conhecimento. Penso que a *obliquidade* estabelece uma relação performativa com uma coisa, com os seus registos/escritos e com o papel do leitor/escritor. É, por isso, uma posição que permite que objetos invulgares como os espaços industriais sejam perturbados e apreendidos em toda a sua complexidade. O exemplo das sucatas será estranho, mas revela uma noção presente ao longo desta investigação, que foi abordada e está interligada com uma questão metodológica mais ampla. Um ponto de partida para compreendermos os *Brown-rooms* como *metáforas literais* seria pensar nas leituras e utilizações do ferro velho fora do contexto fabril.

Seguir as refrações e redes dos ciclos de sucata e ferro-velho é perturbar uma noção de espaço e de produção: de uma tecnologia mecânica e estrutural de ponta passando por redes de desmantelamento, compressão, empilhamento e reciclagem até à matéria em bruto. Ou da oxidação até novas chapas brilhantes, de análises laboratoriais de eventos mecânicos, químicos ou energéticos que ocorreram no passado e que alteram os materiais; da escultura de obras de arte a partir de materiais usados à apreensão das interceções técnicas e poéticas que surgem entre eles.

Uma leitura caleidoscópica do ferro-velho amplia uma noção de pós-industrial que vai além do design, da representação ou da linearidade. Poderá desenvolver-se de uma das seguintes modalidades: uma experiência com ligas metálicas, uma economia paralela alternativa ou como uma tentativa de aproximação estética ou simplesmente de improvisação. Pode ser lida de várias formas, desde a perspetiva da qualidade, do valor ou da estética. É provável que um alguém que trabalha num projeto na área das ciências dos materiais aprecie os resultados visuais/estéticos. E, além dos circuitos oficiais dos materiais em segunda mão, os ferros-velhos estão frequentemente envolvidos no mercado negro e nas ilegalidades materiais, acrescentando a Lei como mais uma camada ao material em bruto. Os *Brown Rooms/Grey Halls* não são espaços contentores neutros, nem são simples interações semióticas de presenças/ausências; são histórias que precisam de ser contadas. Porque não?

Este ensaio é parte da investigação de doutoramento que estou a desenvolver no Goldsmiths College, University of London, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

and recycling, to raw material. Or, from oxidation into new shiny plates; to laboratorial analysis of mechanical, chemical or energetic past events that change materials; to sculpturing works of art out of used materials, to seeing the technical and poetic intersections between them.

A kaleidoscopic reading of scrap metal expands a notion of post-industriality that goes beyond design, representation or linearity. It might unfurl in any of the following ways: as an experiment with metal alloys; as an alternative black-market economy; or as an attempt to decorate or simply improvise. It can be read in multiple ways, from the point of view of quality, value, or aesthetics. It is likely that someone working on a material sciences project enjoys the aesthetic/visual results. And, besides the official circuit of second-hand materials, scrapyards are often involved in black markets and material illegalities, adding Law as another layer to raw material. *Brown Rooms/Grey Halls* are neither neutral containers nor plain semiotic interplays of presences/absences; they are stories in need of being told. Why not?

This essay is part of my PhD Research under development at Goldsmiths College, University of London, with the financial support of Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Cena 1 [ferro-velho e o desmantelamento de um estaleiro naval em Gdańsk]

Planos: De manhã cedo, um barco navega ao longo do porto e oferece-nos uma visão ampla de um estaleiro com os seus guindastes, edifícios, materiais e alguns outros elementos que sugerem a construção de navios. Uma perspetiva a partir de terra mostra-nos o movimento do barco na água, a transportar peças de metal. Num terceiro plano vê-se uma pilha de entulho e um terreiro que contém peças, restos, partes de um edifício de escritórios que foi demolido. Um quarto ponto de vista mostra-nos espaços vazios onde ecoam os sons da demolição. No final do dia, uma imagem revela a parte de trás de um cartaz com o nome dos apartamentos que irão ser construídos.

Indicações: O estaleiro revela processos de *produção, desmantelamento e os aspetos não produtivos* da indústria pesada.

Scene 1 [scrap metal and the dismantling of a shipyard in Gdańsk]

Shots: Early in the morning, a boat sails through the port and offers a broad view of a shipyard, with its cranes, buildings, materials, and a few other elements indicating the construction of ships. A view from the shore shows the movement of a boat on the water, carrying metal parts. A third view shows a pile of rubble and a yard containing bits, chunks, and pieces of an office building being torn down. A fourth view shows empty spaces echoing the sounds of demolition. At the end of the day, an image revealing the rear of an outdoor space with the name of the lofts to be built.

Line: The shipyard reveals processes of *production, dismantling and the unproductive* aspects of heavy industry.

Cena 2 [a porta da cabana é reaberta após o seu encerramento nos anos 1980]

Planos: Mesas de trabalho dentro da cabana ligam espaços processuais: cacifos, roupas, papéis, dossiers, um telefones e luvas de trabalho tal como quando foram abandonadas nos anos 1980. As mesas de trabalho foram em tempos uma plataforma para convívios, almoços, trabalho ou conversas privadas. As estratégias congeminadas nesses locais isolados acabaram por levar à queda do sistema comunista. Os barracões vazios foram ampliados para passarem a ser *espaços conversacionais*. As mesas de trabalho estão no meio dos *espaços ressonantes*. Em *fade out* ouvimos os sons gravados de homens a entrar e a sair destes espaços. Dentro de uma gaveta podemos ver imagens do Sindicato e imagens antigas de operários a protestar.

Indicações: As mesas de trabalho são *alegorias performativas* que nos levam a pensar nas questões da produção e na dimensão relacional presente nos processos de produção.

Scene 2 [a worker's shed door reopens after closing in the 1980s]

Shots: Work tables inside a shed link together processual spaces: lockers, cloths, papers, dossiers, a telephone, and work gloves as they were abandoned in the 1980s. The work tables once offered a platform for gathering, lunch, work, or private conversation. The plots engendered in these isolated spaces eventually led to the downfall of the communist system. Empty sheds were enlarged to become *conversational spaces*. Work tables stand in the middle of *resonant spaces*. The recorded sounds of men entering and exiting these spaces fade out. Images of the Worker's Union and old pictures of protesting workers can be seen inside a drawer.

Line: Work tables are *performative allegories* through which to think of production and relationality in production.

Cena 3 [transformação num novo projeto]

Scene 3 [transformation into a new project]

Planos: Um homem está parado em frente a uma cabana, olhando-a com interesse; ao mesmo tempo outro homem tira medidas e fotografa. Um deles abre a porta e explica ao seu assistente, "as cabanas foram construídas por brigadas com restos de metais e materiais que sobravam da construção dos navios para criar espaços privados no seio da estrutura do estaleiro." Eram locais de encontro e funcionavam como espaços confortáveis de refeição/vestiário. No inverno, eram aquecidas pelo vapor excedente das outras fábricas (já desmanteladas). O artista observa-a, pensando o que fazer.

Indicações: A cabana dos trabalhadores *transforma-se* numa obra de arte

Shots: A man stands in front of a shed, showing interest in it, while another measures and takes photographs. One opens the door of a shed and explains to his assistant, “the sheds were built by brigade groups out of scrap metal left over from ship building, to create private spaces within the shipyard structure”. The sheds were meeting places and comfortable locker/lunch rooms. In the winter, they were heated by surplus steam from the (now dismantled) factories. The artist looks at it, wondering what to do.

Line: The workers' shed *becoming* a work of art

Cena 4 [adaptação das cabanas vernáculas aos padrões de transporte da UE]

Scene 4 [adaptation of vernacular sheds to EU transport standards]

Planos: Um trabalhador mede a cabana e verifica as medidas efetivas de um contentor para transporte marítimo num desenho. A seguir, marca com uma linha azul a cabana, indicando o local onde deve ser cortada para que caiba no contentor. As extremidades da cabana são cortadas, seguindo-se as medidas no esquema do contentor para transporte marítimo. As afiadas arestas de metal das superfícies recém-cortadas expõem a velha superfície enferrujada a um sol brilhante. A cabana está pronta a ser carregada para um camião e é transportada para fora do porto por autoestradas. Avança ao longo de estradas com outros camiões com carga ou vazios.

Indicações: a cabana vernácula inicia o diálogo entre os materiais/sistemas antigos e os novos padrões da UE impostos aos navios e camiões de transporte.

Shots: A worker measures the shed and confirms the atual measurements of a shipping container in a drawing. He then marks the shed with a blue line, indicating the place where it will be cut so as to fit to the container's measurements. The shed is cut at the ends, following the sketch of a shipping container. The sharp metal edges of the freshly cut surfaces expose the old rusty surface to a shining sun. The shed is ready to be loaded onto a heavy truck and transported from the port along the highways. It moves along the road with other loaded and empty trucks.

Line: the vernacular shed initiates the dialogue between old materials/systems and the new EU standards imposed on ships and trucks.

Cena 5 [cinco cabanas são transportados para vários espaços culturais na Europa, incluindo o projeto Solidarność Camp]

Scene 5 [five sheds move to several cultural venues in Europe, including the Solidarność Camp project]

Plano: vista geral dos campos Solidarność em Gdańsk, Bruxelas, Kiev, Madrid e Varsóvia com uma instalação de Grzegorz Klaman e outras obras de arte de diferentes artistas. Nos campos têm lugar palestras, performances, eventos, conferências e publicações por vários autores, chegando a uma variedade de públicos por toda a Europa.

Indicações: obras de arte instaladas nas cabanas como símbolos dos movimentos operários na Polónia dos anos 1980.

Shots: overall view of the Solidarność camps in Gdańsk, Brussels, Kiev, Madrid and Warsaw with an installation by Grzegorz Klaman and other art pieces by several artists. The camps host talks, performances, events, conferences and publications by several authors, reaching diverse audiences all over Europe.

Line: works of art installed in sheds as symbols of the workers' movement in Poland in the 1980s.

Cena 6 [uma cabana de cinco toneladas chega num camião a um espaço cultural]

Scene 6 [a five-ton shed arrives by truck to a new cultural venue]

Planos: A cabana é transferida de um camião para um par de paletes segundo as normas europeias que sustêm o peso das cinco toneladas. A cabana é descarregada e enfrenta as adversidades de ser hospedada numa fábrica que está a ser readaptada para se transformar num centro cultural. As dimensões do espaço dificultam a movimentação da cabana, que entra na fábrica e é deixada no hall de entrada, porque as novas portas do centro cultural não têm altura suficiente para deixar passar um contentor daquele tamanho. Os novos trabalhos de remodelação não consideraram o volume. Produtores, curadores e outros burocratas discutem onde deve ser colocada a cabana. Não se consegue encontrar nenhuma solução, e a cabana fica temporariamente estacionada no hall de entrada, à espera de ser colocada no espaço expositivo.

Indicações: uma cabana é enviada para Portugal para ser apresentada como uma instalação de arte.

Shots: The shed is transferred from a truck to a couple of euro-palette carriers balancing the 5-ton weight. The shed is unloaded and faces the adversities of being hosted at a factory that is currently being readapted to become a cultural centre. Its dimensions complicate the moving of the shed, which enters the factory and is left in the lobby as the new doors to the cultural centre are too low to allow a container of that size to pass through. The new refurbishment work did not take volume into account. Producers, curators and other bureaucrats discuss where to leave the shed. No solution is found and the shed is temporarily parked in the hallway to be placed in the exhibition gallery.

Line: a shed goes to Portugal to be shown as an art installation.

Cena 7 [chegada e residência numa fábrica que está ainda a ser construída]

Planos: As obras ainda em curso na fábrica obrigam a que a cabana seja deslocada e movimentada de um lado para o outro no estaleiro de construção industrial. A curadora queixa-se da segurança da obra de arte e fica com as chaves para impedir a entrada. Um grupo de operários das obras senta-se ao lado da cabana para almoçar e penduram algumas roupas. A curadora e os produtores queixam-se. Novos materiais de construção são transportados dentro da fábrica e guardados junto à cabana. A cabana é deslocada novamente. Abriu-se no chão, a 60 cm da cabana, um enorme roço para permitir a instalação da nova instalação elétrica. As curadoras, os produtores e o dono da fábrica reúnem-se para discutir questões relacionadas com a segurança e o seguro, gerando-se uma situação tensa.

Indicações: A peça permanece numa fábrica que está em obras e parece novamente um barracão dos operários.

Scene 7 [arrival and residency at a factory that is still under construction]

Shots: Construction works taking place at the factory require the shed to be pushed and moved around the industrial building site. The curator complains about the safety of the work of art and holds on to the keys to block the entrance. A group of construction workers sit down beside it for lunch and hang up some clothes. The curator and producers complain. New construction materials are moved within the factory and stored alongside the shed. The shed is moved from its previous position again. A wide gap has been opened in the floor to allow new electrical infrastructure to be installed 60 cm from the shed. Curators, producers and the factory owner meet to discuss safety and insurance, giving rise to a tense situation.

Line: The piece remains in a factory that is under construction and appears as a worker's shed again.

Cena 8 [burocratas reúnem-se para reafirmar a natureza da cabana enquanto obra de arte]

Planos: Um encontro nos escritórios da organização cultural para discutir as dificuldades em alojar a cabana dentro de um espaço industrial que está a ser alvo de um processo de adaptação. A curadora apresenta várias imagens em tamanho DIN A4 da cabana rodeada de pilhas de materiais de construção. A reunião transforma-se num debate sobre questões de segurança, do seguro e o estado de abandono da "Cabana". A organização está primariamente preocupada com o atraso nas obras e admite que a operação é complexa e que é difícil garantir que os operários envolvidos nas obras da fábrica tomem a consciência de que a cabana é agora uma obra de arte. A reunião dura horas e são debatidos outros assuntos relacionados com o património industrial. Um dos burocratas sentados à mesa diz: "foi um erro trazer a cabana para um estaleiro de obra; nunca se deveria ter feito isso, pois os trabalhadores nunca irão perceber que a cabana já não é um barracão dos operários, mas uma obra de arte". Por fim, é transportada para o armazém da exposição, um par de meses mais tarde, juntamente com os caixotes para transporte de obras de arte. Fim.

Indicações: O estatuto da cabana como "obra de arte" incomoda o dia-a-dia nas obras que estão a decorrer no estaleiro de construção.

Scene 8 [bureaucrats meet to re-state the nature of the shed as a work of art]

Shots: A meeting at the offices of the cultural organization to discuss the difficulties of accommodating the shed inside an industrial building under adaptation. The curator presents several DIN A4 prints of the shed surrounded by piles of construction materials. The meeting turned into a debate on issues of safety, insurance and the state of abandonment of the “Shed”. The organization is fundamentally worried about the delay in the construction works and admits that the operation is intricate and that it is difficult to ensure that construction workers remain aware that the shed is now a work of art. The meeting lasts for hours and touches on other issues related to industrial heritage. One of the several bureaucrats at the table says: “it was a mistake to bring the shed into a building site; it should never have come as the men won’t understand that the *Shed* is not a builders’ shed but a work of art”. Eventually the shed is moved to the exhibition storage depot a couple of months later, along with art-transportation crates. End.

Line: The shed's status as a ‘work of art’ interrupts the day-to-day construction work being carried out at the building site.

Notas

1 van Boom, Nienke, Mommaas, Hans. *Transformation Strategies for Former Industrial Cities*, NAI Publishers, 2009

2 Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*, Beacon Press, 1994

3 Littlefield, David. Architectural Voices: Listening to Old Buildings, John Wiley & Sons, 2007

4 Alguns exemplos de fotógrafos que trabalham com complexos industriais: Margaine, Sylvain. *Forbidden Places – Exploring our abandoned heritage*, Jonglez, 2009; Moore, Andrew. *Detroit Disassembled,* Damiani/Akron Art Museum, 2010; Payne, Christopher. *Asylum,* The MIT Press, 2009; van Rensbergen, Henk. *Abandoned Places II,* Lannoo Publishers, 2010

5 Celestino García et al, Braña. *A Arquitetura da Indústria, 1925–1965*, Fundação Docomomo Ibérico, 2005

6 Da vasta bibliografia publicada nas últimas décadas, selecionaram-se as seguintes publicações: Blake, Brian. *Industrial Archaeology,* BBC Publications, 1965; Buchanan, R. A. *Industrial Archaeology in Britain,* Viking, 1974; Casella, Eleanor C. *Industrial Archaeology: Future Directions (Contributions to Global Historical Archaeology),* Springer, 2005; Edensor, Tim. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Berg Publishers, 2005; Hay, Geoffrey D. *Monuments of Industry: An Illustrated Historical Record*, Royal Commission on the Monuments of Scotland, 1986; Neaverson, Peter. *Industrial Archaeology: Principles and Practice*, Routledge, 1998; Palmer, Marilyn. *Industrial Archaeology: A Handbook,* Council for British Archaeology, 2012; Rix, Michael. *Industrial Archaeology*, Historical Association, 1967.

7 Stratton, Michael. *Industrial Buildings: Conservation and Regeneration: Initiatives in Conservation and Regeneration,* Taylor & Francis, 2000

8 Cortesão, Luiza (coord.). Quando eu nasci aquela fábrica já ali estava. Instituto Paulo Freire e FCG, 2012

9 Najafi, Sina. Cabinet #20: Ruins, Cabinet, 2005 e Najafi, Sina. Forgetting: 42, Cabinet, 2011

10 Moreira, Inês. *Rescaldo e Ressonância!* U. Porto, 2009

11 Arkio, Tuula. New Sites: New Art, BALTIC, 2000 e Binney, Marcus. Bright Future: Re-use of Industrial Buildings, Save Britain's Heritage, 1990

12 Casella, Eleanor C. Industrial Archaeology: Future Directions (Contributions to Global Historical Archaeology), Springer, 2005 e A.A.V.V. Revista Monumentos 29: Covilhã, a Cidade-Fábrica, IHRU, 2009

13 Esta abordagem pode ser representada pelo trabalho de artistas como Patrícia Azevedo Santos, Micael Nussbaumer ou Eduardo Matos.

14 Concebemos duas exposições que representaram duas experiências importantes da utilização desta abordagem: Fundição de Oeiras, Projeto Terminal, 2005 e Fábrica de Fiação da Maia, Urbanlab, 2001,

15 A parceria com a Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, através do seu Museu, num projeto intitulado "Máquina de Pensamento Pós-industrial" é um exemplo dessa experimentação.

16 O trabalho de campo na recolha de testemunhos orais sobre as experiências dos mineiros nas minas da Borralha, realizado por Pedro Araújo, insere-se nesta linha.

17 Em "Leituras Estratigráficas da Fábrica do Moinho do Buraco" de Mariana Jacob é um exemplo de uma investigação arqueológica.

18 *Nem tudo o que brilha é cobre* de Frederico Lobo e Tiago Hespanha.

19 *Wolfram* de Konrad Pustola e *Black Smoke* de André Cepeda.

20 *Matadero* em Madrid e *Can Framis* em Barcelona são bons exemplos dessa forma de abordar a arquitetura.

21 A investigação sobre os rótulos da fábrica Confiança realizada por Nuno Coelho explora uma abordagem científica e visual ao design industrial.

22 Em projetos como *Khōrus Anima* de Jonathan Saldanha ou *Then and… cut* de Pedro Tudela.

23 A.A.V.V. Baltic – The Art Factory: The Building of Baltic, the Centre for Contemporary Art, Gateshead, BALTIC, 2002

24 Sampaio, Maria da Luz. Atas do Colóquio de Museologia Industrial. Reconversão e Musealização de Espaços Industriais. Associação para o Museu da Ciência e Indústria, 2003

25 Walid Sadek, "A Room with a Conversation in the Middle", in *Notes for an Art School,* Manifesta 6 (Nicosia, School Books, 2006). Este livro é um catálogo de um evento que foi cancelado, a bienal de arte Manifesta 6.

26 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999).

27 Claire Doherty, *Contemporary Art: From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishing, London, 2004

28 Joseph Schneider and Donna J. Haraway, "Conversations with Donna Haraway," in Joseph Schneider, *Donna Haraway: Live Theory* (London/New York: Continuum, 2005), 149.

29 Inês Moreira. Backstage and processuality. in Paulo Mendes (ed.) *CCC _ Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*, FCG, 2012.

30 Estas questões são desenvolvidas de forma mais aprofundada na minha tese de doutoramento: *Performing Building Sites: A Curatorial Approach to Space*. A ser submetida no final de 2012 no Goldsmiths College, Universidade de Londres.

Notes

1 van Boom, Nienke, Mommaas, Hans. *Transformation Strategies for Former Industrial Cities*, NAI Publishers, 2009

2 Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*, Beacon Press, 1994

3 Littlefield, David. Architectural Voices: Listening to Old Buildings, John Wiley & Sons, 2007

4 A few examples of photographers working on industrial settlements: Margaine, Sylvain. *Forbidden Places—Exploring our abandoned heritage*, Jonglez, 2009; Moore, Andrew. *Detroit Disassembled,* Damiani/Akron Art Museum, 2010; Payne, Christopher. *Asylum,* The MIT Press, 2009; van Rensbergen, Henk. *Abandoned Places II,* Lannoo Publishers, 2010

5 Celestino García et al, Braña. *A Arquitetura da Indústria, 1925–1965*, Fundação Docomomo Ibérico, 2005

6 An extended bibliography has been published in the past few decades, from which the following is a selection: Blake, Brian. *Industrial Archaeology,* BBC Publications, 1965; Buchanan, R. A. *Industrial Archaeology in Britain,* Viking, 1974; Casella, Eleanor C. *Industrial Archaeology: Future Directions (Contributions to Global Historical Archaeology),* Springer, 2005; Edensor, Tim. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*, Berg Publishers, 2005; Hay, Geoffrey D. *Monuments of Industry: An Illustrated Historical Record*, Royal Commission on the Monuments of Scotland, 1986; Neaverson, Peter. *Industrial Archaeology: Principles and Practice*, Routledge, 1998; Palmer, Marilyn. *Industrial Archaeology: A Handbook,* Council for British Archaeology, 2012; Rix, Michael. *Industrial Archaeology*, Historical Association, 1967.

7 Stratton, Michael. *Industrial Buildings: Conservation and Regeneration: Initiatives in Conservation and Regeneration,* Taylor & Francis, 2000

8 Cortesão, Luiza (coord.). *Quando eu nasci aquela fábrica já ali estava*. Instituto Paulo Freire e FCG, 2012

9 Najafi, Sina. Cabinet #20: Ruins, Cabinet, 2005 and Najafi, Sina. Forgetting: 42, Cabinet, 2011

10 Moreira, Inês. *Rescaldo e Ressanância!* Universidade do Porto, 2009

11 Arkio, Tuula. New Sites: New Art, BALTIC, 2000 and Binney, Marcus. Bright Future: Re-use of Industrial Buildings, Save Britain's Heritage, 1990

12 Casella, Eleanor C. Industrial Archaeology: Future Directions (Contributions to Global Historical Archaeology), Springer, 2005 and A.A.V.V. Revista Monumentos 29: Covilhã, a Cidade-Fábrica, IHRU, 2009

13 This approach can be instantiated by the work of artists as Patrícia Azevedo Santos, Micael Nussbaumer, or by Eduardo Matos.

14 We designed two previous exhibitions in Portugal? which were important experiments in this approach: Fundição de Oeiras, Projeto Terminal, 2005 and Fábrica de Fiação da Maia, Urbanlab, 2001

15 The collaboration with the Faculty of Engineering of the University of Porto through its Museum in a project named "Post-Industrial Thinking Machine" is an example of such experimentation.

16 The field work on aural testimonies on miner's experience at Borralha mines, by Pedro Araújo, comes along this line.

17 The "Stratigraphic readings of Moinho do Buraco Factory" by Mariana Jacob instantiates archeological research.

18 *Cooper is not all that shines* by Frederico Lobo and Tiago Hespanha.

19 *Wolfram* by Konrad Pustola and *Black* Smoke by André Cepeda.

20 *Matadero* in Madrid and *Can Framis* in Barcelona are good examples of such approach to architecture.

21 The research on the labels of Confiança factory by Nuno Coelho explores a scientific and visual approach to industrial design.

22 In projects as Jonathan Saldanha's *Khōrus Anima*, or in *Then and… cut* by Pedro Tudela.

23 A.A.V.V. Baltic—The Art Factory: The Building of Baltic, the Centre for Contemporary Art, Gateshead, BALTIC, 2002

24 Sampaio, Maria da Luz. Actas do Colóquio de Museologia Industrial. Reconversão e Musealização de Espaços Industriais. Associação para o Museu da Ciência e Indústria, 2003

25 Walid Sadek, "A Room with a Conversation in the Middle", in *Notes for an Art School,* Manifesta 6 (Nicosia, School Books, 2006). The book is a catalogue of the cancelled event Manifesta 6.

26 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999).

27 Claire Doherty, *Contemporary Art: From Studio to Situation*. London: Black Dog Publishing, London, 2004

28 Joseph Schneider and Donna J. Haraway, "Conversations with Donna Haraway," in Joseph Schneider, *Donna Haraway: Live Theory* (London/New York: Continuum, 2005), 149.

29 Inês Moreira. Backstage and processuality. in Paulo Mendes (ed.) *CCC _ Collecting Collections and Concepts, uma viagem iconoclasta por coleções de coisas em forma de assim*, FCG, 2012.

30 This is further explored in my PhD Thesis: *Performing Building Sites: A Curatorial Approach to Space*. To be presented in late 2012 at Goldsmiths College, University of London.

POLIFONIZAÇÃO DO EDIFÍCIO PALIMPSÉSTICO

Aneta Szyłak, curadora de arte contemporânea

Oh as elegias aos edifícios que caem…
Oh os poemas às gruas no ferro-velho…

Um edifício palimpséstico é o resultado, em termos gerais, de um fenómeno de desenvolvimento, ao longo do tempo, de um edifício híbrido a partir do qual emergem novos acrescentos que não abrangem totalmente a nova unidade. Trata-se geralmente de um edifício com uma longa história, que já sofreu diversas alterações e no qual se sobrepõem construções de diferentes épocas num processo cujos vestígios são visíveis. Não há nenhuma relação com a ideia do edifício completo ou coerente, mas sim com a persistência dos vestígios do tempo na construção material. O que é interessante é a reconfiguração e materialidade da intenção concretizada e, ao mesmo tempo, a marca do antigo que é deixada na estrutura do novo.

A utilização deste termo em relação a um edifício vem de uma outra área: a história dos livros. Houve momentos em que novos códigos eram inscritos em escritos antigos, frequentemente de natureza filosófica ou teológica. Em termos práticos, um palimpsesto é um livro ou rolo de papel – um objeto com uma história – onde existe um texto que inclui vários autores especificados ou não especificados que se encontram ligados, apesar de essa nunca ter sido a sua intenção. Não existe continuidade nem proximidade conceptual. Esses autores encontram-se associados simplesmente pela necessidade de poupar nos materiais de escrita. O palimpsesto – o verdadeiro objeto histórico – gerou-se a partir de uma situação de carência. Por ser tão valioso, o pergaminho foi usado mais do que uma vez, tornando-se num fragmento regenerado de material de escrita – o palimpsesto. O pergaminho era geralmente cortado e cosido novamente, o que alterava o seu formato e aparência geral. As letras originais eram removidas do material mas, com o tempo, os vestígios da tinta acabavam por reaparecer na superfície. O leitor cuidadoso consegue ler estes escritos originais, fragmentados e obscurecidos, embora seja difícil compreendê-los através das camadas de texto e de tempo. Surgem relações inesperadas entre os escritos mais antigos e os que são cronologicamente mais recentes. O significado cultural do palimpsesto enquanto objeto alerta-nos constantemente para a

O edifício do Wyspa Institute of Art

The building of Wyspa Institute of Art

Polyphonization of Palimpsest Building

Aneta Szyłak, contemporary art curator

Oh the elegies to the falling buildings…
Oh the poems to the scrapped cranes…

A palimpsest building is—roughly speaking—the phenomenon of a hybrid building developed over time from which new additions emerge that do not fully cover the new assembly. It is usually a building with a long history which has undergone a number of changes and in which constructions from different times overlap and the traces of this process are apparent. It has nothing to do with the vision of the coherent or completed building, but rather with the persistence of traces of time in the material construction. What is interesting is both the fact of reconfiguration and materiality of the realized intention and at the same time the leftover of the old in the structure of new.

The use of this term for a building emerges from another field, which is the history of books. There have been times when new codes were written on ancient, often philosophical or theological pieces of writing. In practical terms, a palimpsest is a book or roll of paper—an object with a history—and there is a text with a number of specified and unspecified authors bound together despite the fact that they were never intended to be connected. There is no continuity and conceptual proximity. They have been brought together merely out of a need to economize on writing materials. The palimpsest—the atual historical object—was born out of a situation of deficit. Due to its preciousness the parchment has been used more than once and has turned into a regenerated piece of writing material—the palimpsest. The parchment was often cut and sewn again, so there was a change of format and general appearance. The material has been washed from the primordial scription, but with time the remains of ink would surface over. The careful reader can read these obscured fragmented primary writings, although the layers of text and time hinder easy understanding. Unexpected relations between older writings and chronologically newer ones appear. The cultural meaning of the atual palimpsest as object keeps us alert to the loss inscribed within particular locations or contexts in the broadest sense, thereby engaging, in a way, in the economy of accumulation on the one hand

perda inscrita em locais ou em contextos particulares no seu sentido mais lato, participando assim, de certa forma, na economia da acumulação e, por outro lado, na economia da despesa. Em retrospetiva, podemos ver que este tipo de escrita convergente e estratificada é a combinação do excessivo e do insuficiente. É, ao mesmo tempo, aglomerado e escassez, sendo este o paradoxo central que faz com que o palimpsesto seja uma referência tão poderosa. O palimpsesto enquanto objeto vibra com o espaço, permitindo a formação de incoerências e liminaridades, além de um número significativo de casualidades. Neste contexto, o *palimpsesto* é o parêntesis abrangente, a metáfora que molda a fundamentação racional e, simultaneamente, um princípio de prática, ativando a potencialidade de afetos acumulados. Poder-se-ia dizer que abarca o estado das coisas e suas possíveis reviravoltas.

* * *

Pó. Sujidade. Humidade. O edifício, há muito abandonado, ficou reduzido a cerca de dois terços da sua forma simétrica original. Uma explosão no final da década de 1950 destruiu a outra parte. O que resta é o todo putativo, uma vez que existem cada vez menos pessoas que se recordam de como era antes. Seja como for, trata-se de um elemento reduzido do contexto industrial global que começa a deixar de existir. Com o tempo, a chuva que cai através de janelas partidas e um processo gradual de desgaste vão causando prejuízos. As primitivas e estranhas divisões internas, pintadas de todas as cores imagináveis, que transformavam espaços amplos em pequenos nichos e gabinetes começaram a desmoronar. Existem camadas e camadas de paredes finas e grossas com estruturas novas que mal escondem as anteriores. O pavimento em *parquet* ficou inchado da chuva.

À medida que as camadas de tinta de óleo são reveladas, a parede deixa de ser uma superfície plana para se tornar numa textura espessa, expansiva e transbordante. Flores, com pétalas feitas de tinta, pendem do telhado. À medida que se vão encaracolando e entrelaçando, as cores são reveladas – azul-claro, azul-escuro, verde industrial, castanho-avermelhado, umas sobre as outras. O tecido fratura-se em consequência da alternância entre períodos de humidade e períodos secos.

O mobiliário restante partido, desmembrado e disperso pelo espaço foi despejado da sua dignidade. As cordas e os fios estão desligados e os canos à vista. E pó. Há pó por todo o lado. Algumas flores morrem em vasos colocados no peitoril da janela.

Pó. Sujidade. Humidade. Cada gesto, cada ação de limpeza, escavação ou utilização tornar-se-ia numa forma de nos posicionarmos no tempo e no espaço. A própria substância material do edifício, a sua intensidade e resistência, abrange tudo. Existe sentido na forma como a capacidade do edifício é aqui experienciada. Não se trata de proteger o antigo ou

and of expenditure on the another. Looking at it today, we can see that this kind of layered an concurrent writing is the combination of too much and not enough. It is both a mass and scarcity and this central paradox is what makes the palimpsest such a powerful reference. The palimpsest as object vibrates with space, allowing for incoherencies and liminalities as well as a significant number of chance happenings. Here, the *palimpsest* is the embracing parenthesis, the metaphor that spins the conceptual rationale, and at the same time it is a principle of practice, activating the potentiality of accumulated affects. We could say that it encompasses both the state of affairs and the turns that they may possibly take.

* * *

Dust. Dirt. Damp. The building, long-abandoned, has been reduced to about two-thirds of its original symmetric form. An explosion in the late 1950s blew up the other part. What remains is the putative whole, as there are fewer and fewer people who remember what it looked like before. In any case, it is a shrunken element of the overall industrial environment that is now ceasing to exist. Over time, rain pouring though broken windows and a gradual process of wearing away is taking its toll. The awkward, primitive internal divisions that made ample spaces into small niches and closets, painted in every imaginable color, have started to fall apart. There are layers and layers of thick and thin walls with new constructions that barely cover the old ones. The parquet flooring has been swollen by rainwater.

As the layers of oil paint are revealed the wall is no longer a flat surface but a growing, bubbling thick texture. Blossoms, with petals formed by paint, hang down from the ceiling. As they curl and fold, the colors are revealed—pale blue, dark blue, industrial green, sienna brown, one over another. The tissue breaks as a result of alternating periods of humidity and dryness.

The remaining furniture is robbed of its dignity, broken apart, dismembered, scattered across space. Cords and wires are disconnected, pipes stick out. And dust. Dust is everywhere. Some flowers are dying in pots on the windowsill.

Dust. Dirt. Damp. Every gesture, every action of cleaning, excavation or application would become a way of positioning ourselves in space and time. The very material substance of the building, its intensity, its capacity is all-embracing. There is significance in the way that the capacity of the building is experienced here. It is not about protecting the old or implementing the new. In a way, it is an example of non-architecture. It is not about the construction but about finding points of entry, fractures and sites of invagination into the earlier, in which the latter may occur or modify what is found, a least for a short while.

de implementar o novo. De certa forma, este é um exemplo de não-arquitetura. Não se trata de construção, mas da descoberta de pontos de entrada, fraturas e locais de invaginação no mais antigo, nos quais o mais recente pode ocorrer ou modificar o que é encontrado, pelo menos durante algum tempo.

Pó. Sujidade. Humidade. Existe uma indefinida precariedade do estado na rede de fatores, possibilidades e impossibilidades variáveis, sejam estes de ordem económica, organizacional ou histórica. De fato, trata-se de uma atividade que tem lugar no seio das relações espácio-temporais interrompidas que são representadas pela forma atual do edifício.

Pó. Sujidade. Humidade.[1]

* * *

Oh as elegias aos edifícios que caem…
Oh os poemas às gruas no ferro-velho…

* * *

Este parece ser o momento oportuno para estudar a forma como a prática curatorial se compromete com uma relação mútua com o seu contexto material e espacial. O que me interessa aqui são os fundamentos materiais da *curadoria do contexto* que deve compreender não só as características materiais do local mas também as qualidades narrativas da história do edifício.[2] Simultaneamente, o objetivo não parece ser o de descobrir essas narrativas ou de limpar cuidadosamente as suas camadas. Aceitar a natureza do palimpsesto significa tomar como um todo os seus estratos desajustados que se vão acumulando com o tempo criando um tecido tenso, ferido e complexo. Isto inclui toda a estrutura afetiva do espaço, tal como as suas dimensões, incluindo cores, humidade, temperatura e qualidades de textura e, também, a janela. Interessa-nos investigar como é que esta história da construção e seus uso se constitui numa formação narrativa e estrutural-material que pode ser ativada no seu todo sincrónico.

A curadoria do local pode ser feita mediante uma série de gestos individuais ou coletivos. Poder-se-ia dizer que as exposições e as demonstrações já não serão condições necessárias para a compreensão da abordagem curatorial que será adotada, em face do que é revelado pelo trabalho desenvolvido no edifício. Assim sendo, cada exposição também se torna, de diversas formas, numa intervenção no contexto do edifício. Não se trata da definição do contexto, mas da acumulação e reorganização das suas histórias formativas. Não se trata de afirmar o que é este contexto, mas o que poderemos vir a saber através da forma como atuamos sobre o mesmo.

Dust. Dirt. Damp. There is an uncertain precariousness of status suspended in the net of shifting factors, possibilities and impossibilities, be they economic, organizational or historical. In fact, it is an activity that takes place within the disrupted spatio-temporal relations represented by the current form of the building.

Dust. Dirt. Damp.[1]

* * *

Oh the elegies to the falling buildings…
Oh the poems to the scrapped cranes…

* * *

This seems to be an opportune moment to study how curatorial practice binds itself into a mutual relationship with its material and spatial surroundings. What interests me here are the material foundations of the *curating context*[2] which is to be understood both as the material features of the site and the narrative qualities of the building's history. At the same time the goal does not seem to be to discover those narratives or to carefully dust off their layers. To accept the nature of the palimpsest is to take as whole its ill-fitting layers that accumulate over time and create the complex, wounded, tense tissue. This includes all of the affective apparatus of the space, such as its dimensions; including the colors, humidity, temperature and textural qualities as well as the window. The question to investigate is how this history of construction and its uses builds up as structural-material and narrative formation that we can make active in its synchronic whole.

The site can become curated by a series of individual or collective gestures. It could be said that exhibitions and displays are perhaps no longer what is needed to understand the curatorial approach to be taken, in the light of what is revealed by work on the building. This being the case, every exhibition also becomes, in many ways, an intervention in the context of the building. It is not a definition of context but the accumulation and reframing of its formative histories. It is not about stating what this context is but what we can come to know through the way that we work on it.

* * *

Oh the elegies to the falling buildings…
Oh the poems to the scrapped cranes…

* * *

Instead of being thoroughly cleaned and painted, the site underwent a slow process of reformulation that included site-specific interventions that were further integrated and continue to be present although they

unreal unreal unreal unreal
unreal unreal unreal unreal
unreal unreal unreal unreal
unreal unreal unreal unreal
unreal unreal unreal unreal

Oh as elegias aos edifícios que caem…
Oh os poemas às gruas no ferro-velho…

* * *

Em vez de ser meticulosamente limpo e pintado, o local sofreu um processo lento de reformulação que incluiu intervenções pensadas especificamente para o local que foram posteriormente integradas e continuam presentes, embora tivessem inicialmente um caráter efémero. Este processo desenvolveu-se através da reutilização e mistura de camadas que sofreram inserções e raspagens. Inicialmente, foi tomada a decisão de não adaptar o edifício ao desejo do artista ou curador, mas de habitar a sua realidade. Já ninguém se lembra se esta decisão foi motivada pelo fato de não haver fundos para uma renovação, o que significa que não haveria alternativa. Talvez tivesse sido a pragmática quotidiana a submeter-nos a esta situação, considerando-a uma condição inevitável, embora ela se tivesse tornado imediatamente informativa e mais produtiva.

Foi, então, uma decisão deliberada a que nos motivou a não preparar um fundo branco quando pintámos as paredes, mas a pintá-las tal como estavam, bem como a cortar paredes existentes e a usar objetos encontrados. Logo, desde o ponto de entrada no edifício, as camadas de tinta a descascar, o pó, a sujidade, a humidade e o pavimento dilatado tornaram-se numa referência para a prática material. A tensão entre a materialidade e a memória continua submersa como sentido preexistente. Não buscaremos esse sentido. Apenas algumas das suas pequenas partes serão integradas naquilo que consideramos que ele é atualmente.

Trata-se de um palimpsesto de um edifício e nós estamos destinados a escrever por cima dele. Esta abordagem ao edifício é decisiva para a prática curatorial que se segue ou pode mesmo consistir no começo dessa prática. Como é que a quase habitação instintiva do local da nossa própria prática se torna em mais do que um ato de residir no edifício? Este é um convite para um modo de tratar o edifício que se torna numa metodologia do *contexto curatorial*.

* * *

O contexto curatorial é uma proposta que coloca inúmeras questões relativamente ao espaço e ao tempo. Não se trata apenas de um local particular, de uma condição política, social ou económica ou de uma narrativa local; inclui também os estratos de formações históricas que lhe estão associados. É aquilo a que chamo palimpsesto. Henri Lefebvre considera que o espaço social é uma "tábua de escrita" onde se inscreve a sua história:

> Os vestígios indeterminados deixados pelos acontecimentos não são as únicas marcas no espaço: a sociedade, na sua realidade, também deixa a sua inscrição, o resultado e produto das atividades sociais.

were planned as ephemeral. This has happened through the reusing and mixing of layers by insertion into them and scratching through them. The decision made early on was not to adapt the building to the convenience of the artist or curator but to inhabit its atuality. Nobody remembers any more whether this decision was driven by the fact that there was no real money for renovation so it was not an option anyway. It was perhaps the pragmatics of everyday life that made us submit to this as a condition that was as inevitable although it immediately became informative and more productive.

So it was a deliberate decision not to prepare white backgrounds when painting walls but to paint on what was there, just as we decided to cut into existing walls and to use the objects that we found. From the very point of entry into the building, the peeling layers of paint, dust and dirt and the damp, swelling flooring became a reference for material practice. The tension between materiality and memory is down there as preexisting meaning. We will not dig for that meaning. Only some small parts of it will be integrated into what we think it is today.

It is a palimpsest of a building and we are destined to write over it. This approach towards building is decisive for the curatorial practice that follows, or is just the start of that practice. How does near instinctive inhabitation of the location of one's own practice become more than an act of dwelling in the building? This is a call for a mode of dealing with the building that becomes a methodology for *curating context*.

* * *

Curating context is a proposal that presents numerous questions in regard to space and time. It is not just a particular location or an economic, social or political condition or local narrative; it also includes the layers of historical formations that are connected to it. This is what I call a palimpsest. Henri Lefebvre addresses the social space as a 'writing tablet' of its history:

> The uncertain traces left by events are not only the marks on (or in) space: society in its atuality also deposits its script, the result and product of social activities. Time has more than one writing-system. The space endangered by time is always atual and synchronic, and it always presents itself as of a piece; its component parts are bound together by internal links and connections themselves produced by time.[3]

I see the palimpsest introduced here as a synchronic composite of ill-fitting, fragmented material and immaterial elements of context. Curatorial gestures have a complex affective reaction on spatial or architectural conditions such as scale, temperature, humidity, light and so forth. The building is our palimpsest. It has its social history and we come together

> O tempo tem mais do que um sistema de escrita. O espaço gerado pelo tempo é sempre atual e sincrónico e apresenta-se sempre de uma forma fragmentada; as partes que o compõem são unidas por elos e ligações internas, eles próprios produzidos pelo tempo.[4]

Na minha opinião, o palimpsesto é aqui introduzido como uma combinação de elementos materiais e imateriais de contexto que são fragmentados e desajustados. Os gestos curatoriais têm uma reação afetiva complexa às condições espaciais e arquitetónicas, tal como a escala, a temperatura, a humidade, a luminosidade e assim por diante. O edifício é o nosso palimpsesto. Tem a sua própria história social e nós deparamo-nos com diferentes partes da sua história. Cada vez que entramos, preenchemos mais uma parte da sua narrativa material que nunca fica completa.

Os diversos modelos possíveis de trabalho com o edifício contribuem para a forma de curadoria utilizada. *Contexto* e *palimpsesto* são palavras cuja utilização teórica se encontra fortemente ligada à linguística e à teoria literária. Ao falarmos de contexto em linguagem, sublinhamos a reformulação de sentido que tem lugar quando as palavras são colocadas numa nova ordem, o que nos leva subsequentemente a pensar acerca das coisas na sua relação umas com as outras. O sentido nunca é a simples soma do que está presente, mas o resultado da fricção entre as palavras e a sua organização espacial. O contexto está ligado à cognição (compreensão das coisas na sua relacão, quer esta seja de ordem social, física ou textual). A natureza errática do palimpsesto faz-nos pensar no que é possível e no que é imprevisível.

O palimpsesto – que também poderia ser explicado como a especificidade espácio-temporal do contexto – está relacionado com a acumulação de estratos: de materiais, de dados ou de narrativas. O elemento característico do palimpsesto é o fato de, apesar de parecer completo, nos fazer perceber que existe algo por baixo ou nos espaços intermédios do visível ao qual temos um acesso muito limitado ou não temos mesmo acesso. Trata-se de um conhecimento sempre incompleto e com o qual lidamos através de ruturas, inserções, fissuras e revestimentos.

Existe já uma longa história de criação de arte e de curadoria de exposições em instalações construídas para a produção industrial. Isso transforma-se, então, numa forma de lidar com o repositório de formas e narrativas e de falar acerca do texto sem fim.[4] Uma vez que o nosso objetivo não é desvendar cuidadosamente todos os estratos materiais e imateriais do edifício, outra intenção deve ser proposta. Eu proponho uma *polifonização* do edifício palimpséstico.

Polifonia é um termo criado pelo teórico da literatura russo Mikhail Bakhtin, que chegou a este conceito através da análise dos romances de Dostoyevsky, nos quais o narrador ou o sujeito enunciador dá permissão

with different parts of this story. Every time we enter we fill up another part of this material narrativity yet it is never complete.

The various possible modes of working with the building contribute to the form of curating that is used. *Context* and *palimpsest* are words whose theoretical usage is strongly connected to linguistics and literary theory. When talking about context in language, we highlight the reformulation of meaning that takes place when words are put into the new order, which subsequently leads us to think about things in relation to one another. Meaning is never the mere sum of what is there, but the outcome of the friction between words and their spatial arrangement. Context is connected to cognition (the understanding of things in their relationality, whether it be social, physical or textual). The erratic nature of the palimpsest makes us think of what is possible and what is unpredictable.

The palimpsest—which could also be interpreted as the spatio-temporal specificity of context—has to do with the accumulation of layers: those of material, data or narratives. The characteristic feature of the palimpsest is that although it is perceived to be complete it makes us understand that there is something underneath and in-between to which we have no or very limited access. It is a knowledge that is never complete and with which we deal through ruptures, insertions, fissures and coverings.

There is already quite a long history of creating art and curating exhibitions in facilities built for the purposes of industrial production. This then becomes a way of dealing with the repository of forms and narratives and talking about the text with no end.[4] Since our purpose is not to carefully uncover all of the material and immaterial layers of the building, another intention must be proposed. Here I propose a *polyphonization* of the palimpsest building.

Polyphony is a term coined by the Russian literary theorist Mikhail Bakhtin, who arrived at this concept through an analysis of Dostoyevsky's novels in which the narrator or the speaking subject gives his characters license to speak regardless of their morals, good deeds or wrongdoing. The moral battle is happening between those numerous voices, not in the narrative of the ruling narrator. I tend to use Bakhtin's term as a theoretical model that helps us to look at the given contexts from another perspective. Here there is no hierarchy of narratives, forms or rooms. If we polyphonize different layers regardless of their assumed role—space, signage—in effect, everything becomes untouched in the physical sense and undermined in the conceptual sense. The exhibition must not necessarily be planned as a set of surprises but rather as a quest of possibility.

The polyphonization of the palimpsest is not a hunt for antiquity but the opportunity to update what we already know and what we can learn

às suas personagens para falar, independentemente dos seus princípios morais, boas ou más ações praticadas. A batalha moral dá-se entre essas inúmeras vozes, não na narrativa do narrador principal. Costumo usar o termo de Bakhtin como modelo teórico que nos ajuda a ver os contextos particulares de outra perspetiva. Aqui não existe hierarquia de narrativas, formas ou espaços. Se colocamos diferentes estratos em polifonia, independentemente do seu papel previsto – espaço, sinalização – em vigor, tudo fica intacto no sentido físico e deteriorado no sentido conceptual. A exposição não tem necessariamente de ser planeada como um conjunto de surpresas; pode ser planeada como uma demanda da possibilidade.

A *polifonização* do palimpsesto não é uma procura da antiguidade, mas a oportunidade de atualizar o que já sabemos e o que podemos aprender de novo. *O efeito de palimpsesto* nas redes neuronais é um termo que descreve o processo de aprendizagem e de acesso a dados, bem como a possibilidade da sua emergência, uma vez que a inteligência artificial "esquece" e "recupera" informações mais ou menos necessárias colocando numa zona mais profunda ou trazendo à superfície dados acumulados.[5] Isso remete-nos para o que o curatorial faz enquanto processo de transformação de algo num tema: esse elemento reemerge e, ao mesmo tempo, permanece diferente do que já conhecemos. Esquecer e desaprender, aprender de novo, aprender outra coisa. O foco não está relacionado, de forma alguma, com a conclusão do projeto no sentido da produção, mas sim com a forma como o projeto pode ecoar e com o que este faz para além daquilo que mostra ou torna visível. O que entendo por *polifonização* é a ativação do contexto sem que ele se torne num tema.

* * *

Oh as elegias aos edifícios que caem…
Oh os poemas às gruas no ferro-velho…

* * *

Notas

1 A descrição vem dos afetos e usos do antigo edifício de uma escola básica de soldadura no Estaleiro de Gdańsk que é usado como um espaço de arte experimental, o Instituto de Arte Wyspa, desde 2004.
2 *Curadoria de contexto* é o conceito que estou a desenvolver no contexto do meu doutoramento com o mesmo nome. Este aborda as relações afetivas no processo de habitação do local da própria prática.
3 Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, Donald Nicholson-Smith trans., Oxford, 1991, p. 110.
4 Para Gerard Genette, que introduziu o termo na teoria literária, o *palimpsesto* é uma forma que deriva do texto preexistente e que, sendo sujeita a diversos modos de recuperação e apropriação, resulta numa nova obra. Tal como assinalado pelo autor, existe uma proliferação praticamente interminável desses palimpsestos.
5 Pode consultar uma página com informação detalhada acerca do efeito do palimpsesto na área da teoria e prática da inteligência artificial no endereço <*http://ru3.org/ru3/project/concept/palimpseste.htm*>

from it anew. *The palimpsest effect* in the neuronal networks[5] is a term that describes the process of learning and data access as well as the possibility of its emerging, as artificial intelligence "forgets" and "recovers" less or more needed information by putting deeper or surfacing an accumulated data. This makes us think of what the curatorial does as a process of making something become a subject, to re-emerge and at the same time remain different from what we already know. Unlearning and de-learning, learning anew, learning something else. The focus here has nothing to do with completing the project in the sense of production but rather is concerned with how the project can resonate and what it does beyond what it shows or makes visible. What I understand as polyphonization is the activation of context without it being made a theme.

* * *

Oh the elegies to the falling buildings…
Oh the poems to the scrapped cranes…

* * *

Notes

1 The description comes from the affects and uses of the former building of a basic school for welding at Gdańsk Shipyard used as the experimental art space Wyspa Institute of Art since 2004.
2 *Curating context* is the concept I am developing in my PhD alike titled, which deals with affectual relations in the process of inhabiting the location of ones practice.
3 Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, Donald Nicholson-Smith trans., Oxford, 1991, p. 110.
4 For Gerard Genette who introduced the term in literary theory, the *palimpsest* is a form that derives from the preexisting text, and, by various modes of recuperation and appropriation, arrives at a new work. As the author points out, there is a practically never-ending proliferation of such palimpsests.
5 An elaborate website on the palimpsest effect in the field of artificial intelligence theory and practice can be found at the following address <*http://ru3.org/ru3/project/concept/palimpseste.htm*>

Fábrica ASA, fotografia aérea encontrada em 2011 no edifício de escritórios antes das obras de transformação

Fábrica ASA, aerial photograph found in 2011 at the office building before the renovation works

MUSEUS E MUSEALIZAÇÃO DE ESPAÇOS INDUSTRIAIS EM PORTUGAL

José Manuel Lopes Cordeiro,
Professor de Arqueologia Industrial na Universidade do Minho

Entre as muitas transformações por que passaram as sociedades ocidentais na segunda metade do século XX destaca-se a forma rápida e impositiva com que se implantou o fenómeno da patrimonialização. Esta nova realidade resultou, por um lado, do alargamento do campo do património cultural a outras áreas que até então não tinham merecido essa consideração e, por outro, às transformações materiais por que passaram aquelas sociedades, particularmente após a década de 1960. A emergência e a afirmação do património industrial constitui, provavelmente, um dos melhores exemplos que traduzem esta realidade: na primeira perspetiva, integrando a ampliação que a natural evolução das ciências humanas então registada provocou no conceito de património cultural, à qual não foram estranhos os contributos de disciplinas como a etnologia, a antropologia ou a arqueologia; na segunda, as transformações registadas após a Segunda Guerra Mundial, com a inerente reorganização da indústria e do urbanismo, que fizeram surgir a consciência do sentimento de perda e, consequentemente, de privação de parte da identidade que durante décadas tinha sido adquirida pelas sociedades que desempenharam um papel pioneiro no processo de industrialização.

A emergência do fenómeno da patrimonialização coloca, no entanto, vários problemas relacionados com a sua efetivação, entre os quais a necessidade de se encontrar as soluções e formas mais adequadas para se preservar os variados elementos patrimoniais e, também, sobre as melhores soluções que possam proporcionar a sua fruição pela sociedade. No caso do património industrial, são vários os problemas que estes desideratos encerram, agravados pelo processo de desindustrialização em curso desde há alguns anos, o qual frequentemente exige que se encontre urgentemente soluções sob pena de perder componentes fundamentais desse património.

Durante a segunda metade do século XX, particularmente nas suas duas últimas décadas e acompanhando o referido movimento de desindustrialização que se tem verificado nos países europeus, os museus industriais constituíram o tipo de museu que mais cresceu em número. Nalguns países, como na Grã-Bretanha, os museus industriais foram durante a década de 1980 o tipo de museu que mais cresceu quantitativamente, acompanhando o desenvolvimento e a consolidação do património industrial

Museums and Musealisation of Industrial Spaces in Portugal

José Manuel Lopes Cordeiro,
Industrial Archaeology Professor at Universidade do Minho

Among the many transformations experienced by Western societies during the second half of the twentieth century, the sudden and decisive way in which the phenomenon of granting heritage status, or 'patrimonialisation' has taken hold is particularly noteworthy. This new state of affairs was brought about by the expansion of cultural heritage to cover areas which had not hitherto been included, on the one hand, and the material transformations experienced by those societies, particularly following the 1960s, on the other. The emergence and recognition of industrial heritage is perhaps one of the clearest examples of this situation. In relation to the first point, it typifies the way that the natural evolution of human sciences, partly due to contributions from disciplines such as ethnology, anthropology and archaeology, has led to an expansion in the concept of cultural heritage. On a second level, it is a response to the transformations of the post-World War II period and the attendant reorganization of cities and industry, which produced an awareness of a feeling of loss, and as a consequence, an obliteration of part of the identity which had developed over decades in those societies that played a pioneering role in the industrialisation process.

This emergence of the patrimonialisation process raises, however, several problems in terms of putting the concept into practice. These include the need to find the most appropriate solutions and approaches for preserving the diverse elements of heritage and, also, the solutions which best enable them to be enjoyed by society. In the case of industrial heritage, these aspirations are accompanied by various problems, exacerbated by the de-industrialisation process which has been underway for some years now, and which frequently creates the need to find urgent solutions to prevent essential elements of this heritage being lost.

Alongside this ongoing process of de-industrialisation across Europe, the second half of the twentieth century—and the last two decades in particular—saw the number of industrial museums increase more than any other type of museum. During the 1980s, in some countries, such as the United Kingdom, industrial museums were the museums with the highest quantitative growth, in line with the development and consolidation of British industrial heritage.[1] During that decade, a new museum

naquele país.[1] Durante aquela década inaugurou-se um novo museu em cada duas semanas, contando-se no final da década, o impressionante número de 461 novos museus industriais.[2] Esta realidade, que ainda hoje se mantém embora num grau de intensidade muito inferior, está também a ocorrer noutros países europeus, e em países que, pelo contrário, estão a experimentar uma rápida industrialização, como é o caso da República Popular da China, que há alguns anos anunciou a criação, na cidade de Xangai, nada menos do que dez museus industriais,[3] a fim de corresponder à crescente procura turística que aquela cidade tem vindo a conhecer.

Salvaguardadas as devidas proporções, não é difícil perceber que nada de semelhante se passou, ou virá a passar-se, em Portugal. De fato, um dos grandes problemas que o país enfrenta no domínio da museologia é a inexistência de uma rede museológica equilibrada a nível nacional. Na realidade, o problema vem muito de trás, de antes do 25 de Abril, quando a importância e o papel que os museus desempenhavam na sociedade eram encarados de um modo muito diferente. Contudo, passadas quase quatro décadas, a situação não só não melhorou, como se tem vindo a agravar,[4] após alguns passos positivos que, apesar de tudo, foram dados. É certo que, a criação em 2000 da Rede Portuguesa de Museus,[5] incorporando atualmente 137 museus criados pela iniciativa de autarquias e de instituições privadas, obnubilou consideravelmente a perceção desta realidade. Mas tal não deve fazer esquecer as responsabilidades do Estado[6] neste domínio, tanto mais que os museus têm também a seu cargo a salvaguarda do património – na sua diversidade – uma tarefa que, aliás, em primeiro lugar lhes compete. Contudo, esta realidade regista atualmente um processo de transformação, fruto da implementação do "Plano estratégico para os Museus do Século XXI", que prevê a transição faseada para tutelas municipais, ou a afetação a Direções Regionais de Cultura, de alguns dos atuais 28 museus do Instituto de Museus e Conservação. O objetivo primordial desta solução consiste na diminuição dos encargos da Administração Pública Central com estas instituições, desrespeitando a Lei-Quadro dos Museus Portugueses – aprovada por unanimidade na Assembleia da República –, e debilitando a identidade própria desses museus, "*seja ao nível dos quadros ou mapas de pessoal e capacidade de gestão de receitas próprias, seja ao nível das direções*", como recentemente foi salientado pela Comissão Nacional Portuguesa do ICOM.

Outro dos grande problemas que Portugal enfrenta no domínio da museologia é a inexistência, como facilmente se depreende do anteriormente referido, de um museu na área do património industrial – e, já agora, pela importância que esta temática assume cada vez mais nos nossos dias, de um museu nacional –, que abordasse também áreas às quais o património industrial se encontra umbilicalmente ligado, a história da ciência e da técnica. Estas têm sido incompreensivelmente desprezadas pelos poderes públicos, mas encerram um enorme potencial formativo e educativo que

was opened every fortnight, and by the end of the 1980s the number of industrial museums in the United Kingdom reached the impressive figure of 461.[2] This tendency, which stills prevails today albeit at a much slower rate, is also present in other European countries, as well as in countries that, in contrast, are undergoing a rapid industrialisation process. The People's Republic of China, for example, has announced the creation of no less than ten new industrial museums in Shanghai alone,[3] in response to the city's increasing popularity as a tourist destination.

Even if we consider the differences in scale, it is clear that nothing similar has taken place or is about to take place in Portugal. Indeed, one of the major problems that the country is facing in the field of museology is the absence of a balanced national museum network. This is in fact a problem which dates right back to before the 1974 revolution, when views on the role and importance of museums in society were very different from those held today. Yet even after nearly four decades, the situation has not improved. If anything, things have got worse, despite the implementation of some positive measures.[4] It is true that the creation of the Portuguese Museum Network in 2000,[5] currently encompassing 137 museums created by local government and private institution initiatives, greatly obscured this state of affairs. However this should not lead us to forget the responsibilities of the State[6] in this area, particularly since the role of museums is also the protection of heritage in all its diversity, a task that in fact is one of their foremost responsibilities. However, this situation has been undergoing a process of transformation as a result of the implementation of the 'Strategic Plan for Museums in the Twenty-First Century', which establishes a phased transition to local government or to the Regional Cultural Directorates of some of the 28 museums which currently make up the Instituto de Museus e Conservação. The main objective of this measure is to reduce costs incurred by central government with respect to these institutions, disregarding the Portuguese Museums Framework Law passed unanimously by Parliament and undermining the very identity of these museums, '*either at the level of permanent staffing or staff distribution and the capacity to manage their own revenues, or at the levels of the boards*', as has been recently highlighted by ICOM's Portuguese National Commission.

Taking into account the growing importance of industrial heritage today, another major problem faced by Portugal in the field of museology, as can easily be inferred from the discussion above, is the fact that there is no national museum or any museum at all, for that matter, of industrial heritage: a museum that would also focus on the areas closely related to industrial heritage such as the history of science and technology. These have been bafflingly ignored by Portuguese public authorities, but whose immense potential as educational and learning resources should be taken into account. Portuguese society's (non) recognition of

importa ter em consideração. Há, aliás, um elucidativo exemplo – infelizmente pouco conhecido e por isso merecedor de algum destaque –, do modo como a sociedade portuguesa (não) reconhece a importância destas duas áreas fundamentais: o caso do Museu Nacional da Ciência e da Técnica (MNCT). Criado em 1971, e museu nacional desde 1976, em 2002 ganhou a designação suplementar de Doutor Mário Silva,[7] seu mentor e criador. O MNCT viveu sempre uma existência atribulada, que se agravou a partir de 1991, quando foi integrado no então Instituto Português de Museus. Em 1999 passa para a tutela do Ministério da Ciência e da Tecnologia, decisão que traduziu a clara falta de vontade com que a Secretaria de Estado da Cultura encarava a sua existência. Em 2004, foi estabelecido o compromisso de se criar em Coimbra uma estrutura que aproveitasse e valorizasse o enorme potencial museológico daquela cidade no domínios científico, através da gestão integrada dos acervos de museologia científica da Universidade e do MNCT, o "Museu das Ciências".[8]

As atribulações do MNCT continuariam, subitamente, em 2005, o Museu viu-se integrado num recém-criado "Museu do Conhecimento" – do qual nunca mais se ouviu falar –, assumindo o estatuto de unidade do então Ministério da Ciência, Inovação e Ensino Superior, equiparado a uma direção-geral.[9] Tratava-se, na realidade, da efetiva extinção MNCT, que contou com a total passividade da Academia de Coimbra e dos respetivos lentes.[10] Este "Museu do Conhecimento" pretendia, afinal, constituir o tal projeto integrado que englobaria todas as instituições museológicas de Coimbra, vindo a ser inaugurado em 2006, no antigo Laboratório Químico, com a designação alterada para "Museu da Ciência da Universidade de Coimbra", algo consideravelmente diferente do projeto inicial. De fato, o MNCT nunca veio a constituir um pólo do novo museu, embora ainda hoje figure nominalmente no seu s*ite*[11] dando-se a entender que o seu acervo constitui uma coleção do Museu da Ciência. O Museu e o seu espólio, no qual se encontram exemplares raros de património industrial dos finais do século XIX, encontra-se encerrado e discretamente abandonado.

Regressando à questão de um museu nacional consagrado ao património industrial, um dos problemas que se coloca a propósito da sua eventual criação é o da localização. Contudo, é fácil resolver esse problema pois, à partida, o mesmo só faria sentido numa das três regiões históricas da industrialização portuguesa: na Grande Lisboa, no Grande Porto ou na zona da Serra da Estrela (Covilhã). No entanto, a exemplo de soluções seguidas noutros países e regiões europeias – por exemplo, na Grã-Bretanha com o Science Museum, na Catalunha com o Museu Nacional da Ciência e da Técnica ou na Alemanha com o Rheinisches Industriemuseum –, bastaria adotar uma estrutura em rede, contornando-se facilmente aquele problema, que assim seria resolvido de uma forma satisfatória.

Enquanto uma estrutura museológica desse âmbito não for criada – e, infelizmente, duvidamos que se reconheça a imperiosa necessidade de o

these two essential areas is, in fact, clearly illustrated by a case which is unfortunately little known and therefore worthy of some attention—that of the Museu Nacional da Ciência e da Técnica (MNCT, National Science and Technology Museum). Created in 1971—and a national museum since 1976—and which in 2002 was renamed after its mentor and creator: Doctor Mário Silva.[7] The MNCT's existence has always been troubled and since 1991—the date at which it was incorporated into what was then the Instituto Português de Museus (Portuguese Institute of Museums)—its situation has worsened. In 1999 it become the responsibility of the Ministry of Science and Technology, a decision which revealed the clear lack of interest of the Secretary of State for Culture in the MNCT's existence. In 2004, an undertaking was established to create in Coimbra a structure to promote and make use of the city's huge museological potential in the field of science, through the integrated management of the scientific museum collections of the University and the MNCT, through the aforementioned 'Museu das Ciências'.[8]

The tribulations of the MNCT did not end there, and suddenly, in 2005, the Museum found itself part of a newly created 'Museu do Conhecimento' ('Museum of Knowledge')—which was never heard of again—, becoming a unit of the then Ministry of Science, Innovation and Higher Education, which functioned along the lines of a general directorate.[9] The solution implied, in reality, the effective dismantling of the MNCT, a measure whose implementation was met by total passivity from Coimbra University and its respective professors.[10] The objective of that 'Museu do Conhecimento' was, ultimately, to create an integrated project that would include every museum in Coimbra. It opened in 2006, in the old Chemistry Laboratory, now renamed the 'Museu da Ciência da Universidade de Coimbra' ('Science Museum of the University of Coimbra'), a significant departure from the original project. In fact, the MNCT never became a unit of the new museum—although its name still appears on the Museum da Ciência's site,[11] which implies that its collection is part of the Museu da Ciência. Nowadays the MNCT is closed and has been quietly abandoned, along with its collection containing rare examples of the industrial heritage of the nineteenth century.

Returning to the issue of the need for a national museum dedicated to industrial heritage one problem raised by its possible creation is that of location. However, this is an easy problem to solve since, to start with, a national industrial museum would only make sense in one of the three historical regions in which Portuguese industrialisation took place: Greater Lisbon, Greater Porto or Serra da Estrela (Covilhã). However, following the example of solutions implemented in other European countries and regions—for instance, the Science Museum in the United Kingdom, the Museu de la Ciència i de la Tècnica in Catalonia, or the Rheinisches Industriemuseum in Germany—the adoption of a network

DP

Conjunto da Fábrica do Moinho do Buraco em 2012, após a tentativa de classificação e de criação do Museu da Indústria de Guimarães em 1991.

Conjunto da Fábrica do Moinho do Buraco em 2012, após a tentativa de classificação e de criação do Museu da Indústria de Guimarães em 1991.

fazer –, há que encontrar uma solução para o património industrial, tanto imóvel como móvel. Começando por este último, que desaparece praticamente todos os dias, uma possível solução seria a de se criar uma Reserva Nacional de Património Industrial de interesse histórico e museológico, salvaguardando assim da sucata e do desaparecimento peças importantes e equipamentos industriais de interesse patrimonial e museológico, aos quais seria dado o destino mais apropriado, nomeadamente a sua incorporação em museus que viessem a ser criados. Esta constitui uma tarefa que não envolve grandes custos e que deveria ser assumida pelo Estado, no âmbito das suas inalienáveis responsabilidades pela salvaguarda da memória e do património nacionais, e que poderia também contar com a colaboração e contribuição financeira de múltiplas entidades para fazer face aos custos de manutenção, como as autarquias, as associações industriais, fundações, universidades ou empresários em nome individual.

No caso do património industrial imóvel, ou seja, das fábricas que se encontram ameaçadas de demolição – algumas de inegável interesse histórico e patrimonial – a solução a que se tem vindo a recorrer, principalmente nas últimas décadas, consiste na sua reutilização. De fato, a reutilização de edifícios industriais constitui uma solução de preservação que tem acompanhando o reconhecimento da importância do património industrial como legado cultural de um dos períodos mais significativos da História da Humanidade. Estes edifícios apresentam uma grande versatilidade para vários tipos de intervenção, já que dispõem de grandes espaços, de ampla fenestração garantindo uma iluminação natural, constituindo frequentemente construções sólidas e por vezes de apreciável qualidade arquitetónica. A sua preservação permite também manter, com vantagem, o ambiente e a fisionomia, assim como a memória e a identidade sócio-cultural, das zonas urbanas onde se localizam – e das respetivas comunidades locais –, para além de que podem atuar como pólos de regeneração urbana, nomeadamente nos casos de reutilização para funções culturais e/ou turísticas. A reutilização contribui também para o desenvolvimento económico sustentado e constitui geralmente uma solução ambientalmente sustentável.

Apesar das evidentes vantagens que a solução de reutilização de edifícios industriais oferece é frequente encontrar, entre os obstáculos que contrariam essa opção, o argumento do elevado custo que a adoção da mesma representaria. No entanto, a opção pela reutilização constitui frequentemente a solução mais económica, pelo que importa enquadrar aquela argumentação nos seus devidos parâmetros. Assim, "*tratando-se da integração e reaproveitamento de um edifício existente, há todo um conjunto de elementos a manter – fundações, estrutura, revestimentos, infraestrutura técnicas, etc., – o que representa uma redução de custo relativa a esses mesmos elementos numa construção nova. Mais ainda, não deve ser desprezado o valor intrínseco de certos elementos existentes, considerando que o custo de refazer esse mesmo elemento no presente – se*

structure would be enough to overcome the aforementioned problem.

Until such a museum structure is created—and unfortunately it seems unlikely that the pressing need for it will be recognized—we have to find a solution for both movable and non-movable industrial heritage. In relation to the latter, which is disappearing virtually every day, a possible solution would be to create a National Reserve of Industrial Heritage of historic and museological interest. This would prevent important industrial pieces and equipment of museological and patrimonial interest from being scrapped or destroyed. The Reserve could then be incorporated into museums that might be created in the future. This task does not involve major costs and as such it should be assumed by the State, as part of its fundamental responsibility to safeguard national memory and heritage. It could also draw on funding from several organizations to assist with maintenance costs, such as local government, industrial associations, foundations, universities, or donations from entrepreneurs.

In the case of non-movable industrial heritage such as factories threatened with demolition, some of which have undeniable historic and heritage value, the solution which has often been implemented, particularly over recent decades, is that of reuse. In fact, the reuse of industrial buildings is a conservation solution that has closely followed the acknowledgement of the importance of industrial heritage as a cultural legacy of one of the most significant periods in human history. Industrial buildings offer great versatility for such interventions, thanks to their large spaces that make a number of different solutions possible, wide windows providing natural lighting, and the fact that they are often solid constructions of considerable architectural quality. By preserving these buildings, it is also possible to advantageously maintain the environment and its physiognomy, as well as the sociocultural memory and identity of the surrounding urban areas. In addition they can become centres of urban regeneration, particularly when their reuse relates to culture and/or tourism. This reuse also contributes to sustainable economical development and is generally an environmentally sustainable solution.

Although the reuse of industrial buildings has a number of clear advantages, opponents often argue that the costs involved are too high and this, among other obstacles raised to this approach, has negative implications for the decision-making process. However, the reuse option is usually the most economical solution, and consequently the argument for this approach must be properly framed. Therefore, '*in the integration and reuse of an existing building, several elements will be maintained—foundations, structure, finish, technical infra-structures, etc.,—representing a financial saving compared to the cost of those same elements in a new building. In addition, the intrinsic value of certain existing elements should not be overlooked, since the cost of recreating such elements today—when it is even possible—greatly surpasses their original cost or restoration*'.[12]

tal ainda for sequer possível – excede em muito o seu custo original ou a sua recuperação".[12] Associado ao erróneo argumento de que "fica mais barato demolir e construir de novo", surge também o de que as soluções ambientalmente sustentáveis são necessariamente mais caras.

Dando uma vez mais a palavra aos especialistas, constata-se que a "*minimização de trabalhos de demolição, em si dispendiosos e consumidores de energia, representa igualmente a redução de desperdício e entulho material, de poluição e de energia incorporada em todo o processo. A reutilização dos materiais existentes tem também como consequência direta a redução do recurso à extração e processamento de novas matérias-primas, com o respetivo impacto ambiental (que vai desde a profunda alteração de paisagens naturais, ao risco de extinção da biodiversidade e de recursos materiais e energéticos não renováveis, e cuja produção e transporte implicam atividades poluentes). Também ao nível do conforto e desempenho interior do edifício, sustentabilidade ambiental é muitas vezes sinónimo de sustentabilidade económica*".[13] Deste modo, não só é possível como é também desejável optar pela prática da reutilização do património industrial. A única exceção prender-se-á com os edifícios e sítios de grande importância histórica, para os quais se impõe a sua conservação integral. Contudo, segundo a "Carta para o Património Industrial",[14] no caso das novas utilizações estas "*deverão respeitar os materiais específicos, assim como os esquemas originais de circulação e de produção, e deverão ser compatíveis, tanto quanto possível, com a sua utilização original. É recomendável uma adaptação que evoque a sua atividade original*".[15]

A salvaguarda do património industrial, incluindo a sua musealização, envolve, em última análise, uma opção política, uma vez que ambas se integram na área da cultura, onde o Estado tem obrigações inalienáveis, já que "*é evidente que o Estado deve à cultura o apoio que deve à identidade de um povo*".[16] Para além destas obrigações, o investimento na área do património assume hoje em dia uma importância suplementar dada a sua estreita relação com o turismo, uma atividade económica que nas últimas décadas tem vindo a adquirir uma importância crescente, apresentando uma cada vez mais maior dimensão no conjunto das atividades económicas a nível mundial.[17] No setor do turismo aplicado ao património industrial, tem-se também registado nos últimos anos um interesse crescente, que se traduziu no surgimento de inúmeros projetos nesta área, na Europa e noutros continentes, como a América do Norte e do Sul ou na Ásia, nos quais têm sido apresentadas diversas rotas e itinerários de turismo industrial. Atualmente, o turismo industrial regista uma rápida evolução, passando de simples propostas teóricas a formas profissionais de oferta turística, com a entrada em cena de empresas que procuram explorar um setor que se apresenta promissor do ponto de vista económico.

No entanto, quando, em Portugal, o Orçamento de Estado reserva para a cultura uma ínfima percentagem da sua dotação global, é difícil

Hand in hand with the fallacious argument that 'it is cheaper to demolish and build anew', we often find the notion that environmentally sustainable solutions are necessarily the most expensive solutions. However, if we listen to what specialists have to say on this matter, we learn that '*minimising demolition work, which is an expensive and energy consuming task, also represents a reduction in the waste material and rubble, pollution and energy involved in the overall process. Another direct implication of the reuse of existing materials consists in a reduction in the extraction and processing of raw materials, and its associated environmental impact, such as profound changes to natural landscapes, an increase in the threat to biodiversity and non-renewable material and energy resources, and transport related pollution. If we also consider the comfort and performance of the building, environmental sustainability very often implies economic sustainability*'.[13]

Therefore, the reuse of industrial heritage is not only a valid but a preferable option. The only exceptions are buildings and sites of great historical importance, in which case complete conservation is required. However, as noted in the 'Charter for The Industrial Heritage,'[14] as for new uses '*should respect the significant material and maintain original patterns of circulation and activity, and should be compatible as much as possible with the original or principal use. An area that interprets the former use is recommended.*'[15].

The safeguarding of industrial heritage, including its incorporation into a museum, is, ultimately, a political option. In fact, both the protection and the incorporation of industrial heritage into a museum are within the domain of culture, and the State has obligations in this area, for 'it is evident that the State owes to culture the support it owes to the identity of its people'.[16] In addition to these obligations, investment in heritage assumes an extra importance nowadays given its close ties with tourism, an economic activity which has increased in importance over recent decades, occupying an evermore significant position among other economic activities internationally.[17] In relation to tourism associated with industrial heritage, there has also been a growing interest, which is reflected in the numerous projects which have been created in this area, not only in Europe, but also in other continents such as North and South America, or Asia, where there has been an increase in the number of industrial routes and itineraries. Currently, industrial tourism is enjoying a rapid evolution, developing from simple exploratory projects to professionally run tourist attractions, thanks to the involvement of companies hoping to explore the economic potential represented by this segment.

However, in Portugal, where only a minute percentage of the budget is allocated to culture, it is difficult to develop sound policies which respond effectively to the needs of industrial heritage, particularly with regard to its safeguarding and incorporation into a museum, both of

estabelecer políticas consequentes para responder com eficiência às necessidades que se colocam na área do património industrial, em particular no que respeita à sua salvaguarda e musealização, indispensáveis para um adequado aproveitamento turístico. Trata-se, na realidade, de se encarar a cultura como uma forma de investimento, capaz de promover a preservação patrimonial, e de contribuir para o desenvolvimento equilibrado do país, proporcionando oportunidades para a criação de emprego.

Notas

1 Ver, por exemplo, Scottish Museums Council (2000), *A Review of Scotland's Industrial Museums and Heritage Sites*. Edinburgh: Scottish Museums Council.

2 Isaac Hunt, *Evaluate the impact of the marketisation of leisure upon the future of museums (in the UK)* [online] Disponível na Internet via www. URL: *www.arasite.org/guestih2.html*

3 *Shanghai to Build 10 Industrial Museums* [online] Disponível na Internet via www. URL: *www.chinataiwan.org/web/webportal/W5029235/Uadmin/A5352830.html*.

4 Existem, ainda hoje, distritos que não dispõem de qualquer museu sob tutela da Administração Pública Central, como é o caso de Viana do Castelo, Vila Real, Santarém, Setúbal, Portalegre, Beja e Faro.

5 A Rede Portuguesa de Museus é a mais importante iniciativa criada pelo Estado português no domínio da museologia desde o 25 de Abril, mas, de acordo com o novo figurino da Direção-Geral do Património Cultural, perderá muito da sua autonomia e capacidade de intervenção.

6 Não deixa de ser inquietante observar que nesta assimetria há muito incrustada na realidade museológica nacional, Lisboa dispõe de onze (39,29 % do total) dos museus do Instituto de Museus e Conservação, entre os quais oito museus nacionais (80% do total). Fora de Lisboa só existem dois museus nacionais, o Museu Soares dos Reis no Porto e o Museu Machado de Castro em Coimbra.

7 Falecido em 1977

8 No âmbito de um memorando de entendimento sobre o projeto "Museu das Ciências", envolvendo a Universidade de Coimbra, a C.M. de Coimbra, a Secretaria de Estado da Ciência e do Ensino Superior e o Ministério da Cultura.

9 Na altura mereceu o protesto da Reitoria da Universidade de Coimbra, que considerou tal "solução" uma "*medida extemporânea e inconsequente*".

10 Com a digna exceção dos Prof. Reis Torgal e Sá Furtado da Universidade de Coimbra.

11 URL: *www.museudaciencia.pt*

12 Rita Dias Barbosa (2009), *Reabilitação Sustentável de Edifícios Industriais. O caso da zona industrial do Bairro de Alvalade*. Lisboa: Instituto Superior Técnico (Dissertação de Mestrado em Arquitetura), p. 29.

13 *Idem*, p. 30.

14 Elaborada pelo TICCIH (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage), é a organização internacional para a arqueologia e o património industrial, consultora do ICOMOS para a área do património industrial.

15 José Manuel Lopes Cordeiro (2009), "O Património Industrial e as Novas Cartas Patrimoniais: Nizhny Tagil, Riga, Monterrey e El Bierzo", *Arqueologia Industrial*, V. N. de Famalicão, 4ª Série, Vol. V., nº 1–2, pp. 73–97.

16 Sophia de Mello Breyner Andersen, intervenção na Assembleia Constituinte em Agosto de 1975.

17 Com efeito, o número de turistas internacionais alcançou a cifra de 980 milhões de turistas em 2011, apesar das condições difíceis com que muitos países se confrontaram, prevendo a Organização Mundial de Turismo (OMT) que o número de turistas ultrapasse, pela primeira vez, os mil milhões, em 2012. Segundo a OMT, o turismo constitui uma indústria que é diretamente responsável por 5% do PIB global e 6% das exportações totais, resultados bastante encorajadores, especialmente numa época em que são cada vez mais necessárias atividades que estimulem o crescimento e a criação de emprego.

which are indispensable to ensuring it is successfully opened up to tourism. What is proposed, in fact, is an approach which sees culture as an investment, capable of promoting heritage conservation, and contributing to the balanced development of the country, while providing job creation opportunities.

Notes

1 See, for example, Scottish Museums Council (2000), *A Review of Scotland's Industrial Museums and Heritage Sites*. Edinburgh: Scottish Museums Council.

2 Isaac Hunt, *Evaluate the impact of the marketisation of leisure upon the future of museums (in the UK)* [online] Available on the Internet via www. URL: *www.arasite.org/guestih2.html*

3 *Shanghai to Build 10 Industrial Museums* [online] Available on the Internet via www. URL: *www.chinataiwan.org/web/webportal/W5029235/Uadmin/A5352830.html*.

4 Today, there are still districts that do not have a museum under the jurisdiction of central government, such as Viana do Castelo, Vila Real, Santarém, Setúbal, Portalegre, Beja, and Faro.

5 The most important Portuguese state initiative in the field of museology since the 1974 revolution, but which, according to the new model of the General Directorate of Cultural Heritage, will lose much of its autonomy and capacity for intervention.

6 It is troubling to observe this asymmetry that has for so long characterised the Portuguese museum situation: eleven (39.29%) of the total number of museums which belong to the Instituto de Museus e Conservação (IMC; Museum and Conservation Institute) are based in Lisbon; of these, eight are national museums (80% of the total). Outside Lisbon there are only two national museums: the Soares dos Reis Museum in Porto and the Machado de Castro Museum in Coimbra.

7 Who died in 1977.

8 Within the framework of an agreement about the project entitled 'Museu das Ciências ('Science Museum'), which involved Coimbra University, Coimbra City Council, the Secretary of State for Science and Higher Education and the Ministry of Culture.

9 At the time, the Vice-chancellor's office of Coimbra University protested against this development, considering such a 'solution' a 'thoughtless and untimely measure'.

10 The honourable exceptions to that indifference were Professors Reis Torgal and Sá Furtado.

11 URL: *www.museudaciencia.pt*

12 Rita Dias Barbosa (2009), *Reabilitação Sustentável de Edifícios Industriais. O caso da zona industrial do Bairro de Alvalade*. Lisbon: Instituto Superior Técnico (Master thesis in Architecture), p. 29.

13 *Idem*, p. 30.

14 The TICCIH (The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage) is the international organization for the archaeology and the industrial heritage, and the special adviser of ICOMOS on industrial heritage.

15 José Manuel Lopes Cordeiro (2009), "O Património Industrial e as Novas Cartas Patrimoniais: Nizhny Tagil, Riga, Monterrey e El Bierzo", *Arqueologia Industrial*, Vila Nova de Famalicão, 4th Series, Vol. V., no. 1–2, pp. 73–97.

16 Sophia de Mello Breyner Andresen, speech in the Constituent Assembly, August 1975.

17 Indeed, the number of international tourists reached 980 million in 2011, in spite of the difficult economical conditions experienced by many countries, and the World Tourism Organization (UNWTO) estimates that the number of tourists will for the first time exceed one thousand million in 2012. According to the UNWTO, the tourism industry is directly responsible for 5% of the total global GDP and 6% of global exports. These results are very encouraging, especially at a time when there is a growing need for activities that stimulate growth and job creation.

GK

ARQUEOLOGIA INVERTIDA

Grzegorz Klaman, artista

Granary Island é um lugar (um antigo território) que desperta um sentido peculiar de espaço histórico: faz parte do passado mas, ao mesmo tempo, participa, permanece presente como entidade que fomenta a cultura e a faz florescer. Enquanto trabalhava na "Ilha", tomei consciência das várias camadas que se encontravam sob os nossos pés – os escombros, a terra, as plantações queimadas, os solos carbonizados, entre outras. Deparava-me frequentemente com fragmentos perdidos, estratos recuperados, que influenciam a forma atual de tudo o que aqui se constrói. Constituindo meios na presença espacial, invocando-os, decifrando-os. Transformando retroativamente o negativo em positivo, utilizando aquilo que se encontra degradado, mas que nunca perdeu o seu conteúdo repleto de inspiração. Impressões das leis fundamentais da cultura, subjetivadas no ponto de encontro entre a existência e o artefacto. Tudo isto numa dupla perspetiva: desde o micro espaço do corpo, "carne e osso", até ao macro campo, construindo as "sombras" de estruturas monumentais. Contactos interpessoais e relações entre artistas, uma espécie de atividade comunitária, envolvendo uma transformação em aglomerados autónomos, submergindo-nos até ao nível do ruído individual (significado individual). No espaço purificado, têm lugar o silenciamento e o branqueamento (branco como forma de vazio): aqui e agora, segundo o modelo de Beckett. O espaço, o lugar, aqui evocado – Granary Island – é apenas um modelo, um atalho para uma demanda mais ampla e abrangente de outro espaço, outra terra, uma terra mítica de realização artística, uma terra que nos é próxima porque se encontra aqui, debaixo dos nossos pés. A única terra que proporciona satisfação aqui e agora.

IDEA,
Grzegorz Klaman,
instalação
site-specific,
Estaleiro de
Gdańsk, 2010

IDEA,
Grzegorz Klaman,
site-specific
installation,
Gdańsk Shipyard,
2010

Arqueologia invertida

"Participação" parece opor-se de certa forma a "expressão". Sempre que o artista participa numa obra de arte que envolve ação, um acontecimento, a realização de algo, não há lugar para a expressão tradicional que outrora emanava de um objeto de arte. A expressão continua presente, na medida em que se encontra presente em todas as atividades humanas que têm como objetivo a comunicação, o contacto, o conhecimento de outra (e equivalente) realidade. Nas atividades que envolvem relações entre o homem e a natureza, é atribuído à natureza um estatuto existencial equivalente ao do homem. As atividades com a natureza são *para* a

Reversed Archaeology

Grzegorz Klaman, visual artist

Granary Island is a place (an ex-territory) that triggers a particular sense of historical space—that which has passed yet at the same time participates, remains present as culture's fertiliser, as fermenting deposits. While working on the "Island" I have drawn on a consciousness of the many layers beneath our feet—the rubble, earth, burnt crops, carbonized floors, etc.. I kept encountering lost fragments, recovered strata, which influence the present shape of any new constructions in this place. Constituting media in the spatial presence, summoning them, deciphering them. Retroactively turning negative into positive, utilizing what's degraded but has never lost its inspirational content. Imprints of culture's fundamental laws subjectivised at the meeting point between existence and artefact. And all this in a double perspective—from the micro-space of the body, "meatiness", up to the macro-field, constructing the "shadows" of monumental structures. Interpersonal contacts and artist-to-artist relationships, a kind of communal activity involving a transformation into autonomous clusters, immersing us at the level of individual noise (individual significance). In the purified space, silencing, whitening (white as a form of emptiness) takes place—here and now, according to Beckett's model. The space, the place, evoked here—Granary Island—is only a model, a shortcut to a wider, more general quest for another space, another land, a mythical land of artistic fulfilment, a land that is close because it is here, underfoot, the only land offering fulfilment here and now.

Reversed Archaeology

It seems that "participation" stands in some opposition to "expression". Whenever the artist participates in a work of art which involves action, an event, carrying something out, there is no place for the traditional expression that used to radiate from an art object. The expression is still there, in as much as it is present in every human activity aiming at contact, communication, getting to know another—equal—reality. In activities involving relations between man and nature, nature is granted an equal existential status with man. Activities with nature are *for* nature—towards it, in it, with it and through it—provided they are aimed at transcendence into a super-human and super-natural reality. So it seems that in

natureza – para ela, nela e através dela –, desde que tenham como objetivo transcender para uma realidade sobre-humana e sobrenatural. Posto isto, dir-se-ia que, em atividades destinadas ao contacto e à compreensão (atividades cognitivas), a expressão é "gerada" e está presente, embora não sendo necessária. Pode fazer parte do processo, mas não é uma meta.

A "mensagem" não é, por conseguinte, uma "ideia" fechada e estática que é expressa e se encontra sempre legível.

Os artistas não criam obras de arte para empacotar uma mensagem. Apesar dos seus gestos arrojados e "demiúrgicos", estes não se encontram numa posição de conhecimento superior. Estão, sim, constantemente a aprender sobre ligações imprevisíveis. É impossível saber o que estas irão trazer e o papel que irão desempenhar na nova configuração. Nesta configuração não há lugar (o que, de certa forma, reforça as nossas considerações anteriores) para o espetador que simplesmente assiste. Ninguém fica desinteressado, passivo, à espera de uma mensagem prefabricada e de tudo o que esta produz.

Quando falo de "perversidade", refiro-me a pensamentos diametralmente opostos, dicotomias que permitem descrever algumas atividades artísticas e seus significados, numa longa série de significados abertos e em evolução.

Ocultar – desvendar
separar – ligar
construir – para se destruir
montar – desmontar para que exista de novo através da consciência da perda.

Podemos agrupar algumas considerações anteriores sobre escala: desde a gigantesca até à microscópica, passando pela humana. É como se o burburinho da cidade afetasse a nossa visão e audição e o nosso olho interior, que se foca neste mundo e para além dele, tivesse sido enfraquecido. As dicotomias anteriormente mencionadas dizem respeito a operações particulares que nos permitem voltar a abrir esse olho.

Reivindicar a terra

A gigantesca tarefa de "cuidar" de áreas de mineração exploradas. O suporte material torna-se: a terra, a vegetação, as pedras, todo o tipo de materiais de construção, a paisagem entendida num sentido mais amplo do que "terra": água, vento, temperatura, e assim por diante.

O valor estético de tal atividade é sempre discutível. Se tal valor existe, não é o único objetivo. Por conseguinte, se por um lado o valor do projeto não se encontra na sua forma visual, que apenas o revela, existe uma enorme área de atividades "indiretas" (na fase da realização), durante as quais a experiência direta desse valor tem lugar. Uma espécie nova e peculiar de elo é criada entre autores e espetadores. Atividades tais como

activities aiming at contact and understanding (cognitive activities), expression is "generated" and is present though not necessary; it may be there but is not a goal.

So the "message" is not a closed, static "idea", expressed and always readable.

Artists don't create works of art to package a message. In spite of their dashing, "demiurgical" gestures, they are not in a position of supreme knowledge; rather, they're constantly learning about connections which are unpredictable; it's impossible to know what these will bring and how they will work in the new configuration. In this configuration there is no place—which in a way confirms our previous considerations—for the spectator who simply watches. No-one remains disinterested, passive, waiting for a ready-made message and whatever it produces.

When I talk about "perverseness", I mean diametrically-opposed thoughts, dichotomies which can describe some artistic activities and their meaning, in a long series of opening and evolving meanings.

Wrapping—uncovering
separating—connecting
constructing—so that it falls apart
assembling—disassembling so that it exists again through the consciousness of loss

We can bracket together earlier considerations about scale—from the gigantic—through the human, down to the microscopic. It's as if the hubbub of the city blunted our sight and hearing, and our inner eye, aimed at the world and beyond, was weakened. Those dichotomies refer to particular operations which will reopen this eye for us.

Reclaiming the earth

The massive undertaking of "taking care" of exploited mining areas. The material medium becomes: earth, vegetation, stones, all kinds of building materials, the landscape understood in a sense broader than "earth": water, wind, temperature, etc..

The aesthetic meaning of such activity remains open to debate. If such a meaning exists, it's not the only goal. Therefore: if the meaning of the enterprise doesn't lie in the visual form (only reveals itself through it), there is a huge area of "indirect" activities (at the stage of realization) during which the direct experience of that meaning takes place. A new and particular kind of bond is created between authors and witnesses. Such activities as "reclaiming the earth"—in their name, the realization process, and in the final effect—contain a double meaning, symbolic and real.

Earth is earth and this function is revealed in the work's final effect. Apart from this it acquires a symbolic meaning, in the same way that

"reivindicar a terra" contêm, no seu nome, no seu processo de realização e no resultado final, um valor duplo que é simbólico e real..

A Terra é a terra e esta função é revelada no resultado final da obra. Além disso, ela adquire um valor simbólico, da mesma forma que a reivindicação é tanto uma atividade real como um ato simbólico. Aqui, aproximamo-nos de certas atividades arquetípicas e sagradas, semelhantes àquelas dos tempos em que existiam comunidades de tribos. Em primeiro lugar, uma responsabilidade para com a terra, tanto literal como simbolicamente. Em segundo lugar, uma comunalidade com essa mesma base. Na presença de uma mensagem tão forte, questões acerca de qualidades estéticas, da compatibilidade ou da falta dela, do meio, como este se situa em termos de género ou categoria... nada disso se justifica. Ações que são entendidas pelos próprios como experiências reais não necessitam de comentário, de linguagem para as servir. Para algumas escolas, os termos "arte" e "experiência real" estão em oposição. O que é artificial não pode, ao mesmo tempo, ser verdade. Talvez a resposta esteja em recordar que *tempora mutantur* – bem como o fato de que aquilo que temos aprendido, ao longo da história, a designar de Arte, entrou novamente num caminho que conduz aos arquétipos e ao *sacrum*.

—Um manifesto ecológico, comunitário, cósmico e sacro, que chama a atenção para áreas que, até agora (desde as revoluções do final do século XIX), não foram exploradas com intenções artísticas.
—Realização ou formulação – envolve algum valor, se não estético, pelo menos, visual. Inclui atividades na fronteira entre a escultura e a arquitetura paisagística. Aqui, é tão importante a formulação final como o processo de envolvimento de comunidades inteiras na mensagem, tornando-se elas mais do que meramente um meio.
—A existência de um objeto, não sob a forma de uma peça de museu, mas enquanto área viva – uma forma efémera ou permanente num espaço urbano, mas mais ainda fora dele.

Todas estas atividades envolvem apenas algumas questões simples, que podem ser resumidas em poucos lemas ou definições: vida, lugar, morte e transição, limites e ligações.

Podem ser fechados, repito. No entanto, à medida que o fechamento, ou até a resolução, dos problemas em fórmulas estáticas ou obras fixas for deixando de produzir resultados – transmitir consolo, produzir agitação – torna-se necessário optar pelo meio mais difícil, que é a transformação – fazer-se e dissolver-se. Portanto, o vocabulário estático e restritivo que temos à nossa disposição deve ser tratado com rigor – fazendo ligeiras insinuações, de forma a evitar fazer parte da criação de novos estados de ser, alheios aos seus autores.

É impossível, dada a atual condição da cultura e da civilização, experimentar seja o que for de forma inocente, sentir o contacto direto com

reclamation is both a real activity and a symbolic act. Here we are approaching certain archetypal, sacralising activities, similar to those from the times of tribal communities. Firstly—a responsibility for the earth, both literally and symbolically; secondly—a communality on this ground. In the presence of such a strong message, questions about aesthetic qualities, about compatibility or the lack of it, about the medium, how it's placed in terms of genre or category—these all become unjustified. Acts that are self-understood as real experiences require no commentary, need no language to serve them. For some schools, the terms "art" and "real experience" are in opposition. What's artificial cannot at the same time be true. Perhaps the answer can be the reminder that *tempora mutantur*—as well as the fact that what we have learnt throughout history to call Art has re-entered a pathway leading towards archetypes and the *sacrum*.

— An ecological, communal, cosmic, sacral manifesto drawing attention to areas that so far (since the revolutions of the end of the 19th century) have not been exploited for the benefit of art.
— Realization or formulation—this involves some meaning, if not aesthetic then at least visual. It includes activities on the borderline between sculpture and landscape architecture. Here, what's important is both the final formulation and the process of engaging whole communities, which in this way transcends the medium, into the message.
— The existence of an object not in the form of a museum exhibit, but as a living area—an ephemera or a permanent form in an urban space, but even more so outside it.

All these activities involve just a few simple issues, which can be enclosed in a few slogans or definitions: life, place, death and transition, boundaries and affiliations.

Can be closed—I repeat. But as soon as closing problems or even resolving them into the static formulas of fixed works no longer achieves results—gaining solace, being stirred—it becomes necessary to reach for the most difficult medium, which is transformation—becoming and dissolving. Therefore, the static and limiting vocabulary that's at our disposal must be treated strictly—by barely hinting, to avoid taking part in the creation of new states of being, alien to their authors.
It's impossible, given the current condition of culture and civilization, to experience anything innocently—to feel direct contact with the environment, both the immediate and the remote. Cultural consciousness sneaks in between man and the world.

Artists must—if they want to feel the ground under their feet again—find or create situations that are real, i.e., that are based on their state of consciousness, and not based on avoiding it; through this they will achieve the state of directness.

o ambiente, tanto o imediato como o remoto. A consciência cultural introduz-se, sorrateiramente, entre o homem e o mundo.

Para poderem voltar a sentir o chão sob os seus pés, os artistas devem encontrar ou criar situações reais, ou seja, baseadas no seu estado de consciência, e não na tentativa de o evitar. Desta forma, conseguirão ser diretos.

As situações devem ser novas, se queremos evitar entrar em convenções que caíram em desuso, para as quais a chave foi enterrada ou para as quais teríamos de procurar a chave.

Portanto, estamos aqui a lidar com uma arqueologia invertida, uma metáfora que vai surgindo à medida que escrevo.

Estão a ser feitas tentativas de aplicar o que passou, foi encontrado e descoberto à situação do homem contemporâneo, que se encontra enredado numa cultura que o próprio compreende apenas em parte, bem como numa civilização que é ao mesmo tempo complementar e destrutiva.

Aqui, ainda não experimentámos o grau de pressão a que as sociedades mais desenvolvidas são submetidas pela civilização. O argumento é baseado em especulações e na convicção de que o mundo inteiro está sujeito a alterações gerais de consciência. Em certa medida, já todos fazemos parte da aldeia global de McLuhan.

Afastamento do fluxo do tempo presente e linear em direção ao tempo total, ou intemporalidade. A direção deste fluxo deixou de ser obrigatória, porque não recorro a noções de desenvolvimento e progresso. Podemos efetuar substituições multidirecionais de significados. Ao colocarmo-nos num ambiente ou situação criado e compreendido há séculos atrás e experimentarmos o tempo e o espaço ou a intemporalidade desenterramos significados que são importantes para o presente. Ao invés de aplicar a nossa consciência presente, desvendamos os significados do passado. É isto que quero dizer com arqueologia invertida.

(Pedras plantadas. Substituindo o fluxo do tempo por alterações na situação espacial. A cultura e o conhecimento dizem-nos que o antigo e o passado são revelados por nós. Agindo de acordo com o impulso descrito acima, enterrei despojos do contemporâneo).

(Anos mais tarde, o retorno ao trabalho de "desenterrar" – livros plantados dos estratos de "Granary Island", a carne plantada e escondida no subterrâneo).

A natureza rege-se segundo os seus próprios direitos. Tem sido sempre assim, até agora. Apenas o homem, depois de um longo processo de maturação, imaginou (durante um período de tempo, mas não sempre, espera-se) que esses direitos fossem diferentes daqueles que lhe foram atribuídos. É difícil estabelecer a estrita ordem de causa e efeito, mas tal compreensão da condição humana coloca o homem na posição de observador, ou seja, alguém exterior ao mundo (natural). Assim, as relações e intervenções deveriam ocorrer apenas numa direção – moldaríamos o mundo tal como um objeto, moderaríamos os fenómenos naturais, eliminaríamos o perigo

The situations must be new if we want to avoid entering conventions dead to us, for which the key has been buried or where we'd have to look for the key.

So we are dealing here (I'm using a metaphor that has emerged as I write) with a reversed-archaeology.

Attempts are being made to apply what has passed, been found, uncovered to the situation of contemporary man—embroiled in a culture he only partly comprehends and in a civilisation that's both ancillary and destructive.

Here we haven't yet experienced the degree of civilisation-pressure to which highly developed societies are subjected. The argument is based on speculation and a conviction that the whole world is subject to general changes in consciousness. To some degree we are already in McLuhan's global village.

Departure from the flow of present, linear time into total time, or timelessness. The direction of this flow is no longer binding, because I don't employ notions of development and progress. We can perform multidirectional substitutions of meanings. By putting ourselves in an environment or situation created and comprehended centuries ago, and by experiencing time and space or timelessness, we unearth meanings that are significant for the present. Rather than applying our present consciousness—we unearth the meanings of the past. That's what I mean by reversed archaeology.

(Planted stones. Replacing the flow of time with changes to the spatial situation. Culture and knowledge tell us that the old and the past get unearthed by us. Acting in accord with the impulse described above, I buried remnants of the contemporary.)

(Years later the return to the work of "unearthing"—planted books from the strata of "Granary Island", meat planted and hidden underground.)

Nature rules itself according to its own rights. It's been doing so forever till now; only man, after a long maturation process, came to imagine (for a period, but not all the time, one should hope) that these rights are different from those assigned to him. It's hard to establish the strict order of cause and effect, but such an understanding of the human condition puts man in the position of an observer, i.e. someone outside the (natural) world. So the relations and interventions would occur in only one direction—we shape the world as we shape an object, we moderate natural phenomena, strip the world of danger, install sewer systems, and exploit it. It's a hubristic, self-defensive condition. With no gap for interaction and cooperation. So the situation of the Inhabitant seems to resemble that of the Prisoner. Who indeed has at his disposal some potential to realize his fortification plans.

In this situation, what does it mean to paint in two dimensions? Reducing infinite space (to mention just one aspect of visual reality)

Na quarta-feira dia 23 de julho de 2012, o edifício do estaleiro de Gdańsk também conhecido como Wzorcownia (Edifício de Amostras) foi destruído por bulldozers, constituindo mais um caso de edifícios destruídos ao longo dos últimos anos no local. Os trabalhos de demolição foram suspensos durante um longo período de tempo devido às circunstâncias económicas e seria de esperar que o desenvolvimento continuasse adormecido. Com alguma sorte, para sempre. Mas não foi isso que aconteceu. O facto de os edifícios se deteriorarem é bom para o investimento. A ligação a qualquer tecido social evapora-se com o último item de valor que é removido ocultamente ao cair da noite. (Aneta Szyłak)

As for Wednesday, July 23, 2012 the RN building in Gdańsk Shipyard also known as Wzorcownia (Samples Building) has been bulldozered, being one of the many knocked-down in the course of last years on the premise. The demolitions were suspended for long due to economic circumstances and one could think, that this sleepiness of development may continue for long. Hopefully forever. But this was not a case. It is good for investment, when building deteriorates. The connectivity to any social tissue evaporates with the last valuable item taken secretly away when the night falls. (Aneta Szyłak)

Blow Up #2, Grzegorz Klaman, video still, Estaleiro de Gdańsk, Gdańsk 2009

Blow Up #2, Grzegorz Klaman, vídeo, Gdańsk Shipyard, Gdańsk 2009

do mundo, instalaríamos sistemas de esgotos e exploraríamos. Trata-se de uma condição arrogante em pretexto de legítima defesa. Sem espaço para interação e cooperação. Posto isto, a situação do Habitante parece assemelhar-se à do Prisioneiro. Que tem de fato à sua disposição algum potencial para realizar os seus planos de fortalecimento.

Nesta situação, o que significa pintar a duas dimensões?

Reduzir o espaço infinito (para mencionar apenas um aspeto da realidade visual) a uma tela plana? Ou nem sequer a uma tela, porque na história da arte não nos deparamos exatamente com "pintura de cavalete". Só agora é que nos damos conta de quão incrivelmente vasta é a diferença entre as atividades que resultam, por exemplo, em pinturas rupestres e a tentativa de processar o visível num manto sem espaço, separado do ambiente. Pode ser igualmente chocante apreciar a viagem desde a escultura de museu num pedestal até uma obra de Arte na Paisagem (Land Art), embora parecendo ir na direção oposta. Uma tentativa de responder à pergunta anterior aproximar-se-ia de uma síntese. Mas não descuremos ainda esta linha de pensamento. Em vez disso, evoquemos uma vez mais todas as agitações e hesitações pelas quais passou ao olhar um dito quadro, na sua moldura fixa e isolada. Lembre-se do momento em que ficou parado à frente dele, ficou de olho nele ou se deixou consumir por ele. As suas profundidades eram planas (ou semiesféricas, ou até mesmo esféricas), quando o viu reduzido numa reprodução ou na vertical, na parede de um museu:- estava pressionado pela companhia de outros, ou radiante por si só, quando o recordou? E *estava* à frente dele ou, até talvez, dentro dele? E mais importante: qual era o seu lugar na configuração que esgota a realidade (o mundo e você, ou o mundo, o quadro e você, ou o mundo, o quadro, Deus e você)? Talvez este seja, uma vez mais, o lugar onde possamos colocar questões sobre a relação entre a arte e a realidade:

> —a natureza e os seus direitos, o homem e os seus direitos;
> —o homem e a natureza nos seus direitos comuns. Talvez o homem tenha entendido os seus deveres como direitos acrescidos. Mover o foco das questões sobre substância para as questões sobre as relações. Quase admitindo que a forma do mundo não é o mais importante, especialmente na medida em que continua a mudar. As relações são o que são, e devemos estimá-las, dado que o mundo é como é e elas são o único canal que nos liga a nós mesmos ou o que nós e o mundo enfrentamos em conjunto. Isto – na presença do terceiro fator, que é ao mesmo tempo interno e externo ao mundo, ou seja, à natureza e a nós mesmos – é a parceria.

Estou a tentar converter em palavras o que entendo como mais importante na Arte na Paisagem, razão pela qual comentei a "tela plana". Em primeiro lugar – uma mudança de lugar, uma nova entrada no mundo. Um alinhamento com o seu eixo, mas não no sentido renascentista,

to a flat canvas? Or not even canvas, because in art history we don't come across "easel painting" straight away. Only now do we realize how shockingly vast is the difference between the activities resulting, for example, in cave paintings and the attempt to process the visible into a space-less rag, detached from the environment. It may be just as shocking to appreciate the journey from a museum sculpture on a plinth to a work of Earth Art, only it seems in the opposite direction. An attempt to answer the above question would come close to a synthesis. Let's not close this train of thought yet. Instead, evoke once again all the stirrings and hesitations you experienced regarding a so-called painting—in its isolated frozen frame. Remember the moment when you stood in front of it, kept an eye on it or were engulfed by it; its depths were flat (or semi-spherical or even spherical) when you saw it reduced in a reproduction or vertical on a museum wall—were you squeezed by the company of others, or radiant on your own, when you recalled it—and *were* you in front of it then, or perhaps inside? And, most important: what was your place in the configuration that exhausts reality (the world and you—or the world, the painting and you; or the world, the painting, god and you)? Perhaps once again this is the place where we can ask about the relation between art and reality:

> — nature and its rights, man and his rights;
> — man and nature within their common rights. Perhaps man saw his duties as surplus rights. Moving the focus from questions about substance to questions about relations. As if admitting that the form of the world is not most important, especially in that it keeps changing; relations are what they are, and we should take care of them since the world is the way it is, it is the only channel connecting us with ourselves or with what we and the world face together. And this—in the presence of the third factor, which is both inside and outside the so-called world, i.e. nature and ourselves—is partnership.

I am trying to put into words what I see as most important in Land Art. This is why I commented on the "flat canvas". First of all—a change of place, entering the world anew. Aligning ourselves with its axis, but not in the Renaissance, humanistic way. (In Land Art events, etc., we are also dealing with a particular take on humanism, but that's not what's most important here.) Everybody has their own axis; in some way (some place=some time) they overlap. One's axis has to overlap with everyone else's.

Re-entering the world means finding oneself, not "next to" or "opposite" but "amidst".

This has also revealed itself in the language used to describe the achievements of Land Art. For instance we speak of "place", activity, or presence in a place.

humanista. (Em eventos de Arte na Paisagem, entre outros, também lidamos com uma abordagem peculiar ao humanismo, mas não é essa a questão mais importante aqui.) Todos têm o seu próprio eixo. De certa forma (em algum lugar = em algum momento), sobrepõem-se. O eixo de um tem de coincidir com o de todos os outros.

Entrar novamente no mundo significa encontrar-se a si mesmo, não "ao lado de" ou "em frente a", mas sim "no meio de".

Esta situação também se revelou na linguagem usada para descrever os méritos da Arte na Paisagem. Por exemplo, falamos de "lugar", atividade, ou da presença num lugar.

Mesmo estudando a língua, encontramos a confirmação de uma deslocação, da substância para a operação, naquilo que é. Portanto, não saímos, nem sequer por um momento, do nosso ambiente.

A articulação de tais atividades encontra-se por vezes tão incorporada no que é – ou é uma atividade fora da arte tradicionalmente entendida – que, nesse momento, tocamos as identidades da arte e da realidade de uma maneira muito concreta.

A arte e a situação de abertura

Uma vez que quase todas as atividades introduzidas no campo da arte com base na decisão de um artista têm pleno direito a estar nesse campo, estamos aqui perante uma situação de total abertura – a um passo do caos. Torna-se necessário estabelecer limites imediatos, definir novos meios possíveis de entender. O perigo de cair no formalismo é evitado pela sequência natural das operações. Primeiro a mensagem, depois o meio. Como sabemos, no processo criativo estes fenómenos ocorrem mais ou menos simultaneamente. Para a mensagem chegar ao público, é necessário partilhar "a situação da mensagem" ou, pelo menos, a situação de abertura. A abertura é uma categoria de pesquisa, ou seja, por princípio, criadores e seus companheiros aparecem de braço dado, partindo juntos para o desconhecido.

Numa situação de reclusão, só podemos contar com o efeito redentor do choque. Provavelmente, deveríamos admitir que, nas atividades ecológicas mais amplamente compreendidas, é raro haver lugar para o choque causado pelo próprio meio.

Porque é que as "esculturas" estão a abandonar os museus

De acordo com Morris:

1) a existência de espaço arquitetónico, em seguida, a criação de nichos para encontrar lugares para esculturas. Afiliação com a arquitetura.

2) a "descida" das esculturas dos seus nichos e a conquista da independência da arquitetura.

3) o palco do monumento. Escultura em monobloco.

Even studying the language, we find confirmation of a shift from substance to operations on that which is. So we do not exit our surroundings, not for a moment.

The articulation of such activities is sometimes so embedded in that which is—or is an activity outside of traditionally understood art—that at that point we touch on the identities of art and reality in a very concrete way.

Art and the situation of openness

Since almost every activity introduced into the field of art on the basis of an artist's decision is fully entitled to be in that field, we are dealing here with a situation of total openness—one step away from chaos. It becomes necessary to set immediate boundaries, to define new, readable media. The danger of falling into formalism is averted by the natural operational sequence. Message first, medium second. Of course in the creative process these phenomena occur more or less simultaneously. For the message to reach the audience, it's necessary to share "the situation of the message" or at least the situation of openness. Openness is a category of searching, i.e., on principle the creators and their companions appear arm in arm—they set off together into the unknown.

In a situation of confinement, we can only count on the redeeming effect of shock. We should probably admit that in the most broadly understood ecological activities, there is hardly any place for shock caused by the medium itself.

Why " sculptures" are leaving the museums

According to Morris

1) The existence of architectural space; then the carving out of niches to find places for sculptures. Affiliation with architecture.

2) the "descent" of sculptures from their niches, and the achievement of independence from architecture

3) the monument stage. Freestanding sculpture.

While in the first two cases we find ourselves "inside" a formulated space, in the case of sculpture on a plinth we are in the presence of an object, outside it. Whether here or there, scale is an important question.

4) in the 60s we see the first attempts to stir or employ the gallery space, provided the object (and later the "event") doesn't leave the museum building; experiments with scale, problems with the reality or conventionality of the existing space, openness and confinement, the static and the dynamic, space and time.

Enquanto, nos dois primeiros casos, nos encontramos "dentro" de um espaço formulado, no caso de escultura sobre um pedestal estamos na presença de um objeto, mas fora dele. Em ambos os casos, a escala é uma questão importante.

4) na década de 1960, vemos as primeiras tentativas de mexer em ou aproveitar o espaço da galeria, desde que o objeto (e mais tarde o "evento") não saísse do edifício do museu: experiências com escala, problemas com a realidade ou convencionalidade do espaço existente, abertura e confinamento, o estático e o dinâmico, espaço e tempo.

5) tornou-se depois evidente que é possível abandonar o edifício do museu por completo, de forma a tornar tudo real, simbólico, para criar uma experiência verdadeira e sacralizá-la, para fazer corresponder o significante ao significado.

6) a próxima etapa é provavelmente a criação de obras efémeras, ou seja, obras com uma ligação ainda mais estreita com o tempo.
O aspeto "arqueológico". Desligar o tempo, mas o tempo passado – de acordo com Morris, não o "Eu" mas o "a Mim", ou a memória.

Quando a responsabilidade pela terra adquire um sentido literal, tudo diz respeito ao tempo. Lembremo-nos dos maias, que de uma forma igualmente literal eram responsáveis pela existência continuada do mundo, pela sua própria vida e pelas decisões dos seus deuses. A diferença reside no âmbito. Os sacerdotes indígenas apaziguavam o Sol com o sangue dos seus reféns, para garantir a continuidade da vegetação na Terra. A atividade decorria no interior da relação: homem – sagrado. Uma falha num dever para com o sagrado seria equivalente à destruição. Hoje, estamos numa posição em que uma falha no dever de alguém para com a realidade mais tangível da natureza conduz literalmente a um desastre. Posto isto, não parece óbvio que a esfera "ecológica" da vida tenha passado por uma sacralização, tornando-se naquilo que deve ser mais cuidado? Parece que assistimos aqui a um fenómeno da substituição de valores transcendentais por valores terrenos. Em primeiro lugar, através da dessacralização anterior das sociedades civilizadas, em segundo lugar, porque a perspetiva de continuar a vida nas atuais condições ecológicas se torna tão inimaginável quanto a perspetiva de vida após a morte – especialmente porque, infelizmente, ela não é fundamentada pelo elemento da fé – uma vez que se pode ver a olho nu o que se passa à nossa volta.

Através da história da arte chegámos ao ponto em que se tornou um truísmo deliberar sobre quais são os limites da arte, se é que estes existem. É necessário pensar mais claramente sobre como traçar novas fronteiras. Sobre novos limites redentores.

No entanto, é evidente que quando falo de fronteiras não me refiro ao problema dos meios. Refiro-me ao fato de a área dos fenómenos que a arte usa e utiliza ou que atrai para a área das suas atividades, se ter aprofundado e alargado de tal forma que passará a cobrir toda a área da vida.

5) then it transpires that it's possible to abandon the museum building altogether, to make the whole thing real, symbolic, to create a real experience, to sacralise it, to identify the signifier with the signified.

6) the next stage is probably the creation of ephemeric works, i.e. works that engage even more with time.

The "archaeological" aspect. Turning off time, but past time—according to Morris not "I" but "me", or memory.

When responsibility for the earth acquires a literal sense, everything concerns time. Remember the Mayans, who in a similarly literal way were responsible for the continued existence of the world, for their own life and for their gods' decisions. The difference lies in the area of concern. The indian priests fed the Sun with their hostages' blood, to ensure continued vegetation on Earth. The activity took place within the relation: man—sacrum. A failure in one's duty to the sacrum could have equalled destruction. Today we are in a position where a failure in one's duty to the most tangible reality of nature leads us towards literal disaster. Doesn't it then seem obvious that the "ecological" sphere of life has undergone a sacralisation, as that which should be most cared for? It seems that the phenomenon of replacing transcendental values with earthly value is happening here. Firstly, through the prior desacralisation of civilized societies, secondly because the prospect of continuing life under current ecological conditions becomes as unimaginable as the prospect of life after death—especially because, unfortunately, it is not supported by the element of faith—since one can see with one's naked, unaided eye what is going on around us.

Through art history we have reached the point where it's become a truism to deliberate about what, if any, are the boundaries of art. We need to think more clearly about drawing new boundaries. About new redemptive limits.

However, it is clear that while talking about boundaries I don't mean the problem of media. I mean the fact that the area of the phenomena that art uses and utilises, or draws into the area of its activities, has deepened and broadened so much that it is going to cover the entire area of life.

TODO HOMEM É CRIATIVO

DP

ESPACIALIDADES

Spacialities

MÁQUINA ROMÂNTICA: DOMESTICAÇÃO ESTÉTICA DE UMA INDÚSTRIA DOMESTICADA

Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento, arquitetos, artistas

Há uma imagem da *House of the Future* (de Alison e Peter Smithson) em que se mostra o seu interior recortado pela forma irregular da porta de entrada. Esta passagem simbólica entre passado e futuro é enfatizada pelo contraste entre a penumbra da moldura "orgânica" da ombreira e a luminosidade do pátio interior. Esta imagem permite-se à evocação do momento em que o Homem abandonou a "caverna" para contemplar o desconhecido e nele edificar a sua arquitetura, toda uma paisagem por domesticar. É um momento de bravura, de desejo, tão ingénuo quanto romântico, em que toda a natureza é necessariamente hostil e "sublime" perseguindo o conceito de Edmund Burke. Com o tempo, esta é também a história do Homem e da sua relação infiel com a Natureza. É a procura da racionalidade na sua forma mais abstrata e distante e é, simultâneamente, a origem de um "crime sem culpa". Talvez por isso toda a nossa natureza romântica e criativa esteja, simultaneamente, condenada a ser melancólica.

O projeto *Máquina Romântica* foi iniciado em 2009 por Pedro Bandeira com o intuito de provocar uma reflexão a propósito da necessidade intemporal de "domesticação da paisagem" mas, por "paisagem" entenda-se, hoje, a "paisagem humanizada" e não-natural. O dispositivo encontrado para a "domesticação da paisagem" simula a forma de uma natureza falsa (boca de uma caverna) que se enquadra aquilo (a estranheza ou inquietude) do que se pretende domesticar, isto é, tornar próximo e afável. A ironia parte de uma inversão simples: se no início era a natureza que teria de ser domesticada, hoje, é a paisagem humanizada que, aparentemente, pede para ser resgatada pela natureza (e nós simulamos que o seja) perseguindo a imagem romântica e nostálgica vinculada à culpa das mais diversas intervenções imponderadas.

O dispositivo iniciado em 2009 dá agora lugar a uma nova versão da *Máquina Romântica*, desenvolvido a uma escala habitável para o contexto específico da exposição *Edifícios & Vestígios* No âmbito da exposição aplica-se este dispositivo à paisagem industrial do Vale do Ave (alvo permanente de muita atenção e crítica), procurando resgatá-la da imagem de um crescimento "disperso", "informal", "espontâneo", mas também imagem de abandono a que tem estado sujeita desde o início da crise económica que se instalou nos anos 90. Neste contexto específico, o dispositivo de domesticação da paisagem evoca, necessariamente, na sua relação paradoxal entre "natural" e "artificial", a dependência da indústria têxtil dos rios Ave e Vizela, outrora associados ao sentido "pitoresco" do Verde Minho. Mas existe uma outra relação, não menos paradoxal e complexa, associada à vontade de "domesticar" a paisagem industrial do Vale do Ave: devemos ter em consideração que a indústria há muito que tomou o espaço e o quotidiano da casa, na escala dispersa, familiar e caseira.

Depressa se depreende que estamos perante uma máquina desnecessária, porque não há retorno possível, tudo foi há muito tempo domesticado. Impedida de cumprir os objetivos que anuncia, resta, na agenda oculta desta *Máquina Romântica,* transportar a metáfora da industrialização e da ideia utópica de um progresso por chegar.

Romantic Machine: Aesthetic Domestication of a Domesticated Industry

Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento, architects, artists

There is an image of Alison and Peter Smithson's *House of the Future* that shows its interior cut out by the irregular shape of the front door. This symbolic passage between the past and the future is highlighted by the contrast between the semi-darkness of the door frame and the brightness of the entrance hall. This image evokes the moment when man left the 'cave' to contemplate the unknown and construct his architecture in it, a whole hitherto untamed landscape. It is a moment of: *Essay-Project on Post-Industrial Spaces*bravery, of desire, at once naive and romantic, in which nature is necessarily hostile and 'sublime', in the words of Edmund Burke. Over time, this is also the story of Man and his unfaithful relationship with Nature. It is about the search for rationality in its most abstract form and, at the same time, the origin of a blameless crime. Maybe that is why all of our romantic and creative nature is simultaneously doomed to be melancholic.

The project *Romantic Machine* was presented in 2009 by Pedro Bandeira and its purpose is to encourage reflection on the timeless need to 'tame the landscape', 'landscape' in this context meaning a humanized and non-natural landscape. The device found for 'taming the landscape' simulates the shape of a false natural feature (the mouth of a cave) that frames whatever (the strangeness or restlessness) we wish to tame, that is, to render it near and affable. The irony comes from a simple inversion: if, in the beginning, it was nature that had to be tamed, today it is the humanized landscape that is apparently asking to be rescued by nature (and we pretend that this is the case), pursuing the romantic and nostalgic image that is deeply rooted in the guilt of the most diverse thoughtless interventions.

The device previously used in 2009 gives way to a new version of the *Romantic Machine*, now on an inhabitable scale, developed for the specific context of the exhibition *Buildings & Remnants*. In the context of the exhibition, this device is applied to the industrial landscape of Vale do Ave (a permanent target of attention and criticism) in an attempt to rescue it not only from the image of 'diffuse', 'informal' and 'spontaneous' growth but also from the abandonment to which it has been subject since the beginning of the economic crisis in the 1990s. In this specific context, the device used to tame the landscape restores the dependency of the textile industry on the Ave and Vizela rivers, once associated with the 'picturesque' idea of Verde Minho, via a paradoxical relationship between the natural and the artificial. But there is another relationship, no less paradoxical and complex, associated with the will to 'tame' the industrial landscape of Vale-do-Ave: the fact that industry itself had long since taken over the space and daily life of the home on a diffuse, familiar and homely scale.

It is easy to understand that we are faced with an unnecessary machine because there is no possible way back and everything has long since been tamed. Unable to achieve the goals that it proposes to achieve, there is nothing more for this *Romantic Machine* to do than to secretly carry the metaphor of industrialization and the utopian idea of future progress.

SL66

página 73 Vista da câmara Rollei
através da Máquina Romântica

page 73 View of Rollei camera
through the Romantic Machine

DR

Pormenor da "gruta" da Máquina e Máquina Romântica
puxada por um jipe ao longo da EN105

Detail of the Machine's "cave" and Romantic Machine dragged
by a jipe, along EN105

páginas 76–77 *Máquina Romântica*, 2012, instalação, 530 × 210 × 240 cm.
série de 10 fotografias, s/título, 90 × 90 cm, impressão jato de tinta

pages 76–77 *Romantic Machine*, 2012, instalation, 530 × 210 × 240 cm.
Series of 10 photographs, untitled, 90 × 90 cm, inkjet print

MŁYNISKA

Alicja Karska e Aleksandra Went,
artistas visuais

O filme intitulado *Młyniska* mostra-nos imagens que se tornam parte de duas versões diferentes de representações míticas cultivadas em torno de duas utopias diferentes. A câmara paira sobre os alçados de uma mansão neoclássica e sobre os recantos do jardim envolvente, ao mesmo tempo que segue o emaranhamento de canos. A mansão Młyniska, do século XVIII, em Gdańsk, é aqui a personificação daquilo que, de acordo com os autores do filme, "tem a função de saciar a nostalgia da ordem e beleza, uma visão idealizada da vida pastoral. Há um pequeno banco de jardim, um laranjal, um jardim bem tratado, uma pequena ponte encantadora sobre o rio." No entanto, há uma paisagem industrial que tenta abrir caminho à força por entre esta cena idílica – de um lado, a paisagem dos estaleiros Remontowa a norte de Gdańsk e, do outro, a paisagem da central de energia térmica e elétrica. Por detrás das árvores, avistam-se estruturas industriais, surgindo a arquitetura harmoniosa da mansão no meio do caos geométrico das formações metálicas. A câmara guia-nos através dos caminhos sinuosos do jardim, para lá do qual se estende a paisagem industrial. Para lá dos galhos, avistam-se emaranhados de fios e o olhar fixa-se em ramos grossos, para depois se centrar em tubos brilhantes e cilíndricos. Os sons bucólicos dos trinados misturam-se com o zumbido da conduta. Estes dois mundos, imbuídos da ilusão da felicidade coexistem lado a lado apesar das óbvias contradições e tensões.

Texto de Bożena Czubak, do catálogo *Memory of Images* sobre a obra de A. Karska e A. Went.

Młyniska

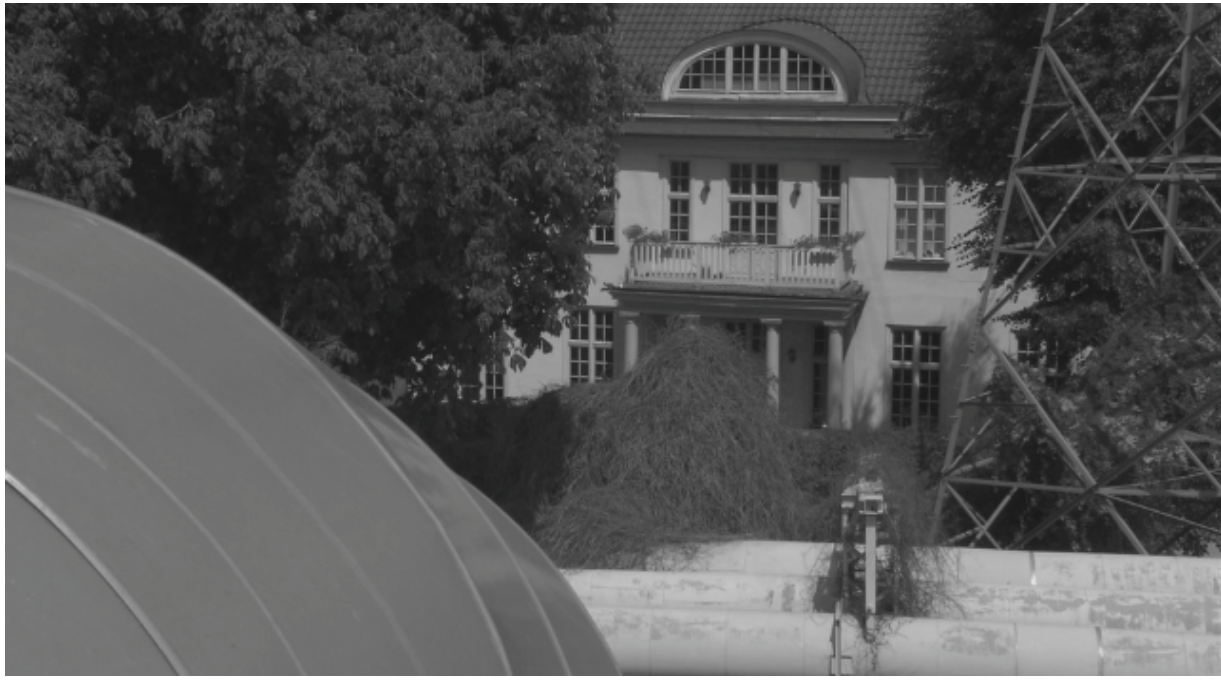
**Alicja Karska and Aleksandra Went,
visual artists**

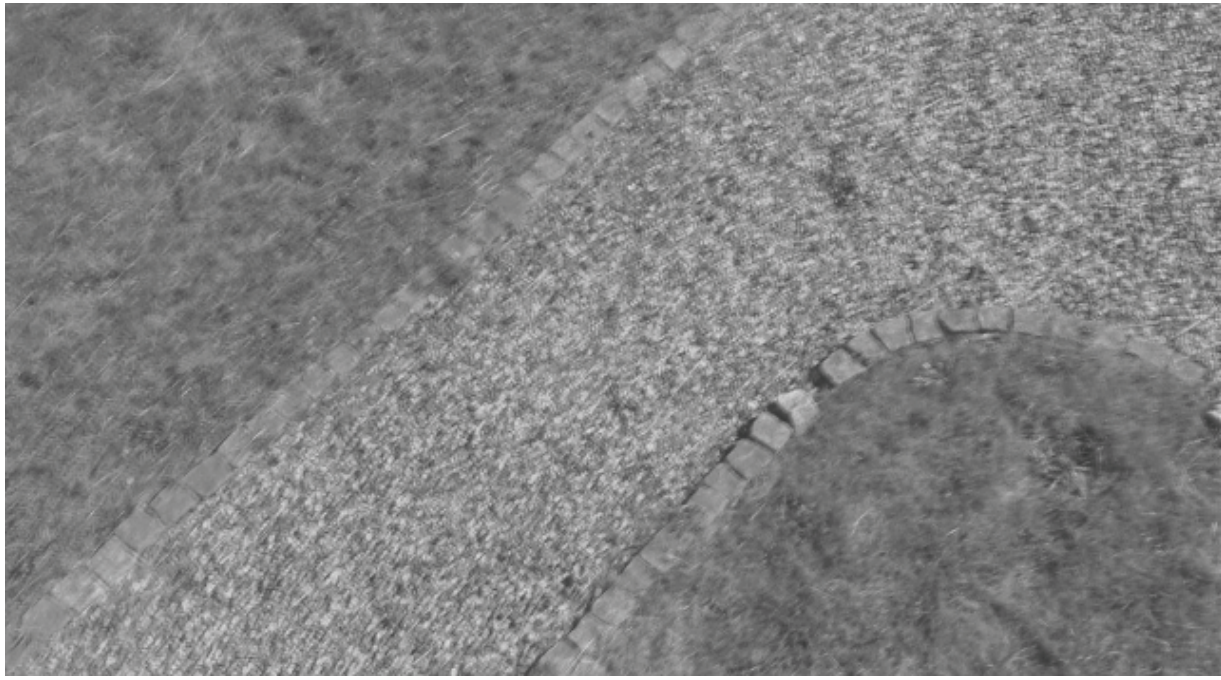
In the film entitled *Młyniska* we see images that become part of two different versions of mythical representations grown around two different utopias. The camera glides on the elevations of a neo-classical mansion and the nooks of the surrounding garden, and, at the same time, it follows the entanglement of pipes. The 18th century mansion Młyniska in Gdańsk is here the embodiment of what, according to the authors of the film, 'has to quench the nostalgia for order, beauty, a notion of the ideal picture of pastoral life. There is a little bench, an orangery, a well-tended garden, a charming little bridge over the river.' However, into this idyllic scenery an industrial landscape forces its way—from one side that of the Northern and the Remontowa Shipyards of Gdańsk, and from the other, that of the heat and power station. From behind the trees industrial structures are visible, and the harmonious architecture of the mansion is viewed through the geometrical chaos of metal formations. The camera leads us through the winding paths of the garden beyond which there stretches an industrial landscape. Beyond twigs we see the entanglement of wires, and from thick branches the gaze shifts onto the shiny, barrel-shaped pipes. The pastoral sounds of birdsong mingle with the hum of the working pipeline. These two worlds, infused with the illusion of happiness, coexist alongside one another in spite of such obvious contradictions and tensions.

Text by Bożena Czubak, from the catalogue *Memory of Images* on the work of A. Karska and A. Went.

Młyniska,
Alicja Karska e Aleksandra Went,
2011, filme, 8'58"

Młyniska,
Alicja Karska and Aleksandra Went,
2011, film, 8'58"





BLACK SMOKE

André Cepeda, fotógrafo

No princípio deste ano, dei início ao projeto fotográfico intitulado *Black Smoke*. O projeto debruça-se sobre os efeitos secundários reais da crise que estamos a viver, principalmente no Porto, uma cidade que sofreu enormes mudanças devido ao colapso da indústria e à migração da população. Historicamente, o Porto é uma cidade industrial e burguesa com uma forte classe operária que tem constituído o motor da economia portuguesa desde a revolução industrial.

Para *Black Smoke*, tenho fotografado as grandes construções industriais atualmente abandonadas e, também, casas e espaços comerciais da cidade durante a noite, tendo sempre em mente a ideia de abandono e de bancarrota. A forma como começo a idealizar e a concretizar os meus projetos tem muito a ver com a experiência do espaço. Gosto de me deixar influenciar pelas características específicas de cada espaço, sem estabelecer limites.

Tento sempre criar novas formas de ver a realidade e o espaço que me é apresentado. Procuro, essencialmente, os espaços e momentos esquecidos ou rejeitados, coisas que nos pertencem e para as quais estamos habituados a olhar. O que me interessa é a forma como isso me força a criar uma imagem e a relacioná-la com o seu espaço, ao mesmo tempo que tento esquecer a sua história e contexto de receção originais. Ao concentrar-me exclusivamente na luz, no espaço e no tempo, sinto-me livre para criar novos contextos para as imagens, como se esse tratamento quase escultórico lhes devolvesse uma dignidade aparentemente esquecida ou negligenciada.

Desenvolvo a minha obra com uma câmara de grande formato (4 × 5 polegadas), visto que, para além da precisão e do rigor técnico, esta tem um processo de trabalho demorado. Este método de trabalho é determinante para uma observação atenta e prolongada, permitindo envolver-me e relacionar-me com o objeto ou a paisagem que pretendo fotografar. As residências artísticas são muito importantes para mim, uma vez que me permitem trabalhar de forma contínua e ininterrupta, criando uma energia única e muito especial na vida do artista.

"Sem Título", André Cepeda, Porto, 2012
Impressão a jato de tinta em papel Fine Art, 90 × 114 cm, edição de 3

2609

Black Smoke

André Cepeda, photographer

In the beginning of this year I started the photographic project called *Black Smoke*. The project is related to the atual side effects of the crisis we are living, especially in Oporto, a city that has suffered enormous changes because of the collapse of the industry and migration of the population. Historically, Oporto it's an industrial and bourgeois city with a strong working class that has been the motor of Portuguese economy, since the industrial revolution.

For *Black Smoke* I am photographing the big and abandoned industrial constructions as also houses and commercial spaces of the city during the night, always having in mind the idea of abandonment and bankruptcy. The way I usually start working and thinking my projects has a lot to do with the experience of the place. I like to let myself get influenced by the specific characteristics of each space and not to set any boundaries.

I'm always trying to build new ways of looking at reality and at the space that is presented to me. I essentially look for the forgotten or rejected spaces or moments, things that belong to us and we are used to look at. This interests me in the way that it forces me to create an image and relate to its space, while trying to forget its history and original reception contexts. Concentrating only in light, space and time, I feel free to create new contexts for the images, as if this almost sculptural treatment gave them back an apparently forgotten or neglected dignity.

My work is developed with a large format camera, 4 × 5 inches, as beyond the precision and the technical rigor it has a slow work process. This work method is determining for the attentive and prolonged observation, allowing me to get involved and relate with the object or landscape I wish to photograph. Artist-in-residences are very important to me because they allow me to work in a continuous and uninterrupted way and the energy this creates is unique and very special in an artist's life.

"untitled", André Cepeda, Porto, 2012
Inkjet Print in Fine Art paper, 90 × 114 cm, edition of 3

MATADERO

Arturo Franco, arquiteto

O Matadero de Madrid foi projetado por volta de 1907, tendo sido construído durante a segunda década do século XX por Luis Bellido, arquiteto municipal. Durante cerca de sessenta anos, funcionou como um grande armazém alimentar da zona do centro. Ao longo desse tempo, demonstrou substancialmente as suas virtudes funcionais e qualidades espaciais. Mais discutível tem sido, com o passar dos anos, o estilo aplicado às suas fachadas, muito afastado das primeiras aproximações ao movimento Moderno que começavam a ser exploradas nesse tipo de edifícios industriais na Alemanha, Holanda ou França. A partir dos anos oitenta, o matadouro foi transferido para a periferia da cidade. A pequena "cidade industrial" projetada por Bellido caiu no abandono e no esquecimento. Há já alguns anos que a Câmara Municipal de Madrid pretende converter este complexo deteriorado num motor cultural de vanguarda para a cidade. Várias instituições assumiram a gestão e as reabilitações de algumas das estruturas. A Fundação ARCO, a Fundação Ruipérez, o Teatro Espanhol, a Associação de Desenhadores, a Fundação COAM e a Câmara Municipal de Madrid, entre outros, serão os primeiros a ocupar este espaço.

Intermediae _ Nave 17c

A estrutura 17c foi inicialmente atribuída à Intermediae, instituição recente criada pela Câmara Municipal de Madrid para promover a criação contemporânea através de um programa de bolsas e iniciativas que unirão a produção artística e a participação dos cidadãos. Tudo isto é encarado como um processo contínuo de produção, onde precisamente o processo se converterá no fio condutor deste espaço. A estrutura 17c constituiu a primeira intervenção levada a cabo em todo o complexo Matadero e, como tal, pode ser considerada uma experiência piloto. O projeto nasceu com dois clientes bastante definidos. Por um lado, a própria Câmara Municipal por meio da sua Conselharia das Artes e, por outro lado, a Intermediae e as suas condicionantes programáticas na qualidade de futuro inquilino da estrutura. A filosofia da Intermediae foi aceite como primeira condição no momento da abordagem do projeto e o conceito do processo, conforme descrito por Pedro Aullón, manteve-se até ao final.

"O processo. *Processo é ideia relacionada com relação e dinâmica de mudanças e pressupõe, na nossa perspetiva das coisas, um sentido vivo da experiência. Entendido desta forma, o processo não escolhe a preponderância da análise ou da síntese mas convive com naturalidade entre estas, instalado numa base que é a intuição, o primórdio, e o céu aberto de uma imaginação que não é separável do entendimento. O processo como necessária transformação, já não em sentido teórico ou prático mas enquanto realidade que, por assim dizer, supera essa distinção, é indesligável tanto de uma ideia de reflexão sobre a transformação como da própria ideia de transformação, dado que levaria a pensar que toda a transformação se confunde numa mesma marcha de acontecimentos. É a procissão das procissões, a totalidade. Ainda que um certo pensamento da primeira metade do século XX se tenha empenhado em encaminhar um processo de argumento físico, tal como o metafísico, por um caminho capaz de superar a tradição filosófica da substância, não deixa de*

Matadero

Arturo Franco, architect

The Madrid Slaughterhouse (Matadero de Madrid) was designed around 1907 and constructed during the 1910s by Luis Bellido, a municipal architect. For nearly sixty years, it served as a large food warehouse for the central region of the country. Throughout this time, it clearly showed its functional virtues and spatial qualities. However, the style of its façades has been subject to debate as, over the years, it has been moving further and further from the original style characterized by approximations to the modern movement that were starting to be explored in this type of industrial building in Germany, the Netherlands, and France. In the 1980s, the slaughterhouse was transferred to the outskirts of the town. The small "industrial town" designed by Bellido was then abandoned and forgotten. In recent years, Madrid Town Council has aimed to convert this deteriorated complex into an avant-garde cultural driving force for the city. Several institutions have taken on the management and regeneration of some of the structures. The ARCO Foundation, the Ruipérez Foundation, the Spanish Theatre, the Designers Association, the COAM Foundation and Madrid Town Council, among others, will be the first to occupy this space.

Intermediae _ Aisle 17c

Use of structure 17c was initially allocated to Intermediae, an institution recently created by Madrid Town Council to promote contemporary creation through a scholarship programme and initiatives that will bring together artistic production and citizen participation. This is considered to be a continuous production process in the context of which the process itself will become the guiding thread of the space. Structure 17c was the first intervention to be carried out within the slaughterhouse complex and can therefore be considered a pilot experiment. The creation of the project had two well defined clients in mind: the Town Council itself, in the form of its Arts Council, and the Intermediae and its programming conditions in its role as a future tenant of the structure. Intermediae's philosophy was accepted as the first condition when the institution approached the project and, according to Pedro Aullón, the concept underlying the process remained unaltered throughout.

"The process. *A process is an idea related to the relations and dynamics of changes and, in our view of things, it presupposes a living sense of experience. Understood in this way, the process does not choose to give prominence to analysis or synthesis. Instead, it exists naturally between the two, being based on intuition, the origin, and the open sky of an imagination that cannot be separated from understanding. The process as necessary transformation, no longer in a theoretical or practical sense but as a reality that exceeds that distinction, so to speak, cannot be detached from an idea of reflection on transformation or from the very idea of transformation, given that this would lead one to think that all transformations get mixed up in the same march of events. It is the procession of processions, the totality. Even though a certain sort of thinking characteristic of the first half of the twentieth century has striven to guide a process of physical argumentation, just as it did with the metaphysical, through a path capable of overcoming the philosophical tradition of substance, it is also true that it is possible to have a tradition that*

ser verdade que é também possível uma tradição não contraditória com a substância, a qual, através de uma interpretação não restritiva, torna aqui visível a exigência de movimento e novidade, ação e processualismo, capacidade funcional e duração. Isto não se quer afastado de um critério das avaliações mas que, pelo contrário, o enriqueça. Trata-se da continuidade, da descontinuidade e da continuidade do processo, realidade viva." – Pedro Aullón

Assumimos a intervenção, desde o início, como uma oportunidade para explorar as possibilidades da reabilitação. Tratou-se de proporcionar uma nova postura face à atuação no património histórico, uma postura radical, uma experiencia sobre os limites, os limites da não atuação, reduzir a intervenção ao mínimo necessário. A tradicional insegurança e indefinição teórica que afeta continuamente as intervenções atuais no património com resultados a meio caminho entre o que deve e o que não deve ser feito desapareceu desde o início neste projeto. A postura foi optar por uma ideia e explorá-la até ao fim, sem medo nem complexos. Decidimos intervir radicalmente sem intervir, levando a ideia até às últimas consequências. Esta postura crua face à reabilitação e a necessidade de dar serviço à Intermediae enquanto instituição em gestação e em constante evolução, assim como as indefinições naturais de um cliente bicéfalo, forjaram a dureza natural deste projeto.

Trabalhou-se sem concessões na reabilitação com respeito pela ruína, potenciando os seus valores sem apenas intervenção. Estabeleceu-se um diálogo constante entre o novo e o antigo, sem misturá-los, juntos mas não baralhados. Estas duas linguagens mostram-se e encaram-se de perto, potenciando o novo o valor do antigo e o antigo o valor do novo. Duas posturas enfrentadas, manifestadas ambas com a sua máxima crueza. Pretendeu-se manter voluntariamente os cortes presentes nas paredes, tal e como uma radial que as vai cortando. As condutas de PVC conferem interesse ao nu. As marcas da retroescavadora originam texturas imprevistas ao retirar o reboco. Os isolamentos de cortiça surgem aqui como um testemunho da sua história frigorífica, sem complexos. É assim que o passado se mostra, que a obra se mostra. Qualquer testemunho do processo mantém-se sem alterações. O azul dos níveis, a reparação e consolidação dos pilares, sinais, rugas, feridas sem cicatrizes como a vida de um ancião sem manias, onde a sua personalidade excessiva parece estar acima de tudo.

Face a isto, o novo: muito pouco, muito duro, muito limpo e muito reto. O novo aparece com muita força, muito pesado e muito seguro nalgumas ocasiões, muito transparente e muito frágil noutras. A juventude a olhar para o passado e vice-versa. A sua condição de espaço transformável levou-nos a pensar na reutilização, na sua relocalização, na sua constante manipulação e na sua elevada resistência ao uso. Para tal, utilizámos materiais oriundos diretamente da industrialização, sem transformação alguma, de medidas standard. Assim, perfis de aço descontextualizados, sem tratamento, convertem-se aqui em bancos, barras, pavimentos técnicos, rodapés, portas, saliências, etc. O vidro montado da forma mais simples com as suas dimensões máximas sem cortar pode ser também reutilizado. Um mundo de materiais industriais carregados de densidade é capaz de estabelecer uma comunicação aberta com o velho, com o antigo, alcançando ambos a sua máxima expressividade.

does not contradict the idea of substance and which, through a non-restrictive interpretation, exposes the need for movement and novelty, action and processualism, functional capacity and duration. This does not mean that an evaluative criterion should not exist but that an existing one should be enriched. It is about continuity, discontinuity and the continuity of the process, living reality." — Pedro Aullón

From the beginning, we have considered this intervention to be an opportunity to explore the possibilities of regeneration. Our goal has been to present a new attitude towards work on historical heritage, a radical attitude that would take the form of an experiment with limits—the limits of non-intervention—by reducing intervention to the minimum necessary. The traditional insecurity and theoretical imprecision that continually affect current work on heritage, resulting in a happy medium between what should and should not have been done, have been absent from this project since its inception. Our plan was to choose an idea and explore it all the way through, without fear or complexes. We decided to intervene radically without intervening, taking the idea to its ultimate consequences. This drastic attitude towards regeneration and the need to give a job to Intermediae as an institution going through a process of gestation and constant evolution, as well as the natural imprecisions inherent in a bicephalous client, have forged the natural rigidity of this project.

We worked without compromise to undertake a respectful regeneration of the ruin, strengthening its values with more than just intervention. A constant dialogue was established between the old and the new without ever blending the two—they exist together but are not mixed up. These two languages reveal themselves and come face to face, the new strengthening the value of the old and the old strengthening the value of the new. Two attitudes in contrast with each other, both manifested as rawly as possible. Our goal was to voluntarily keep the cuts found in the walls as if rays were cutting through them. The PVC conduits make nakedness interesting. The traces of the mechanical digger create unpredictable textures once the plaster is removed. The cork insulation offers unprejudiced proof of the building's history as a refrigerator. This is the way that the past and the work reveal themselves. No evidence of the process is altered. The blue of the levels and the repair and consolidation work undergone on the columns are moles, wrinkles, and wounds without scars, like the life of an old man without pretensions whose excessive personality seems to be above everything else.

Opposite this, the new: very little, very hard, very clean and very straight. The new appears very strong, very heavy, and very confident at times and very transparent and fragile at others. Youth looking at the past and vice-versa. The transformable nature of the space made us think about reusing it, relocating it, constantly manipulating it and its powerful resistance to being used. To that end, we used materials that proceeded directly from industrialization, with standard measurements and no transformation whatsoever. Therefore, decontextualized, untreated steel profiles are turned into benches, bars, technical floors, skirting boards, doors, protrusions, etc. Glass assembled in the simplest manner, with its maximum dimensions and without cuts, can also be reused. A world of density-charged industrial materials is able to establish an open dialogue with the old and the ancient, both reaching their highest levels of expression.

Nave 8 B

Numa pequena estrutura do antigo matadouro de Madrid, a estrutura 8 B, retiraram-se telhas de uma cobertura em mau estado que, depois de empilhadas, foram levadas para o interior para suprir uma necessidade. Este poderia muito bem ser o resumo desta intervenção.

Originalmente eram umas salas de apoio para o armazenamento dos restos produzidos na estrutura 8, onde se secavam as peles e a salmoura. Uma estrutura menor mas de grande interesse espacial. A estrutura 8 B será o espaço destinado à gestão administrativa. Uma pequena zona de trabalho, um armazém e um espaço polivalente para debates ou apresentações.

A prioridade da intervenção era restituir uma cobertura de telha plana sobre painéis e ladrilhos sucessivamente revestidos, realizar um reforço estrutural do conjunto e acondicionar o interior, térmica e acusticamente, para dar serviço aos novos usos. Este processo já fora previamente seguido em algumas outras estruturas do matadouro e, em resultado disso, acumularam-se montanhas de escombros de telhas, madeiras, blocos de pavimento e lajes de granito, enquanto aguardavam a sua transferência para o aterro.

Gosto de pensar que este projeto nasceu da oportunidade. De ter descoberto uma oportunidade naqueles escombros. No caminho de explorar todas as possibilidades razoáveis, o sistema construtivo converte-se num gerador de projeto, no local onde repousa uma determinada postura ética face à reabilitação, face à arquitetura. Como funciona aquele objeto encontrado? Como funciona a telha plana? Como se empilha? Como se emparelha? Quais são as suas características organoléticas, o seu peso? Como é que se unem? Estas são algumas das perguntas que surgem ao longo do processo. A ausência de alguns elementos do cadernal gera gelosias, a passagem da luz. Por vezes uma peça inteira para as paredes, outras, meia peça para os revestimentos. O problema dos cantos, as vigas. Surgem os problemas universais da arquitetura. Ao mesmo tempo e com a mesma intensidade surgem também a mão de obra e a imperfeição. A imperfeição do homem e do velho, do recuperado. Um trabalho de muitos repleto de vibrações. As vibrações do artesão coletivo, do artesão que reivindica Richard Sennett.

É uma intervenção que pretende respeitar uma configuração espacial válida sem, contudo, adulterá-la. É uma prova do poder da arquitetura como contentor qualificado, independentemente dos sus usos, dos usos conjunturais. Um conceito clássico, eterno do espaço, nada a ver com o classicismo. Ordem, oportunidade, compromisso, contenção ou claridade sem qualquer vontade formal *a priori*. Um terreno desconhecido para mim, para lá do projeto, para lá de qualquer intenção.

O protagonismo do arquiteto dá um passo atrás, retira-se da arquitetura a tempo. Se a encararmos em três dimensões, a história é pendular ou helicoidal. Este projeto desfaz alguns caminhos percorridos, pretende alcançar pontos de encontro. Avança retrocedendo, como os remadores, olhando para trás, como explicava Oteiza. Da telha árabe, proveniente da coxa da mulher como molde, e da sua colocação manual, passou-se para a sua aplicação industrializada e versão plana. Agora, os elementos industriais, inertes, são entendidos de outra forma, descontextualizados e colocados desde a imprevisibilidade do trabalho manual.

Localização: C/ Paseo da Chopera, 14. Antigo Matadouro Legazpi. 28045 Madrid.

Data de elaboração do projeto e fim da obra: janeiro de 2006 e dezembro de 2006. Autor do projeto: Arturo Franco (arquiteto) Fabrice van Teslaar (arquiteto). Colaborador: Diego Castellanos(arquiteto de interiores) Empreiteiro: Jose H. Largo Díaz e Javier Muñoz. Fotógrafo: Carlos Fernandez Piñar. Promotor/Proprietário: Concejalía de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid

Aisle 8 B

A small structure of the former Madrid slaughterhouse—structure 8 B—had the tiles from its dilapidated roof removed, piled up and taken inside to cover a need. This could very well be the summary of this intervention.

These were originally support rooms for storing the leftovers produced in structure 8, where the skins and brine were dried. A smaller structure of great spatial interest, structure 8 B will be the space allocated to administrative management. A small work area, a warehouse, and a multipurpose space for debates or presentations.

The priority of this intervention was to recover a roof of flat tiles over consecutively covered panels and bricks to add a structural reinforcement to the structure and to protect the interior with thermal and acoustic insulation so as to serve the new uses. This process had previously been followed in other structures in the slaughterhouse and, as a result, mountains of rubble made up of tiles, wood, paving slabs and granite flooring were piled up while waiting to be transferred to the landfill.

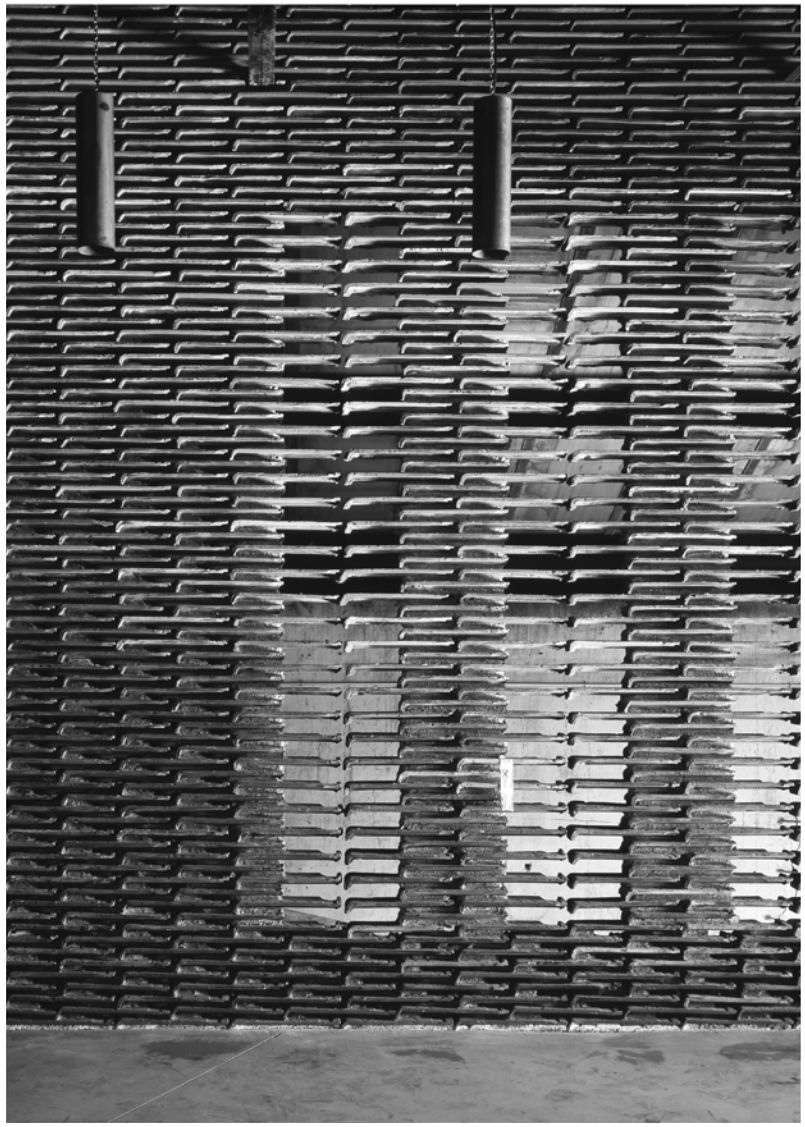
I like to think that this project was born out of opportunity. Of having found an opportunity in this rubble. In the process of exploring every reasonable possibility, the constructive system becomes a project generator, a place where a certain ethical attitude to regeneration and architecture resides. How does it work, this object that we found? How do the flat tiles work? How do we pile them up? How do we match them? What are their organoleptic characteristics, their weight? How do they combine? These are some of the questions that come up throughout the process. The absence of some elements of the block and tackle creates jalousies, the passage of light. Sometimes an entire piece for the walls, sometimes half a piece for the coatings. The problem of the corners, the beams. The universal problems of architecture arise. At the same time and with the same intensity, both labour and imperfection appear. The imperfection of man and of the old, the restored. A work of many filled with vibrations. The vibrations of the collective craftsman, the craftsman vindicating Richard Sennett.

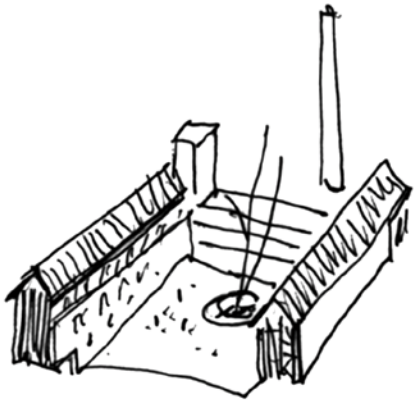
This intervention intends to respect a valid spatial configuration without altering it. It is proof of the power of architecture as a qualified container, regardless of its uses and the uses of a certain age. A classical, eternal concept of space that has nothing to do with classicism. Order, opportunity, commitment, moderation or clarity with no formal *a priori* intention. A strange land for me, far beyond the project, far beyond any intention.

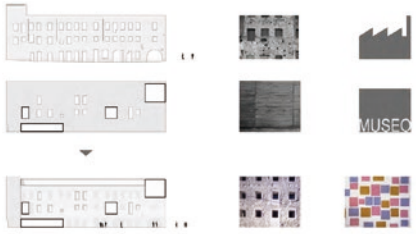
The leading role of the architect takes a step back, punctually withdrawing from architecture. If we face it in three dimensions, history is pendular and helicoidal. This project destroys some of the paths taken, aiming to reach meeting points. It moves forward by receding, like rowers who look backwards, as Oteiza explained. From Arabic tiles, moulded in the shape of a woman's thigh, and their manual arrangement we moved on to the industrialized placing of flat tiles. Now, the industrial, inert elements are understood differently, decontextualized and based on the unpredictability of manual work.

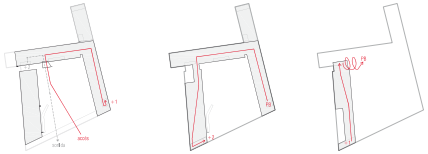
Location: C/ Paseo da Chopera, 14. Former Slaughterhouse Legazpi. 28045 Madrid.

Date of project drafting and end of works: January 2006 and December 2006. Author of the project: Arturo Franco (architect) Fabrice van Teslaar (architect). Collaborator: Diego Castellanos (interior architect). Contractor: Jose H. Largo Díaz and Javier Muñoz. Photographer: Carlos Fernandez Piñar. Promoter/Owner: Concejalía de Las Artes del Ayuntamiento de Madrid (Madrid Arts Council)









CAN FRAMIS

Jordi Badia, arquiteto.

O novo museu da Fundação Vila Casas está localizado no distrito 22@, uma área onde a cidade de Barcelona promoveu o redesenvolvimento de uma antiga zona industrial e de indústrias pesadas, substituindo-a por novas indústrias leves. É agora fundamentalmente uma zona de construção em altura, fortemente construída para habitação e indústrias *high-tech*.

Com o Can Framis pretendemos jogar com contrastes, com um jardim que circunda e oferece uma zona de respiração tranquila, longe do burburinho e da velocidade da cidade. O jardim empedrado tem árvores e caminhos ziguezagueantes que cruzam trepadeiras existentes na zona, e que recobrirão o edifício e as árvores.

Os dois edifícios preservados têm pouca qualidade arquitetónica e estavam abandonados. O interesse principal está no contraste entre a sua implantação, seguindo o antigo desenho agrícola anterior ao plano Cerdà, à cota 1,5 m abaixo da atual via.

O projeto consiste no restauro dos dois edifícios e na construção de um novo interligando-os, coincidindo com a antiga implantação de um antigo armazém que – como um todo – cria uma nova praça, pavimentada em pedra recuperada da antiga fábrica, criando a principal entrada do museu. Os visitantes entram pelo nível superior e descem continuamente através de zonas semi-iluminadas, que se iluminam para mostrar as peças expostas.

No exterior, o saibro que se mescla com o empedrado existente integra-se no betão dos novos edifícios. A fachada torna-se uma colagem de texturas, nichos e coberturas que refletem os diferentes altos e baixos do edifício ao longo do tempo.

Fotografia: Pedro Pegenaute e Fernando Guerra

Can Framis

Jordi Badia, arquitecto.

The new Fundation Vila Casas museum is located in the 22@ district, an area where Barcelona City Hall has promoted a full redevelopment of a former factory/heavy industry zone by substituting premises with light service industries. It is now primarily a high-rise, heavily built-up area housing service/hi-tech industries.

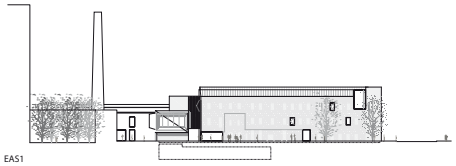
With Can Framis we aim to play on contrasts, with a surrounding garden providing a tranquil breathing space away from the hubbub of speed and time. The mainly-paved garden will have many trees and winding paths which will embellish the cloak of ivy which already covers the environs and in the future will enshroud the building and trees.

The two buildings to be preserved have little architectural worth and were derelict. Their main interest lies in the contrast of their location, based on the former agricultural sketches prior to the implementation of the Cerdà plan at a level of 1.5 m below the current road.

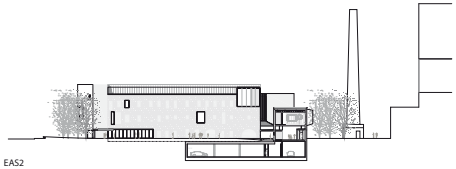
The project consists in restoring the two current factory buildings and constructing a new one which will link them, coinciding with the site of another former warehouse which—as a whole—will form a courtyard, paved with stones recovered from the former factory, which will be the main entrance to the museum. Visitors will begin on the highest level and continuously move downwards through semilit areas, which will then light up to showpiece the exhibited pieces.

Outside, the lime mortar which blends with the existing stonework merges with the exposed concrete of the new buildings. The façade then becomes a collage of textures, niches and coverings which reflect the different ups-and-downs of the building throughout time.

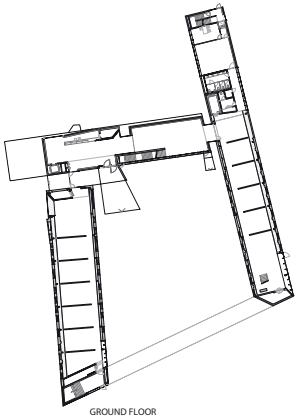
Photography: Pedro Pegenaute and Fernando Guerra



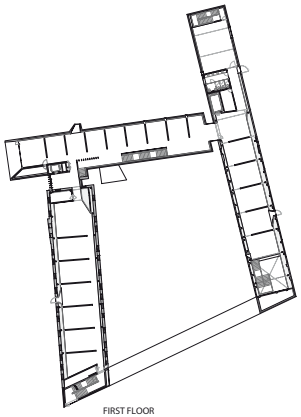
EAS1



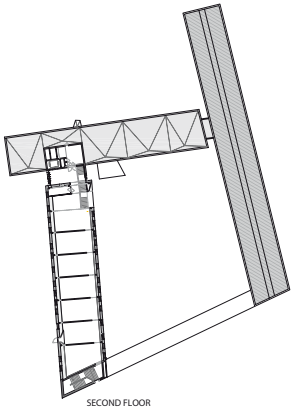
EAS2



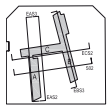
GROUND FLOOR

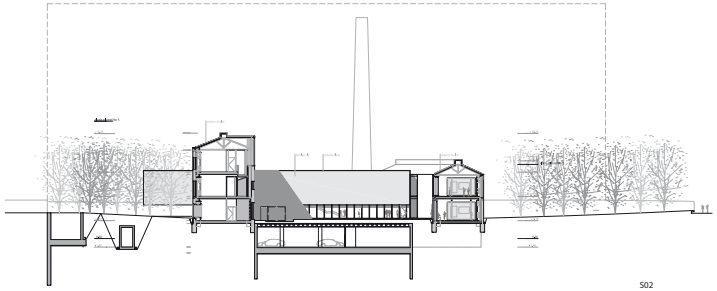


FIRST FLOOR

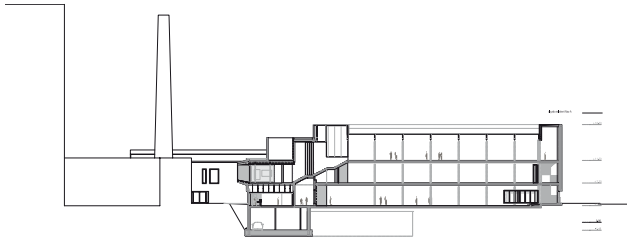


SECOND FLOOR

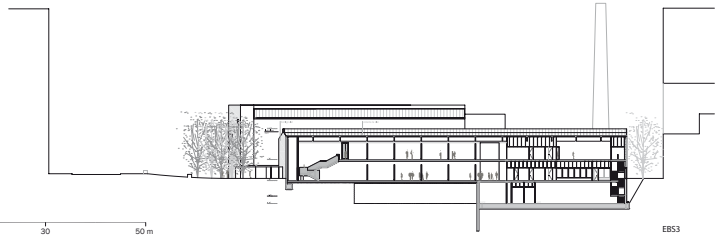




S02

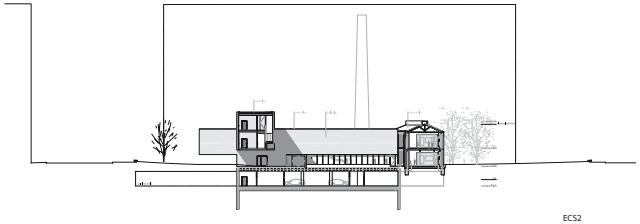


EAS3



0 10 30 50 m

EBS3



ECS2

Processo de
reconstrução
do Can Framis

Can Framis
under construction

Museu Can Framis,
Quarteirão Can Framis,
Distrito 22@. Poble Nou.
Barcelona, 2007–2009

Can Framis Museum,
Can Framis Block,
22@ District. Poble Nou.
Barcelona, 2007–2009

ASA, ANATOMIA DE UM ESTALEIRO

Paulo Mendes, artista visual e curador independente

Art, considered in its highest vocation,
is and remains for us a thing of the past.
G.W.F. Hegel

ASA, anatomia de um estaleiro é um trabalho com o desejo de arquivar para memória futura a transformação de um espaço fabril devoluto numa estrutura cultural temporária. O arquivo de imagens faz parte da série *Tráfico / Tráfego (Freeze Frame) work in progress,* desenvolvido desde 1991. Os trabalhos apresentados nesta série – fotografias e vídeos – fazem uma abordagem às alterações urbanísticas nas cidades, aos espaços ambíguos e marginalizados da paisagem urbana, inventariando memórias de um passado pós-industrial e dum presente rendido às condições mínimas de sobrevivência. O levantamento questiona a reorganização do espaço público e urbano para o qual constantemente se reivindica a ordem, a regulamentação e a homogeneização, evidenciando o seu comprometimento com a especulação imobiliária.

No arquivo da Fábrica ASA, assistimos à fragmentação e recomposição de um espaço fabril, permitindo novos usos e sentidos performativos. Vemos o edifício como corpo – social e individual – com características orgânicas e funções diversas, onde se reorganizam memórias sociais e políticas de um tempo; o desmembramento do corpo clássico e do seu modo de operar – o espaço da fábrica como detonador de produção pós-fordista. Vemos a domesticação da arquitetura através de um corpo cortado, ferido, dissecado, revelado no seu interior em confrontação com essas distorções, adversidades e ausências. Estas operações e manipulações resultam numa nova perceção, criando um sentimento de perda e produzindo um objeto de nostalgia e, do espaço modelo – corpo modelo dissecado –, restam os resíduos desse passado e as imagens atmosféricas.

O arquivo consta de imagens de um processo, tanto de reconhecimento como de reocupação de um espaço arquitetónico que foi disponibilizado para ser habitado por exposições, e por outros eventos culturais. Durante doze meses integram a programação de um acontecimento político relacionado com a questão cultural local e a identidade cultural europeia. O espaço fabril reocupa-se, os operários reivindicam o seu território, fragmentos de um espaço de trabalho agora habitado, em transição, onde se cruzam resíduos desse passado num novo uso, já não da produção, mas, da apropriação. A pele como ruína, transporta sinais reconhecíveis de uma identidade histórica modernista, sedutora, decadente, obsolescente e melancolicamente incompleta. Vemos a Arquitetura rendida à monumentalidade inovadora do presente.

Esconjurar o passado, revertê-lo e destruí-lo.

O pragmatismo funcionalista.

O cadáver histórico dissecado pelos novos operários.

O presente do passado.

ASA, anatomia de um estaleiro, Paulo Mendes, 2012; instalação *site-specific* em cinco pequenas salas técnicas, com nove monitores CRT, seis canais de vídeo com som, candeeiros industriais, focos industriais, impressões a jato de tinta, impressões a laser, mobiliário abandonado da Fábrica ASA e duas instalações de som.
[as fotografias de arquivo foram realizadas ao longo de 2011 e 2012 na Fábrica ASA]

ASA, anatomy of a building site

Paulo Mendes, visual artist and independent curator

Art, considered in its highest vocation,
is and remains for us a thing of the past.
G.W.F. Hegel

ASA, anatomy of a building site **is a work which aims to record the transformation of an empty manufacturing space into a temporary cultural structure, creating an archive for the future. The image archive is part of the ongoing series *Tráfico/Tráfego (Freeze Frame) work in progress*, which began in 1991. The works presented in this series—photography and videos—consider changes in town-planning, as well as ambiguous and marginalized spaces within the urban landscape, cataloguing memories from a post-industrial past and from a present reduced to conditions of basic survival. This survey questions the reorganization of public urban space, which is constantly subjected to demands for order, regulation and homogenization, highlighting its close relationship with real estate speculation.**

At the ASA Factory archive, we are witnessing the fragmentation and rearrangement of a manufacturing space, enabling new uses and performative meanings. We see the building as a social and individual body with organic characteristics and various functions, where social and political memories of a period are reorganized; the dismemberment of the classical body and its mode of operation—the factory space as the detonator of post-Fordist production. We see the domestication of architecture through a body which has been severed, wounded, and dissected, its interior revealed in opposition to these distortions, adversities and absences. These operations and manipulations result in a new perception, provoking a feeling of loss and creating a nostalgic object. Of the model space—the dissected model body—all that is left is the residue of that past and atmospheric images.

The archive consists of images of a process of surveying and reoccupying an architectural space which was made available for exhibitions and other cultural events. For one year, these images are included within the programme of a political event which relates to local cultural issues and European cultural identity. The manufacturing space is reoccupied and its workers claim their territory—fragments of a working space which is now inhabited, in a period of transition, where the residue of this past is reused, not for production purposes, but within a context of appropriation. The skin as ruin carries with it recognizable signs of a modernist, seductive, decadent, obsolescent, and melancholically incomplete historical identity. We see Architecture giving way to the innovative monumentality of the present.

An exorcism of the past, its return and destruction.

Functionalist pragmatism.

The historical corpse dissected by new workers.

The present from the past.

ASA, anatomy of a buildimg site, Paulo Mendes, 2012; site-specific installation in five small technical rooms with nine CRT monitors, six video channels with sound, industrial lamps, industrial spotlights, ink-jet prints, laser prints, abandoned furniture from the ASA Factory and two sound installations.
[the archive photos were made throughout 2011 and 2012 at ASA Factory]

DP

PERFORMATIVIDADES

Performativities

2010–2012

Michał Szlaga, artista e fotógrafo

2010–2012 baseia-se em materiais audiovisuais registados pelo artista no estaleiro de Gdańsk durante os últimos anos. Os locais que deveriam acolher novos investim entos ou novas formas de produção, testemunham intermináveis atos de demolição – ocasionalmente ocorrem incêndios. As gruas históricas, algumas do período entre guerras, desapareceram. Durante quase um século, as gruas definiram a natureza singular da paisagem industrial de Gdańsk. O tecido material do estaleiro está gasto; os buldózeres demolem casas das máquinas modernistas enquanto colecionadores de sucata furtam máquinas históricas. Michał Szlaga conseguiu captar um conjunto inteiro de demolições. Fazendo lembrar imagens de vigilância, as imagens revelam alterações irreversíveis na estrutura material de uma fábrica outrora imponente. A obra do artista constitui uma ligação direta entre os "edifícios & vestígios" e o passado material e tecnológico do estaleiro.

Texto de Aneta Szyłak

2010–2012

Michał Szlaga, artist and photographer

2010–2012 **is based on materials recorded by the artist within the Gdańsk Shipyard in the last few years. The locations which are to house new investments or new forms of production, witness endless demolition—occasionally fires break out. Historic cranes, some of which date as far back as the Interbellum period, have disappeared. For almost a century, the cranes have determined the unique nature of Gdańsk's industrial landscape.. The material tissue of the shipyard is worn out; bulldozers raze modernist halls to the ground while scrap collectors purloin historical machines. Szlaga managed to capture an entire set of demolitions. Reminiscent of surveillance footage, the images reveal irreversible changes to the material structure of a formerly powerful plant. Szlaga's work constitues a direct link between the "buildings & remnants" and the material and technological past of the shipyard.**

Text by Aneta Szyłak

2010–2012, Michal Szlaga
HD, cor, som, 9'50''

2010–2012, Michal Szlaga
HD, colour, sound, 9'50''

Maritim Ltd.
Maritim Ltd.
Maritim Ltd.
Maritim Ltd.

NIA GDAŃSKA
S.A.
souvenirs

RE-CONSTRUÇÃO COMO EM 16.12.1981

Dorota Nieznalska, artista

O que materializa a história? Como é que um objeto aleatório se torna num fetiche da memória? Qual a funcionalidade do "original" material no lugar mítico de encontro? Estas são apenas algumas das muitas perguntas que colocamos quando nos deparamos com a instalação de Dorota Nieznalska. Em parte de pé, em parte deitadas no chão, as diferentes secções do portão de fábrica apresentam brechas e fraturas dramáticas depois de empurradas pelo tanque. Não falamos exatamente deste portão em particular. Esta obra de arte é uma réplica exata do estado em que se encontrava o portão do Estaleiro de Gdańsk a 16 de dezembro de 1981, quatro dias após o anúncio da Lei Marcial e de a fábrica, então em greve, ter sido pacificada pela polícia de choque. Este é o Estaleiro onde, em 1980, surgiu o Solidarność – o primeiro sindicato e movimento social independente de trabalhadores que, subsequentemente e através de uma série de circunstâncias dramáticas, levou ao fim do regime comunista na Europa central e de leste. Desde então, tem sido um local de mito, adoração e teatro político.

A obra resulta da investigação que a própria artista fez de representações do portão. Estudos minuciosos das diferentes fotografias levaram-na à conclusão de que o que vemos hoje como portão do estaleiro, ainda decorado de flores e coberto de imagens sagradas, difere de certa forma daquele que vemos em imagens icónicas da década de oitenta. O portão original dessa década tinha uma passagem no centro e duas alas, cada uma com 32 barras verticais. Aquele que conhecemos atualmente tem quatro alas, cada uma com 19 barras. Acontece que, na primavera de 1982, o portão danificado foi substituído por um novo e os vestígios daquele desapareceram sem deixar rasto. Por isso, a artista afirma que o portão "histórico" é, ele próprio, uma reconstrução. O que todos veneram é o portão que não existe.
No contexto desta exposição, o que nos interessa é o desaparecimento da substância que, até 2011, quase todos acreditavam ser a mesma de 1980, bem como as repercussões políticas e memoriais desse fato. A descoberta da artista levou a cidade de Gdańsk a reconstruir o portão original e a levar as coisas ainda mais longe, restituindo-lhe o nome de Lenine, o que naturalmente enfureceu os trabalhadores do estaleiro e os ativistas do Sindicato Solidarność. A luta e as batalhas políticas em torno desta recente reconstrução destacam a urgência de pesquisas mais aprofundadas acerca das relações entre a história escrita, a documentação fotográfica, a memória individual e as provas materiais.

Texto de Aneta Szyłak

Re-Construction as of 16.12.1981

Dorota Nieznalska, artist

What materializes history? How the random object becomes the memorial fetish? What is the functionality of the material "original" at the mythic place of gathering? These are just two of many questions that come to mind when encountering Dorota Nieznalska's installation. Partly standing, partly down on the floor, the parts of the factory gate have dramatic openings and fractures after being pushed by the tank. Not atually this particular gate though. The work is an exact replica of the state of gate to Gdańsk Shipyard 16 December 1981, four days after the Martial Law was announced and the factory than on strike has been pacified by the riot militia. This is the Shipyard where in 1980 Solidarność was born—a first free workers union and social Movement that subsequently led—through the number of dramatic circumstances—to the end of the Communist regime in Central and Eastern Europe. It is a place of myth, worship and political theatre until now.

The work is a result of artist own investigation through representations of the gate. Close studies of different photographs has led the artist to the conclusion that what appears today as a shipyard gate, still flower-decorated and holy images-covered, differs in forms what one can see in 1980s iconic pictures. The original of 1980s had a passage in the centre and two wings, each with 32 vertical rods. The one we know now has four wings, 19 rods each. It turned up that in spring 1982 the damaged gate has been replaced with new and the remains of the first one disappeared with no trace. So, as the artist stated the "historic" gate is a reconstruction itself. What everyone is worshipping is the gate that isn't there.

In the context of this exhibition what interests us is a disappearance of the substance, which until 2011 nearly everyone believed, is the same as of 1980 and the memorial and political repercussions of that fact. The artist discovery led the city of Gdańsk to reconstruct the original gate and to go even further—to give it back the name of Lenin, what naturally infuriated the shipyard workers and activists of Solidarność Union. The struggle and political battles around this recent reconstruction points at the urgency of further investigation of relations between written history, photographic documentation, individual memory and the material evidence.

Text by Aneta Szyłak

Re-Construção a partir de 16–12–1981, Dorota Nieznalska, instalação, 2011.
Portão de metal soldado, materiais de arquivo, fotografias

Re-Construction as of 16.12.1981, Dorota Nieznalska, installation, 2011.
Welded metal gate, archival materials, photographs

MS

RMV

DESORDEM

Mariusz Waras, artista urbano e graffiter

Mariusz Waras é um conceituado artista de rua e autor de murais também conhecido por *m-city*. Para além de murais gigantescos espalhados pelo mundo, o artista é conhecido pelas suas instalações de grande escala, vídeos e animações fortemente ligados à sua visão da arquitetura e espaços urbanos, em particular industriais. Ninguém consegue expressar melhor e de forma mas arrojada a ansiedade e intrincada complexidade da metrópole atual, embora à primeira vista a sua forma de pintar pareça altamente estética e inofensiva.

A prática de Mariusz Waras revela uma forte relação com a arquitetura desde *City Constructor* (2006), um dos seus primeiros projetos de assinatura e no qual casas feitas em estêncil podiam ser interativamente organizadas e dispostas de forma livre no mapa de diversas cidades on-line, havendo ainda a possibilidade de guardar as imagens posteriormente colocadas na Internet. A sua página da Internet, m-city, conserva a coleção desses projetos realizados por pessoas de todo o mundo. O projeto revela algum gosto pela estética futurista com um travo a utopia modernista, mas a forma coletiva do design prende-se com as formas de participação dos média sociais. Este modo de construção também se tornou num ponto de partida para os seus primeiros murais.

Este recente vídeo animado, produzido especialmente para *Edifícios & Vestígios*, revela a intenção oposta. Já não podemos construir a nossa cidade ideal, mas desintegrar a cidade com rotações lentas como as de uma máquina de lavar roupa. Nesta animação, podemos ver como a cidade construída se desintegra enquanto a paisagem arredondada vai desenhando círculos. Vemos o impacto da economia na desintegração do que a cidade já foi, ou, pelo menos a desintegração das razões da construção da cidade moderna.

Texto de Aneta Szyłak

Desordem, Mariusz Waras,
vídeo de animação, 2012

Disorder, Mariusz Waras,
animation, 2012

Disorder

Mariusz Waras, urban artist and graffiter

Mariusz Waras is a renowned street artists and muralist also known as m-city. Besides gigantic murals spread around the globe he is known for his large-scale installations, videos and animations that are strongly connected to his understanding of urban, especially industrial architecture and space. No one can better and more boldly express the anxiety and tight-knot tangled complexity of today's metropolis although at first glance his mode of painting appears highly esthetical and harmless.

Strong relation to architecture is present in his practice since his early (2006) signature *City Constructor* project in which his stencil-produced houses could be interactively rearranged and freely set as various cities on-line and save images subsequently placed on the web. His website of m-city holds the collection of those projects done by people from around the globe. The project has a taste both the futurist aesthetics with the aftertaste of modernist utopia but the collective form of design links to the social media forms of participation. This mode of construction has become also a basis for his early murals.

The recent video animation, which was made especially for *Buildings & Remnants*, offers the opposite agenda. We can no longer construct our ideal city but make the city disintegrate in the slow spinning Laundromat manner. In his animation we can see how the constructed city disintegrates and the round shaped landscape circling; we see the impact of the economy on the disintegration of what the modern city was, or, at least of reasons for it to be built.

Text by Aneta Szyłak

BLOCO ONDULADO

Julita Wójcik, artista visual e performer

Wavy Block, com o seu comprimento de mais de 850 metros é provavelmente o segundo edifício de habitação mais comprido da Europa, sendo por vezes afetuosamente apelidado de *Laying Skyscraper* (Arranha-céus deitado). Este edifício assenta numa estrutura única que, alegadamente, pode apenas ser encontrada na Polónia e em Itália. Foi concebido pelos arquitetos Tadeusz Różański, Danuta Olędzka e Janusz Morek e construído em meados da década de 1970. Localiza-se em Gdańsk, juntamente com outros sete blocos de apartamentos do mesmo género, e destinava-se inicialmente a albergar a classe operária que afluía à cidade na era comunista para trabalhar em portos, estaleiros, fábricas de produtos químicos e outras indústrias. Todos estes edifícios foram construídos nas décadas de 1960 e 1970 com o intuito de servirem como habitação temporária, mas têm sido utilizados desde então. Concebido em oposição às condições climáticas atuais, o edifício ondulado caracteriza-se por longas galerias que funcionam como vias de ligação à sequência de modestos apartamentos. Virado de frente para o mar, sofre a ação de ventos fortes, aguaceiros e tempestades de neve. Existem também diversas questões de segurança associadas. Dada esta situação, os moradores que aplicam uma série de invenções únicas de modo a proteger-se destas circunstâncias estão constantemente a personalizar os edifícios. Constituído por pequenos apartamentos com as comodidades básicas, o *Wavy Block* acolheu ao longo da sua história uma comunidade fortemente unida que desenvolveu um sentimento de orgulho por viver num edifício de referência moderno que é internacionalmente reconhecido, independentemente do conforto limitado que oferece.

A obra aqui apresentada está relacionada com a série de esculturas que Julita Wójcik produziu em croché ao longo da última década. Situando-se de alguma forma entre o modelo arquitetónico alternativo e a decoração doméstica feita à mão, ela permite-nos compreender como a artista aplica competências tradicionalmente relacionadas com a vida doméstica à criação de formas de arte. Apresentada na Fábrica ASA, a obra estabelece a ligação entre o edifício distante que é retratado na obra e a localização real da sua exibição. A linha utilizada para criar o modelo ao longo de um período de seis meses, durante o inverno de 2005–2006, foi comprada numa loja situada no edifício representado.

Texto de Aneta Szyłak

Bloco Ondulado, Julita Wójcik, algodão em croché, estrutura metálica, mesas de madeira, 2007. Coleção da Zachęta National Gallery of Contemporary Art.

Wavy Block

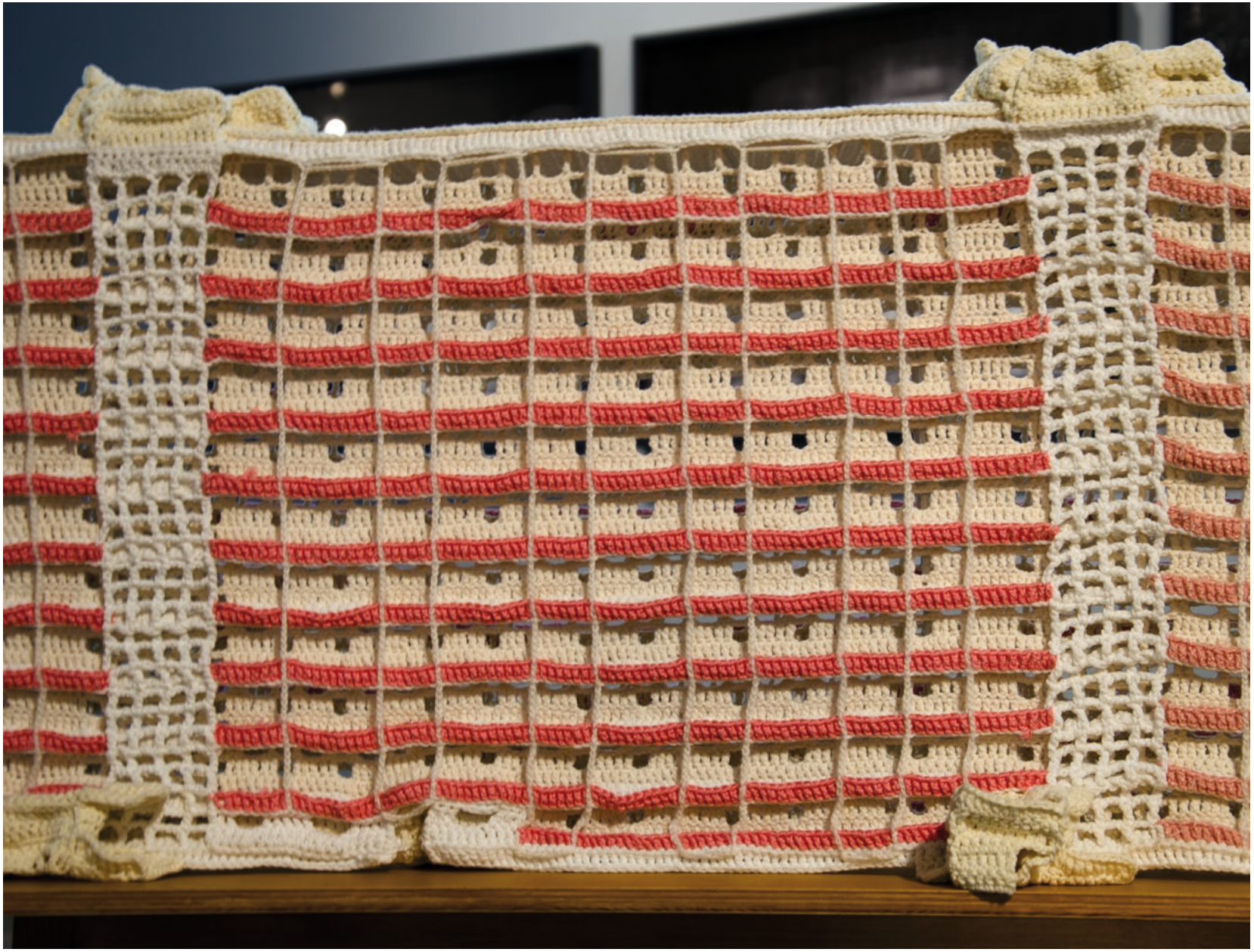
Julita Wójcik, visual artist and performer

Wavy Block **with its over 850 m length is believed to be the Europe's second longest housing building and sometimes tenderly referred as a "Laying Skyscraper" received a unique structure that allegedly can be found exclusively in Poland and Italy. It was designed by the architects Tadeusz Różański, Danuta Olędzka and Janusz Morek and erected in mid-1970s. Located in Gdańsk along with seven other blocks of the kind, the building was intended to accommodate working class pouring to the city in Communist times to work in a port, shipyards, chemical factories and other industries. All the buildings were built in 1960s and 1970s as a temporary housing solution but are in use since. Designed quite opposite to the atual climate condition, wavy building has long galleries that are the connecting pathways to the sequence of modest singular apartments. Facing a seaside it suffers of strong winds, showers and snowstorms. There were many safety issues as well. For this being a case, its tenants who apply many singular inventions to protect themselves from these circumstances are continuously customising the buildings. Consisting of small flats with basic amenities,** ***Wavy Block*** **in the course of its history has received its own strongly bonded community which developed a sense of pride of living in an internationally acclaimed modern landmark regardless of the limited comfort it offers.**

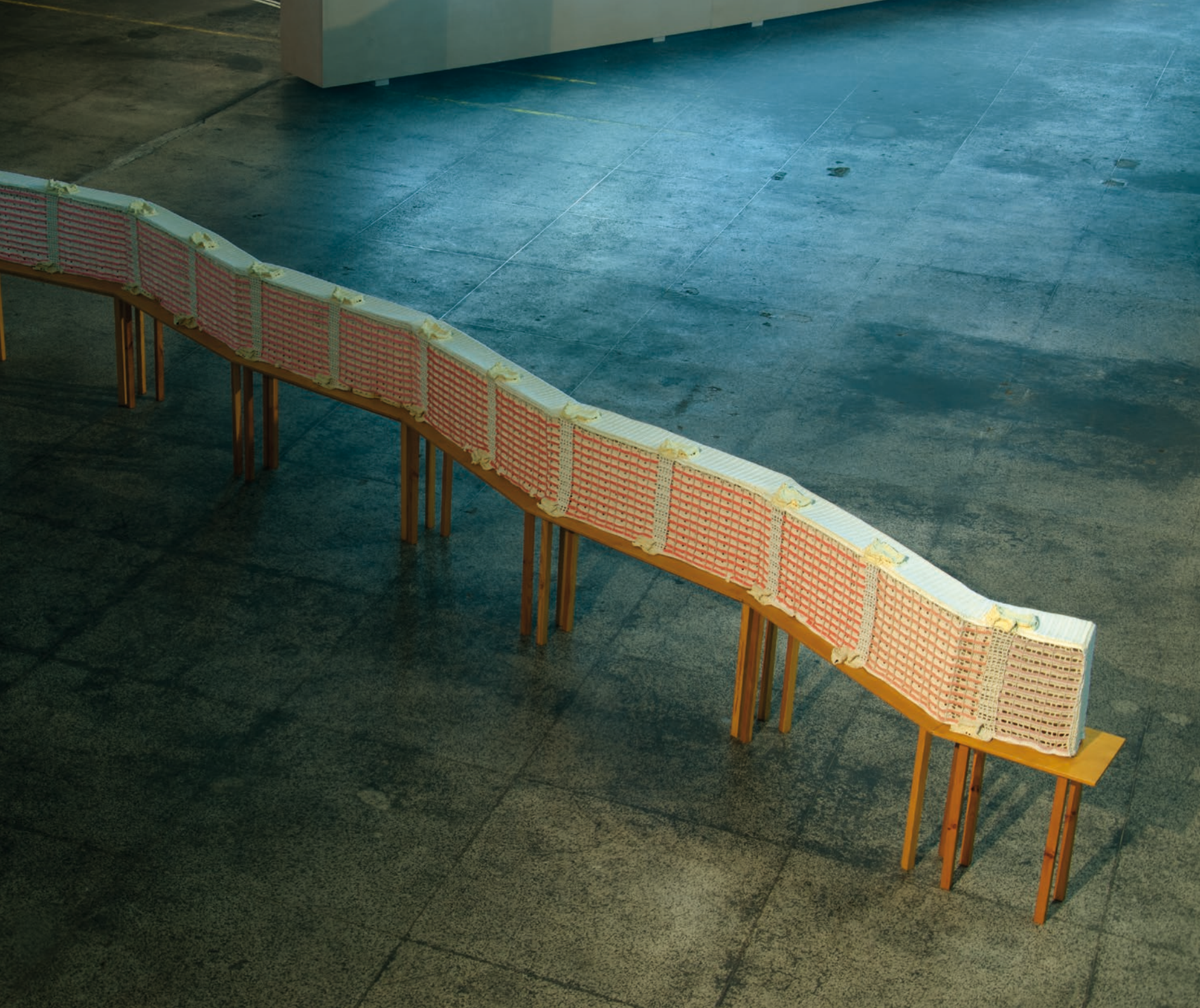
The work is in line with the number of sculptures Julita Wojcik has crocheted in the course of last decade. Something between the alternative architectural model and handicraft home decoration gives us good understanding how Wójcik applies skills traditionally connected to household to create art forms. Presented in ASA Factory the work connects the distant building portrayed in the work with the atual location of display. The thread used for making the model over the period of 6 months of 2005–2006 winter was purchased in the shop in the same building it represents.

Text by Aneta Szyłak

Wavy Block, Julita Wójcik, crocheted cotton, metal structure, wood tables, 2007. Collection of Zachęta National Gallery of Contemporary Art



RMV



CORE

Rui Manuel Vieira, artista visual

Core apresenta-nos uma fábrica encadeando através dos seus espaços uma nova narrativa estendida no tempo, onde a fábrica se apresenta pela imagem e pelo som destituída dos seus objetivos industriais.

Core surgiu a partir do desafio de produzir um trabalho sobre um complexo industrial que é peculiar na condução e na prática de produção. Nesta fábrica a armazenagem é desnecessária e o tempo de produção das peças é reduzido de cerca de 90 dias contando, com a armazenagem interna, para pouco mais de 10 dias. Esta linha de montagem adotou um modo de gestão mediante o qual se reduzem os recursos em prol da eficácia e da qualidade de produção, a partir da organização espacial e da estratégia funcional. A especificidade da sua gestão e produção é inovadora, não só na produção industrial, respeitante à elaboração do produto, mas principalmente na sua gestão visual e orientação espacial. A produção é desenvolvida em núcleos cromáticos, entre estes há um circuito de distribuição interna através de um sistema de caixotes de várias cores correspondentes ao núcleo que os está a receber.

Core cria uma nova leitura da fábrica, de ordem estética. O vídeo encerra a produção numa narrativa não linear, dando lugar a uma construção visual com uma nova impressão do espaço, após uma jornada de trabalhos na fábrica. O processo de filmagens foi especialmente atento ao registo de planos longos, estendidos no tempo que registam demoradamente os movimentos de máquinas e trabalhadores, através da permanência e da repetição de gestos.

O que encontramos nestas imagens é um espaço muitas vezes destituído do seu todo, havendo um enfoque no isolamento de uma tarefa muito específica. Iniciamos o percurso no departamento de manutenção, onde se afinam as máquinas e se constroem novas peças. Eis o plano do torneiro mecânico, que encadeia com o espaço de produção, o *open space*, onde funcionam os núcleos de produção. Dentro dos núcleos de produção mostra-se a construção das peças, das limas, dos cortes, dos fornos, dos cortes das peças. Os operários manuseiam os seus núcleos, alguns núcleos são autogeridos pela força de automatismos no sentido de aumentar a produtividade e responder de modo eficaz à produção.

Temos também o som produzido pelo funcionamento desta fábrica. Devido à alta carga de energia sonora provocada pelo ruído das máquinas (chegando em alguns casos a atingir aos 98 db, sendo que o limite humano ronda os 120 db), os operadores são obrigados a usar auscultadores abafadores, que, curiosamente, possuem um recetor de ondas rádio, permitindo-lhes, em vez do som abafado das máquinas em funcionamento, ouvir um canal de rádio FM. A sobreposição de camadas sonoras moldou-se às imagens longas e contemplativas, e faz-se sentir também estendido, com uma cadência que se revela estendida, composta por sons repetitivos do ambiente fabril.

Core

Rui Manuel Vieira, visual artist

Core presents us with a factory and links together, through its spaces, a new narrative, spread out in time, in which the factory is presented through image and sound and stripped of its industrial purposes.

Core emerged from the challenge to produce a work on an industrial complex that is unusual in its administrative and manufacturing practices. This factory needs no storage and the time required to produce the pieces is reduced from about 90 days to a total of little more than 10 days (including internal storage). This assembly line has adopted a management model according to which spatial organization and functional strategy are used to reduce resources in favour of productive efficiency and quality. The particularity of its management and manufacturing methods is innovative, not only in terms of industrial production, the creation of the product, but also and largely because of its visual management and spatial orientation. Manufacturing takes place in chromatic hubs, among which there is an internal distribution circuit that functions via a system of coloured boxes, each colour corresponding to the hub that is going to receive the box.

Core creates a new reading of the factory, one that is aesthetic in nature. The video includes the production of a non-linear narrative, giving way to a visual construction providing a new impression of the space after a day's work at the factory. The filming process paid particular attention to the documentation of long takes, spread out in time, which slowly record the movements of machines and workers through the continuity and repetition of gestures.

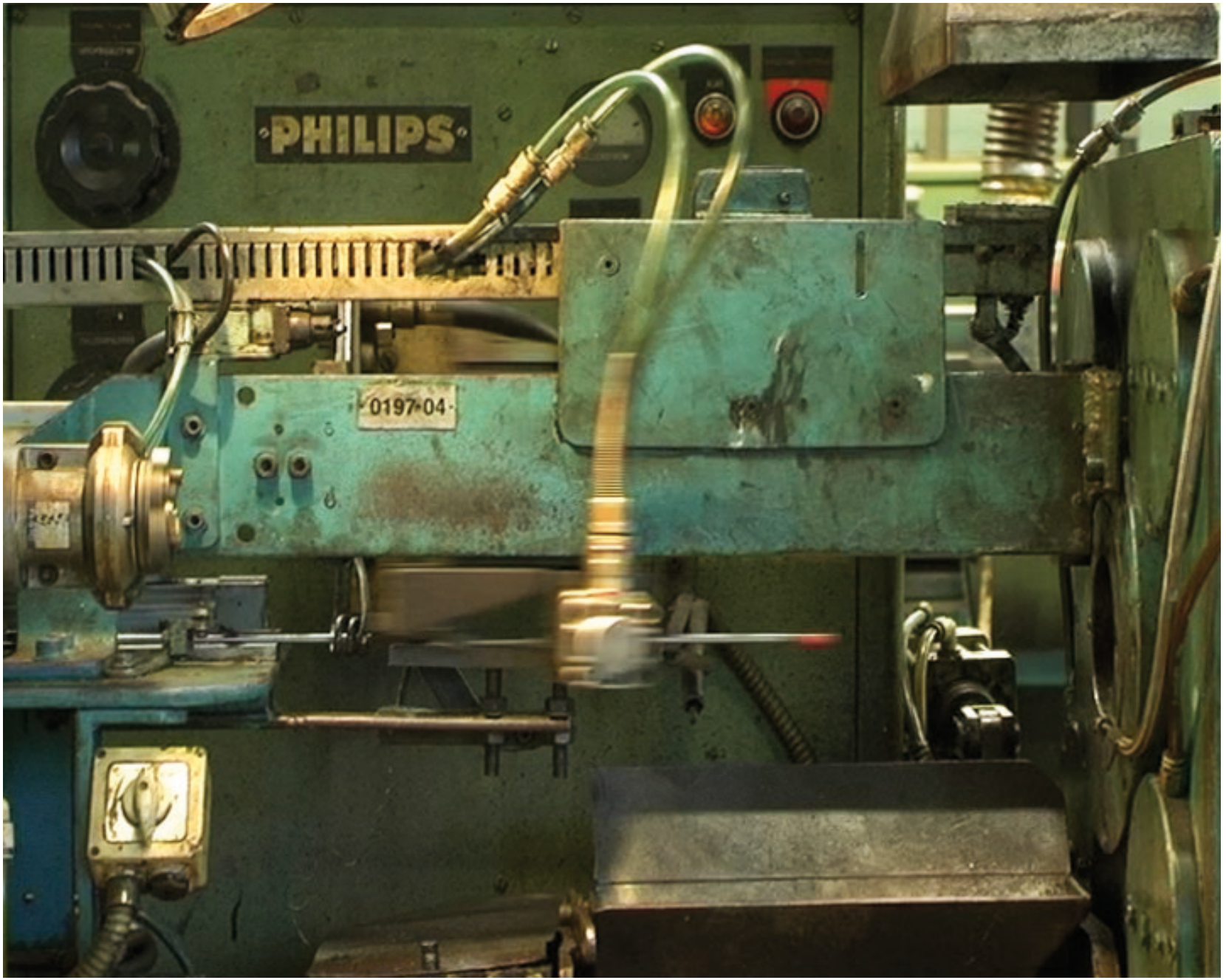
What we find in these images is a space in which the whole is often neglected in favour of a focus on isolating a very specific task. We begin our journey in the maintenance department, where machines are adjusted and new parts are created. A shot of the lathe operator is shown that is linked to that of the manufacturing space, the open space where the manufacturing hubs function. Inside the manufacturing hubs we can see parts, files, cuts, and furnaces being constructed and parts being cut. Workers handle their hubs, some of which are run automatically to increase productivity and to respond efficiently to the demands of production.

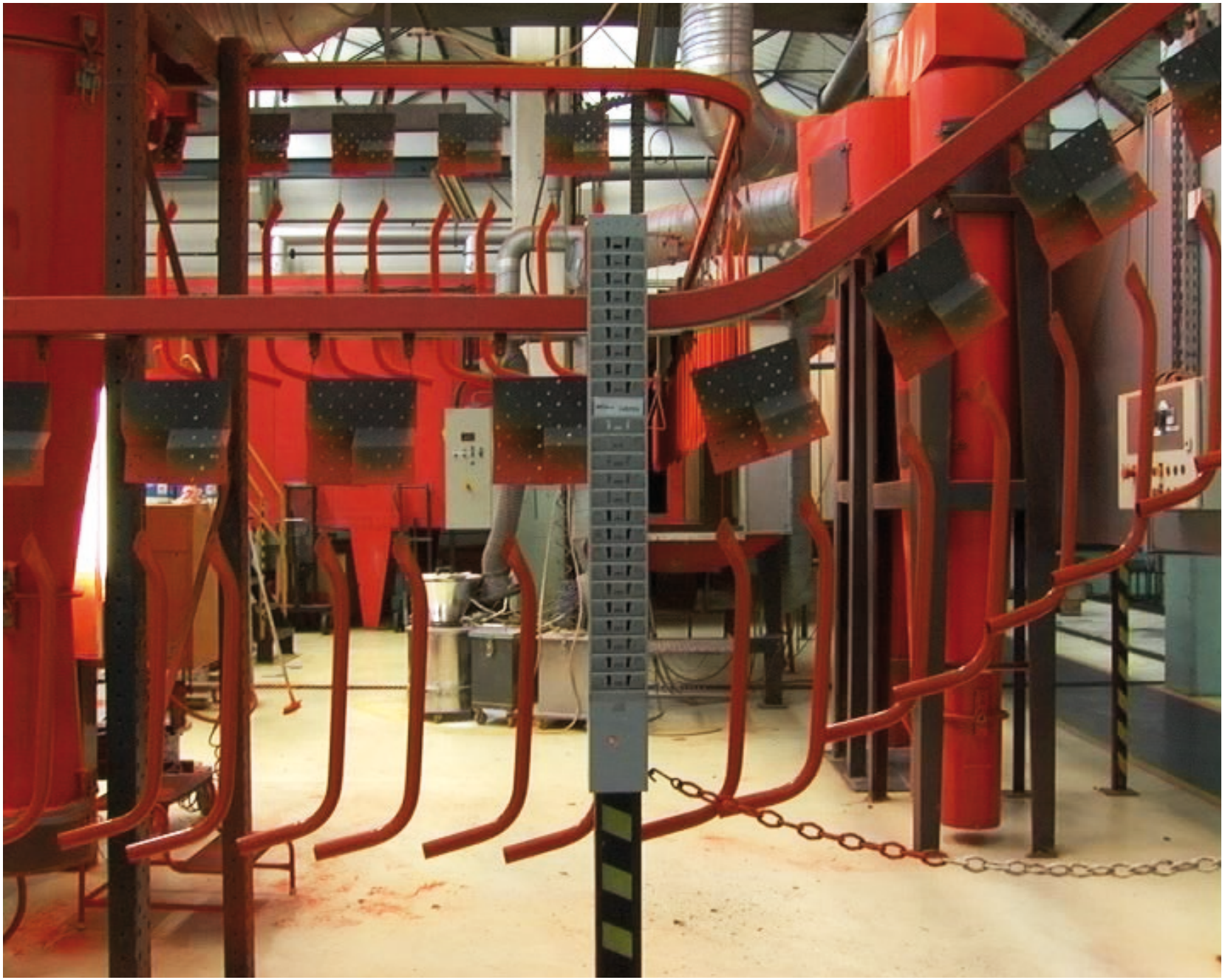
There is also the sound produced by the workings of the factory. Given the high level of sound energy produced by machine noise (sometimes reaching 98 db, when the human limit is about 120 db), the workers are required to wear ear protection which, curiously enough, also works as a radio receiver, allowing them to listen to an FM radio station instead of the muffled noise of the working machines. The overlapping of sound layers shaped itself to the long, contemplative images and also appears to be stretched out, with an extended rhythm consisting of the repetitive sounds of the factory environment.

Core,
Rui Manuel Vieira, 2012
DVPAL, cor, som, 34'

Core,
Rui Manuel Vieira, 2012
DVPAL, color, sound, 34'

SNA Europe


PHILIPS
0197-04



FAGOR

AVISO

AG

THEN AND ... CUT

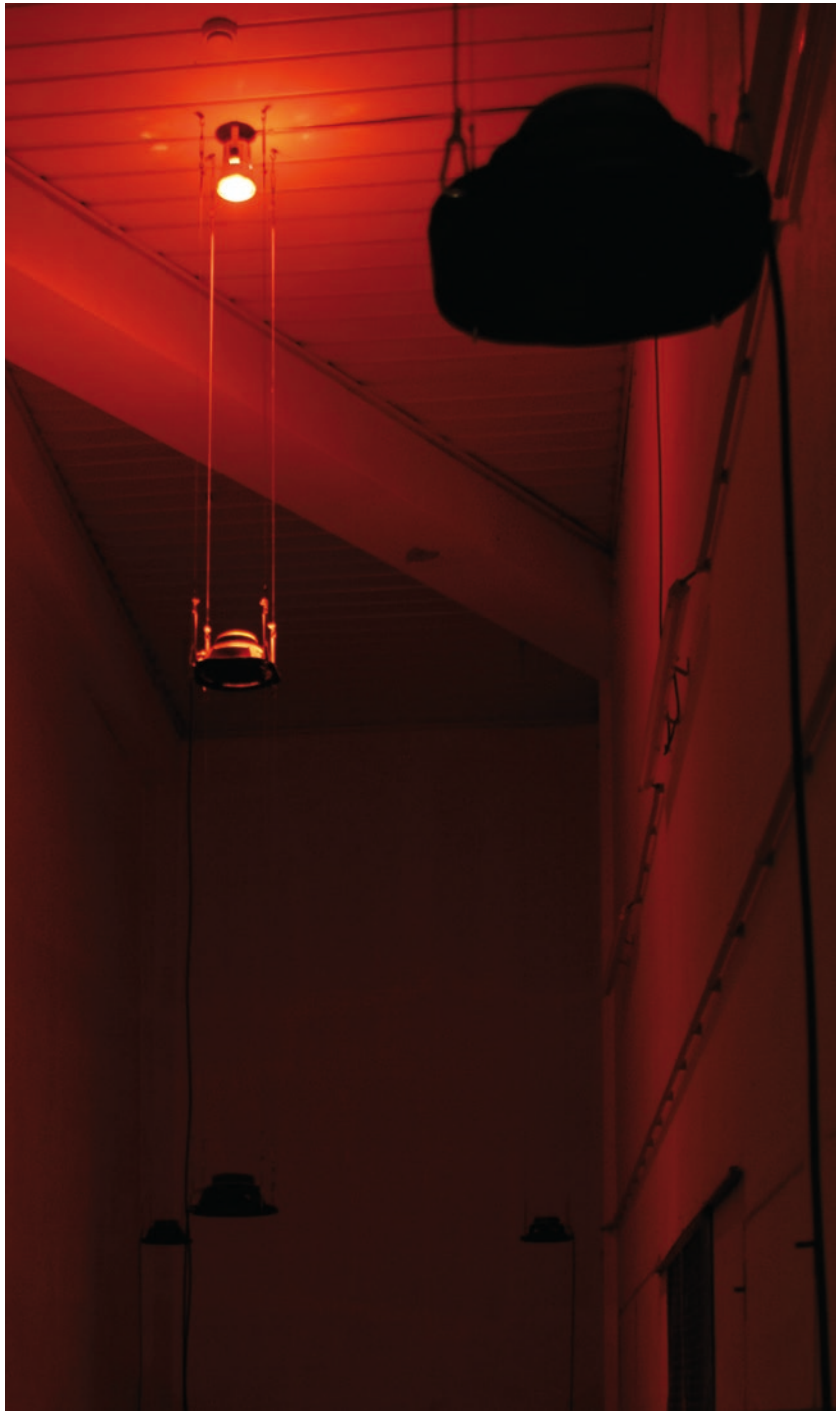
Pedro Tudela

Partindo de captações sonoras numa fábrica de cutelaria, a peça distribui-se no espaço criando uma diferente impressão do espaço original. Respeita a sequência espacial do local de captação, mas distribui-se numa nova malha que desenha um lugar diferente. Peça feita a partir das capturas sonoras da fábrica, agindo sobre as suas matérias e extraindo-lhes um som que soma a forma do objeto e a sua presença no espaço revérbero. Originalmente captados durante uma residência artística, os sons da peça reedificam um outro espaço industrial suspenso de visualidade e concentram-se na figura assente na propagação e soma de quem a defere.

Then and ... Cut

Pedro Tudela

This work began with sounds captured from a cutlery factory that are distributed across space, creating a different impression from that of their original space. It respects the spatial sequence of the place where the sound was captured but distributes sounds across a new mesh that designs a different place. A work created from the sounds captured at the factory, acting on its matter and extracting from it a sound which adds the shape of the object to its presence in the reverberating space. Originally captured during an artistic residency, the sounds of the piece now presented reconstruct a different industrial space with suspended visibility and are focusing on a figure based on the propagation and the soma of those activating it.



Then and ... cut, Pedro Tudela
Escultura sonora com seis pontos de som que se distribuem no espaço

Then and ... cut, Pedro Tudela
Sound sculpture with six points of sound distributed across space.

DP

SEMINÁRIO CULTURAL

The Decorators,
coletivo de designers, artistas e arquitetos.

Seminário Cultural é uma experiência de jantar-debate destinada a discutir a condição pós-industrial da Fábrica ASA e de outros espaços semelhantes. Construída a partir dos vestígios da fábrica com a ajuda de artesãos locais, esta torna-se num mecanismo de celebração das capacidades e hospitalidade locais.

A nossa abordagem inspira-se na palavra „seminário", que deriva do latim *seminarium* e significa local de sementeira, ou seja, a origem. Os seminários são espaços onde grupos discutem questões particulares, geralmente orientados por uma pessoa, mas em que todos são encorajados a participar de modo a gerar conhecimento a partir de discussões de grupo. Ao longo da história, a arquitetura tem acolhido discussões em vários formatos. Desde o modelo tradicional de conferência, que estabelece uma distância entre o orador e o público até estruturas mais livres, como o anfiteatro onde não é claramente estabelecida uma hierarquia, a arquitetura tem acolhido oradores e ouvintes, influenciando a forma como estes interagem.

Um dos cenários mais antigos para se falar e ouvir é a mesa de jantar. Ao contrário da sala de conferência, que divide oradores e ouvintes, e ao contrário do anfiteatro, que os une, a mesa de jantar não define uma hierarquia evidente. Em vez disso, permite uma variedade de hierarquias subtis firmada nas posições que cada uma das pessoas ocupa à mesa. Além disso, a mesa de jantar é um cenário arquitetónico que existe desde as origens da nossa cultura. O ato de organizar um jantar ou o ato de oferecer uma refeição encontram-se firmemente enraizados nos valores que, atualmente, definem a

Cultural Seminar

The Decorators,
designers, artists and architects collective

Cultural Seminar **is a dining-debating experience designed to discuss the post-industrial condition of Fábrica ASA and other spaces alike. Built from the remnants of the factory with the help of local craftsmen, it is a mechanism to celebrate local skills and local hospitality**

Our approach is inspired by the word seminar, which derives from the Latin *seminarium*, meaning seed plot. That is, the origin. Seminars are places where groups discuss particular subjects, usually led by one person but encourage everyone to participate so that knowledge is generated by group discussion. Throughout history, architecture has hosted discussions in various formats. From the traditional conference model that establishes a distance between speaker and audience, to more open structures such as the amphitheatre where a hierarchy is not that clearly designed, architecture has accommodated talkers and listeners, influencing the way they interact.

One of the oldest settlements for talking and listening is the dining table. Unlike the conference room, which divides speaker and listener, and unlike the amphitheatre that unites them, the dining table doesn't define a clear hierarchy. Instead, it allows for a variety of subtle hierarchies firmed in the positions that each of the diners takes in it. And the dining table is an architectural setting that goes back to the origins of our culture. The act of hosting a dinner, or the act of offering a meal, are firmly grounded in the values that, today, define the way in which we interact. Elected by some as the noblest value, hospitality is served at the table in its most original form.

forma como interagimos. Eleita por alguns como o valor mais nobre, a hospitalidade é servida à mesa na sua forma mais original.

A nossa abordagem é influenciada, em parte, por notícias pós-industriais recentes. O jornal *The Economist* sugeriu, em abril do último ano, que uma terceira revolução industrial está iminente. O cerne dessa revolução é a colaboração. A pirataria e o código aberto são as metodologias que a possibilitam e plataformas como a *kickstarter* as estruturas que a financiam. Uma rede em constante crescimento de comunidades *online* partilha competências e trabalha no sentido de modelos de produção, negócios e distribuição alternativos. As competências são os bens mais importantes numa revolução deste género.

Embora esta discussão possa parecer, à primeira vista, ligeiramente afastada da realidade de Guimarães, um olhar mais aprofundado revela o contrário. Se Guimarães é conhecida pelo seu património cultural, então é conhecida pelo resultado de séculos de competências de manufatura. As competências são o local de sementeira – a origem – da cultura de Guimarães. O nosso seminário, o nosso local de sementeira, são as competências que estão na origem da cultura de Guimarães e na ideia da experiência do jantar como cenário oriaginal de debates. Os nossos principais colaboradores são o Sr. Sequeira, proprietário de um restaurante local, bem como a sua esposa e a sua mãe, as ex-trabalhadoras de uma têxtil local das proximidades e a D. Fátima, artesã de cestaria.

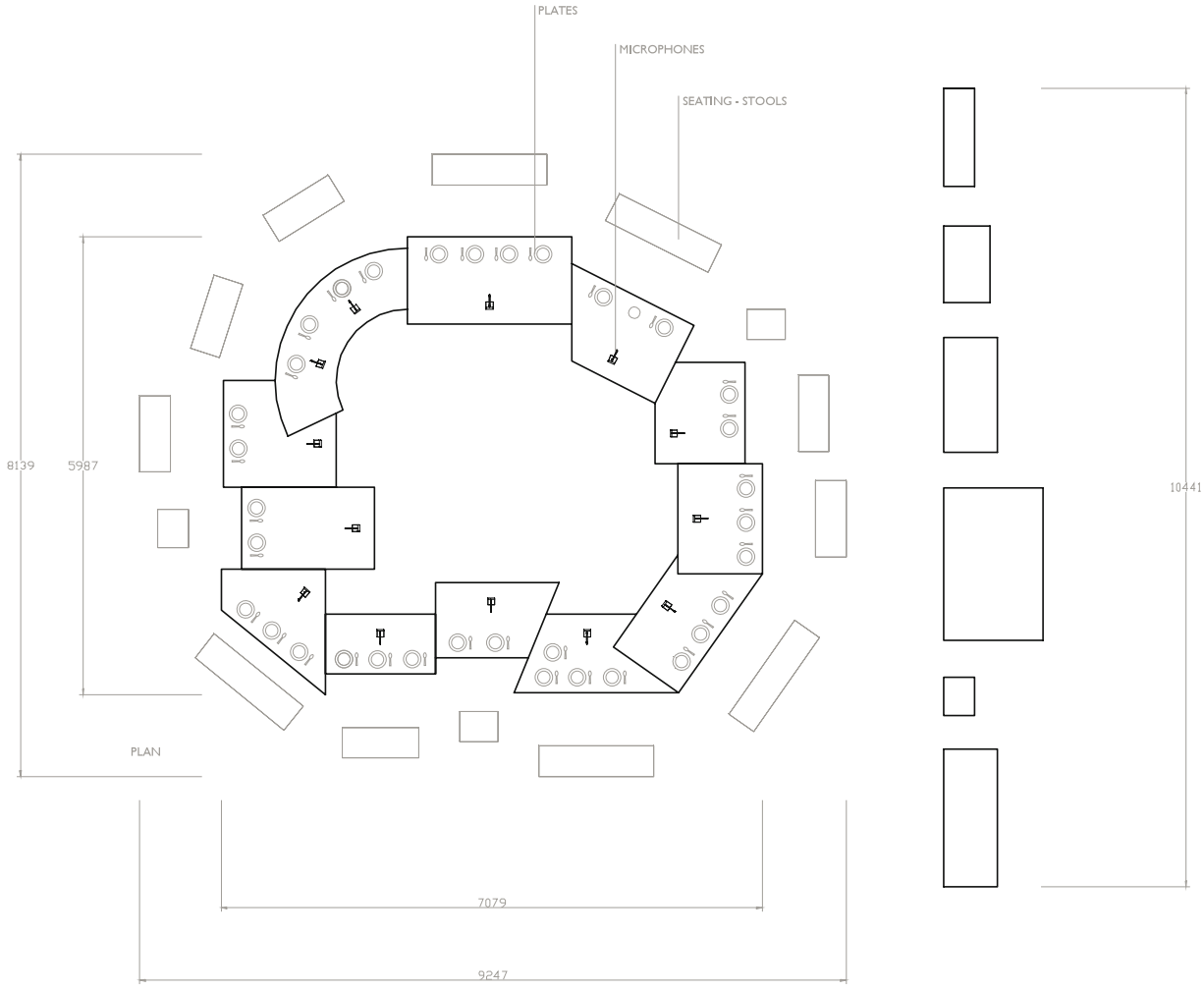
Em setembro chegámos à Fábrica ASA e revimos os vestígios que ocupam o lugar da fábrica. Começamos os debates no dia 1, trabalhando com os artesãos locais para transformar os vestígios industriais e desconhecidos da fábrica em objetos conhecidos universalmente: a mesa e a cadeira. A manufatura torna-se num mecanismo de diálogo com os habitantes de Guimarães acerca do futuro dos espaços pós-industrias, o qual se prolonga por sete dias. O evento abre-se, então, a quem também quiser participar na discussão, convidando as pessoas a habitar este cenário estranhamente familiar.

Our approach is also influenced by recent post-industrial news. *The Economist* suggested last April that a third industrial revolution is eminent! The core of that revolution is collaboration. Hacking and open-source are the methodologies that enable it, platforms such as kickstarter are the structures that fund it. An ever-growing network of online communities exchange skills and works towards alternative production, business and distribution models. Skills are the primary good for such a revolution.

Even though this discussion might appear at first slightly remote from the reality of Guimarães, a closer look would prove different. If Guimarães is known for its cultural heritage, then it is known for the product of centuries of manufacturing skills. Skills are the seed-plot—the origin—of the culture of Guimarães. Our seminar, our seed-plots, are the skills that are the origin of the culture of Guimarães and the idea of the dining experience as an original setting for debates. Our main collaborators are local restaurant owner Mr. Sequeira, his wife and her mother, the former textile workers and Mrs. Fátima a basketry artisan. From here, we will be subject to chance.

In September we arrived at Fábrica ASA and saw what remnants are left in the space of the factory. We begun the debates on day 1 where we work with local craftsmen to transform the industrial unfamiliar factory remnants into universally understood objects; the table and chair. The making becomes a mechanism for a seven-day dialogue with the inhabitants of Guimaraes over the future of post-industrial spaces. The event then opens up the conversation to more participants by inviting them to inhabit the strangely familiar setting.

The Decorators, the making-of:
<http://youtu.be/QHJcvT7nBYE>


PLATES
MICROPHONES
SEATING - STOOLS
8139
5987
PLAN
7079
9247
10441

TD

DP

DP

DP

D. Fátima, cesteira, cria a cozinha desenhada pelos The Decorators
Ms. Fátima, basket maker, makes the kitchen designed by The Decorators

dp

dp

dp

dp

A mesa
The table

Sr. Sequeira serve vinho verde branco sobre a toalha de amostras
Mr. Sequeira serves local white wine on the table cloth made out of textile samples

D. Cacilda com a sua máquina de costura com que coseu a toalha de amostras
Ms. Cacilda with her sewing machine which made the sample table cloth

Seminário Cultural
Cultural Seminar

10

10

DP

AFECTIVIDADES

Affectivities

13 M², OBJETO VERNÁCULO COM APLICAÇÃO MULTIMÉDIA

Grzegorz Klaman, artista visual

O caráter trivial e lendário do objeto é retirado do seu contexto imediato numa tentativa de fazê-lo transmitir o mito do Estaleiro e colocá-lo sob escrutínio longe do seu contexto original.

Durante anos, os trabalhadores do Estaleiro de Gdańsk construíram as suas próprias cabanas privadas dentro do enorme espaço de produção. Era nessas cabanas que se encontravam durante os intervalos, bebiam café ou almoçavam, descansavam, faziam amor e, mais tarde, conspiraram contra o regime. Estas humildes áreas de privacidade e conforto foram sempre respeitadas pelos gestores, apesar de não obedecerem a um estatuto oficialmente regulamentado. Estes pequenos centros de vida social aliviavam o fardo da luta diária. O seu design, cor e recheio refletiam a criatividade desenfreada dos seus utilizadores e funcionavam como escape para a livre expressão dos trabalhadores. Construídos com quaisquer materiais que se encontravam à mão, estes abrigos improvisados encontram-se entre os últimos testemunhos que restam da simplicidade dos trabalhadores que concebiam construções e veículos estranhos numa espécie de tentativa de tornar as suas vidas mais sofríveis. Sem servirem qualquer função e relegados à destruição na fundição de uma fábrica de aço, os pequeninos abrigos definham agora no recinto do estaleiro.

Existem vários pontos visuais à frente dos quais colocar o *tablet* disponibilizado na cabana. A colocação adequada ativa testemunhos de vídeo dos trabalhadores do estaleiro que falam acerca das suas memórias individuais, tanto políticas como mais íntimas, relacionadas com os abrigos que perderam.

Texto de Aneta Szyłak

13 sqm, a vernacular object with multimedia application

Grzegorz Klaman, visual artist

The trivial yet legendary character of the object is taken out of its immediate context as the artefact attempt to transmit the Shipyard's myth and place it under scrutiny far from its original setting.

For years, workers of the Gdańsk Shipyard constructed their own private sheds within the huge production space. It was there that they would meet up during their breaks, have coffee or lunch, rest, make love and then—plot conspiracy against the regime. The humble zones of privacy and comfort were always respected by the management, in spite of no officially regulated status. These small hubs of social life lightened the burden of daily toil. Their design, colour and furnishings reflected the unbridled creativity of their users, and gave a vent for the workers' free self-expression. Made using whatever materials were at hand, these improvised shelters are among the last remaining testimonies to the ingenuity of workers who fashioned strange constructions and vehicles, attempting to make their lives somewhat easier. No longer serving their function, and consigned to be melted down at a steel-mill, the tiny havens now languish on the shipyard grounds.

There is a number of visual points in front of each the tablet available at the shed can be placed. The matching placement activates video testimonies by the shipyard workers who talk about their individual memories, both political and more intimate, connected to the sheds they lost.

Text by Aneta Szyłak

13 m², Grzegorz Klaman, objeto vernáculo com aplicação multimédia, 2011

13 sqm, Grzegorz Klaman, a vernacular object with multimedia application, 2011

RMV

Dizíamos que eram barracões, mas podíamos
utilizá-los

para desenvolver as nossas competências de
faz-tudo.

que nem hoje em dia se
consegue arrombar.

Hoje em dia, compramos tudo no supermercado,

Nesses barracões, havia um torno,
um pequeno amolador.

Em relação às fechaduras,
as pessoas que trabalhavam com cofres vinham aqui.

Czesław Szuldk: eu penso que esses barracões faziam parte de uma área experimental, em que todas as pessoas se sentiam em casa e ninguém te dava ordens. Eram pessoas que tinham de viver numa simbiose quotidiana, eram codependentes. Se alguém pensava de uma forma diferente da que nos era imposta, este era um local em que podíamos falar livremente. Estes barracões não foram construídos porque alguém no topo assim o decidiu, foram as pessoas que sentiram necessidade de socializar em pequenos grupos, para conversar, organizar uma reunião, por exemplo. Naquela altura, era uma coisa difícil de se fazer, essas pessoas foram corajosas. Hoje sabemos que muitas delas falavam muito mas faziam pouco. A geração mais nova é que teve de enfrentar as consequências. Quando levavam flores para o monumento, um levava as flores, outros os panfletos, e um terceiro que ia no meio não levava nada. Assim, se houvesse problemas, este podia dizer que estava inocente. Eu assisti a isso. Recebiam donativos dos pobres. As pessoas vinham aos portões trazer comida quando havia greve e alguns dos donativos eram armazenados nestas divisões, caso fossem necessários para sobreviver nas instalações dos estaleiros durante algumas semanas.

Czesław Szuldk: recordando esses pequenos refúgios. Dizíamos que eram barracões, mas podíamos utilizá-los para desenvolver as nossas competências de faz-tudo. Hoje em dia, compramos tudo no supermercado, mas na época podia-se, por exemplo, fazer uma fechadura para o quintal que nem hoje em dia se consegue arrombar. Nesses barracões, havia um torno, um pequeno amolador e um castiçal de bronze. Limávamos e furávamos à mão e o resultado eram pequenas obras de arte adequadas para um castelo do século XV. As pessoas faziam esse tipo de coisas. Eu sei, porque as fazia em casa. Em relação às fechaduras, as pessoas que trabalhavam com cofres vinham aqui. Agora basta comprá-las, mas antes, o estaleiro fazia os seus próprios cofres. Esses cofres eram embutidos nos navios, com um interior inflamável e as fechaduras eram feitas à mão, eram únicas. Não tinham códigos, apenas chaves com diferentes comprimentos; cada uma abria uma pequena escotilha no interior da fechadura. Só aquela chave é que servia. Só se conseguia ver o buraco da fechadura do lado de fora e, por isso, não havia forma de saber o comprimento a utilizar e não havia nada que se pudesse fazer. Hoje em dia, há minicâmaras que conseguem espreitar para dentro da fechadura. Mas não naquela época.

Czesław Szuldk: I think these sheds were a part of this experimental area, where everyone felt at home and nobody told you what to do. There were people who had to live in symbiosis on a daily basis, they were co-dependent. If somebody had beliefs that were different from the ones that were imposed, this was a place he could talk freely. The sheds came into being not because someone on top decided it but because people felt the need to socialize in smaller groups, talk, organize a meeting for example. That wasn't an easy thing to do back then, these people had to be brave. We now know that many of them were more talk than action. They put forth the younger generation to face the consequences. When they carried flowers to the monument, one carried the flowers, one carried the leaflets and a third one in the middle carried nothing so, in case of trouble he could say he was clean. I've seen it myself. They gathered donations for the poor. People at the gates would bring food when the strike was on and some of the donations were stored in these rooms in case there was a need to survive on the shipyard grounds for a couple of weeks.

Czesław Szuldk: looking back at these little refuges. We call them sheds, but you could develop your handyman skills in these sheds. Nowadays you can get everything from the supermarket, but back then you could, say, make a lock for your allotment that is impossible to pick even today. In these very sheds you could find a vice, a small grinder and a brass candlestick. You'd file and drill by hand to make little works of art, fit for a 15th century castle. People would make such things. I know because I made them at home. As for the locks, people who dealt with safes would come here. Now you just buy them, but before, the shipyard made its own safes. These safes were fitted on the ship, with an inflammable interior and the locks were hand-made, one of a kind. They didn't have codes, just different key lengths, each of which would open a little hatch inside. No other key could do it. You could only see the keyhole from the outside so there was no way of knowing what length to use and nothing you could do. Now there are mini-cameras that can peek inside. Not back then.

MS

MS

DP

PM

ARQUIVO IMATERIAL DAS MINAS DA BORRALHA

A MINA [AINDA] TRABALHA

Pedro Araújo, museólogo e investigador

Partindo dos dispositivos teórico-metodológicos emanados do conceito de *pesquisa de terreno*, o projeto de Arquivo Imaterial das Minas da Borralha tem como principais objetivos a recolha, a interpretação e a divulgação do Património Imaterial associado a esta comunidade mineira.

Iniciado no decorrer de 2009, o projeto de investigação tem procurado deixar bem vincado, desde o início, um certo afastamento entre os métodos processuais de recolha da informação utilizados em projetos de características semelhantes. Partindo de uma abordagem mais flexível, desde a adoção da entrevista não estruturada como instrumento privilegiado de comunicação, passando pela ausência de critérios de saturação da informação, os dados entretanto analisados resultam, não só das *paisagens mentais* dos informantes, como também constituem uma súmula das construções mentais criadas pelo próprio investigador no decurso do trabalho de campo. Tratando-se, grosso modo, de um exercício de reflexão etnográfica, com toda a subjetividade que, fatalmente, acarreta, o arquivo aproxima-se do conceito de *etnobiografia*.

Do ponto de vista operativo, o glossário de termos e expressões da gíria mineira, foi criado tendo por base a transcrição e análise dos conteúdos das conversas. Com um número que ultrapassa a centena de entradas, divididas entre termos avulsos e expressões, o glossário é hoje um interessante instrumento de acesso ao Arquivo para o público geral.

Na génese da sua apresentação, no âmbito do projeto *Edifícios e Vestígios*, o glossário procura evidenciar a intrincada conexão existente entre uma qualquer fonte de informação, neste caso o universo de informantes, e o canal através do qual essa informação se torna acessível e legível para o público – o investigador. A validade da negociação da informação disponível e os processos de construção oriundos das suas narrativas – que darão posteriormente origem ao glossário – são desencadeados numa constante inversão de papéis, i.e, o informante torna-se investigador e o investigador assume o papel de informante. Os significados surgem, portanto, deste tipo de processo simbiótico.

"*o que o etnógrafo enfrenta […] é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar*." (Clifford Geertz).

Dito de outra forma, o glossário apresenta-se como uma etapa conceptual para uma possível interpretação de uma determinada subcultura, neste caso, a relacionada com a comunidade de antigos operários das minas da Borralha. Partindo da ideia de Clifford Geertz, o glossário é, processualmente, constituído por esses dois momentos – a *compreensão* da parcela correspondente aos códigos semiológicos utilizados para descodificar determinado signo, e a *apresentação* de uma possível interpretação/representação.

Immaterial Archive of the Borralha Mines

The mine [still] works

Pedro Araújo, museologist and researcher

Starting with the theoretical-methodological devices deriving from the concept of *field research*, the project of the Intangible Archive of the Borralha Mines primarily aims to collect, interpret and promote the Intangible Heritage and Oral History associated with this mining community.

This research project started in 2009 and, from the beginning, has struggled to show its detachment from the procedural methods of data collection used in similar projects. Starting with a more flexible approach, from the adoption of non-structured interviews as a privileged tool of communication to the absence of criteria for determining information saturation, the data that have been analysed so far did not only result from the *mental landscapes* of the informants, but also constitute a summary of the mental constructions created by the researcher during the course of the field work. Since, roughly speaking, the archive is an exercise in ethnographic reflection, with all its inevitable subjectivity, it is therefore close to the concept of *ethnobiography*.

From an operational point of view, the creation of the glossary of terms and expressions of mining jargon was based on the transcription and analysis of the content of conversations. With more than one hundred entries, divided into individual terms and expressions, the glossary is now an interesting tool by which the general public can access the archive.

The presentation of the glossary, in the context of the Buildings and Remnants project, aims to show the intricate relation between the source of information, in this case, a group of informants, and the channel through which that information becomes accessible and readable to the public—the researcher. The validity of the negotiation of the available information and the construction processes originating from its narratives—which will subsequently result in the glossary—are triggered by a constant role reversal, that is, the informant becomes the researcher and the researcher takes on the role of the informant. Meanings therefore result from this kind of symbiotic process.

"*what the ethnographer faces […] is a multiplicity of complex conceptual structures, many of them superimposed or tied to one another, which are simultaneously strange, irregular and inexplicit, and that he somehow has to comprehend and then present to others*." (Clifford Geertz).

In other words, the glossary is a conceptual step towards a possible interpretation of a certain subculture, in this case, that related to the community of former workers of the Borralha mine. Taking Clifford Geertz idea as a starting point, the glossary, in terms of processes, is made up of two stages: the *comprehension* of the part corresponding to the semiological codes used to decode a sign and the *presentation* of a possible interpretation/representation.

RMV

ALGUNS TERMOS E EXPRESSÕES ORIUNDOS DAS MINAS DA BORRALHA

Pretos: Termo da gíria local que designava os operários da Fundição nos primeiros anos de laboração, quando o edifício não possuía sistema de recuperação de fumos, poeiras e balneários. Terá, eventualmente, um sentido pejorativo, na medida em que distinguia os *sujos* da fundição dos restantes operários das diferentes secções do exterior da mina.

"…nunca ninguém me viu muito sujo lá dentro, mesmo no tempo em que chamavam **pretos** eu nunca… havia lá muita água quente e fria…"

"Antigamente o pessoal da fundição conhecia-se todo cá fora, na Borralha! Esses é que saíam **pretos**."

Vida de Cristo: Designação dada à casa contígua à Fundição, onde se realizava o aproveitamento dos fumos e poeiras resultantes da fundição do minério. Segundo um informante, o sistema terá começado a funcionar entre 1956 e 1957 e terá sido concebido pelo engenheiro francês Maurice Daniére, coordenador da construção e montagem da fundição no início da década de 1950. Esta expressão poderá advir do fato dos trabalhadores da fundição, em virtude da acumulação de fumos e vapores no seu interior, serem facilmente reconhecidos pelos restantes colegas através dos rostos enegrecidos que apresentavam quando terminavam o seu turno.

A expressão ***Vida de Cristo*** poderá constituir uma metáfora das dificuldades experienciadas pelos operários da Fundição à semelhança de uma outra expressão recolhida, a ***Casa Preta***.

"Chamam-lhe lá a **Vida de Cristo** […], aquilo era onde eram recuperados os fumos e os fumos em princípio eram vendidos…".

"O inventor dessa casa lá de cima, da **Vida de Cristo** foi esse engenheiro…"

Salão: Designação dada pela maioria dos *apanhistas* e *farristas* ao espaço que medeia entre a terra solta e o solo propriamente dito e em que, segundo os informantes, se encontravam bolsas de minério de aluvião.

"… nós éramos para ir apanhar o **salão**, lá em baixo, porque o minério de aluvião estava entre a terra preta ou amarela e o **salão**, ou o fim da terra."

"Fazíamos um buraco até que apanhássemos o **salão**, porque o minério, este de aluvião, estava metido na terra…"

Some terms and expressions relating to the Borralha Mines

Blacks: A local slang word referring to the workers during the first years of the foundry, when the building did not have a smoke or dust exhaust system or showers and changing rooms. Its meaning is probably derogatory, to the extent that it distinguished foundry workers from those in different sections working outside the mine.

"...nobody ever saw me very dirty in there, even when they used to call us **blacks**, I never... there was plenty of hot and cold water..."

"In the past, everybody in Borrallha knew who was working in the foundry! They were **black** when they came out."

Life of Christ: That was the name given to the house adjacent to the foundry, where smoke and dust from the smelting of ore was collected. According to one report, the system went into operation between 1956 and 1957 and was designed by the French engineer Maurice Daniére, who coordinated the construction and assembly of the foundry in the early 1950s. This origin of this expression may stem from the fact that foundry workers, owing to the smoke and dust that built up inside the building, could easily be recognized by other workers due to their blackened faces after they had finished their shifts.

The expression ***Life of Christ*** may be a metaphor for the difficulties experienced by workers in the foundry and is similar to another expression that has been collected: the ***Black House***.

"There, they called it the **Life of Christ** [...], it was where they collected the smoke and the smoke, in principle, was sold...".

"The inventor of that house up there, the **Life of Christ,** was that engineer..."

Parlour: A term used by most *apanhistas* and *farristas* (scavengers of ore remains) to refer to the space between the loose soil and the soil itself. This space, according to reports, contains pockets of alluvium ore.

"... we were meant to go to the **parlour**, down there, because the alluvium ore was between the black or yellow soil and the **parlour**, or the end of the soil."

"We would dig a hole until we found the **parlour**, because the ore, which was an alluvium ore, was within the soil..."

Maquete das Minas da Borralha,
Ecomuseu de Barroso

A sua construção, por iniciativa dos operários das minas, acompanhou as várias fases de desenvolvimento do próprio território. Iniciada em finais da década de 1940, foi sendo progressivamente alterada tendo em conta quer a introdução de novas estruturas habitacionais e técnicas – bairros operários em finais de 1940, edifício da Fundição em meados de 1950 – quer as transformações no território motivadas pela presença das escombreiras.

Com a criação da Escola Profissional das Minas da Borralha, em meados da década de 1950, a maquete passa a desempenhar um papel pedagógico, contribuindo para a formação técnica da maioria dos operários das Minas da Borralha e respetivos familiares. Com o eminente encerramento da escola, a maquete é doada ao Ecomuseu de Barroso no início da década de 2000, fazendo parte da coleção permanente da Casa do Capitão, situada na Vila de Salto.

Do ponto de vista investigacional, a maquete oferece uma rara e curiosa perspetiva ilustrada acerca das sucessivas mudanças sofridas pelo território ao longo das últimas décadas.

Maquette of Borralha Mine,
Barroso Ecomuseum

The construction of this model, initiated by the mine's workers, echoed the various phases of development of the site itself. Begun at the end of the 1940s, it underwent gradual alterations which reflected both the introduction of new habitational and technical structures—workers' neighbourhoods at the end of the 1940s, the Foundry building in the mid-1950s—and transformations in the landscape caused by the presence of spoil heaps.

With the creation of the Professional Mining School of Borralha, in the mid 1950s, the maquette became a teaching tool, contributing to the technical training of most of the Borralha Mine workers, and their families. With the closure of the school, the maquette was donated to the Barroso Ecomuseum early this century and it now forms part of the permanent collection of the Casa do Capitão, in Vila de Salto.

From a research perspective, the maquette offers a rare and fascinating visual account of the various changes that the region has undergone over recent decades.

IR

NEM TUDO O QUE BRILHA É COBRE

Frederico Lobo e Tiago Hespanha, realizadores

Tal como todos os impérios caem, os edifícios ruem e descartam-se, a memória desvanece ou cristaliza-se. No entreato são tomados por quem os passa a cuidar, a vegetação selvagem, ou por quem se apropria daquilo que se torna um espaço recuperado, livre da função para a qual foi construído. Pavilhões longos e vazios, colossos acima da escala humana, a nostalgia não pára ali. O território redesenha-se e só nas ruínas se pode transcender um passado de agoiro cego e de exploração até ao tutano. Abre-se o terreno a uma outra e simples descoberta, a do usufruto do presente sem segundas intenções.

À medida que se desce o Ave são muitos os velhos pavilhões da têxtil que se avistam, fábricas que foram crescendo com o tempo dos operários e o lucro dos patrões. Por entre uma arquitetura de remedeio e de rápida expansão, pululam agora novos pavilhões pré-fabricados onde o branco da chapa contrasta com a vegetação rompante que cobre as velhas paredes de cimento.

Com passos inocentes, a ruína é apropriada de maneira espontânea e improvisada, numa deambulação por entre os despojos de atividades deixadas para trás, num labirinto de espaços que o olhar novo recupera. Não se deseja o regresso do velho mundo, tomam-se os seus restos, uma herança pesada e não escolhida que define o sítio em que vivemos.

A peça que aqui apresentamos é parte de um filme desenvolvido desde 2009 que se encontra atualmente em rodagem e cujo ponto de partida é construir um olhar sobre o presente a partir de uma região geograficamente apelidada de Vale do Ave. O processo deste filme é o de uma deriva pelas margens do rio Ave em busca das marcas deixadas pela paisagem nas relações entre as pessoas que aqui habitam e vice-versa, numa fórmula em que ambas se confundem. Nesta região dominada pela indústria, visitamos ruínas de velhas fábricas que compõem o imaginário popular, bem como novas e modernas unidades de produção, olhamos o universo rural confinado pelas regras da indústria, subimos a serra à procura da nascente do rio e, sobretudo, procuramos cúmplices que nos acompanhem nesta viagem. A nossa linha estrutural é o rio e por isso nos propusemos descê-lo de barco, da nascente à foz, ultrapassando as barreiras que a todo o momento surgem neste rio fortemente dominado e explorado por um qualquer ideal de progresso. É aqui que, através do cinema, nos propomos criar mais do que documentar e a ir em busca de encontros que nos permitam desenhar o nosso olhar sobre um mundo em que a austeridade, a autoridade, o trabalho e a devoção ao progresso são traços carregados que caracterizam a vida.

Copper is not all that shines

Frederico Lobo and Tiago Hespanha, filmmakers

Just as every empire falls, so buildings collapse and are abandoned and memory fades or is crystallized. In the meantime, they are taken by whoever takes care for them, the wild vegetation, or by whoever takes over what then becomes a restored space deprived of whatever function it had been built for. Large empty pavilions, colossi that tower above the human scale—nostalgia doesn't stop there. The territory is redesigned and only in the ruins can we transcend a past of blind omens and complete exploitation. The land opens itself up to another simple discovery—that of the fruition of the present without any second intentions.

As we go down the river Ave, we see numerous pavilions of former textile factories that thrived on the workers' time and the employers' profits. Where once there was makeshift architecture and rapid expansion, there are now numerous new prefabricated pavilions where the white of the metal contrasts with the impetuous vegetation that covers the old concrete walls.

With innocent steps, the ruin is taken over in a spontaneous and improvised manner, in a wander through the remains of activities left behind, in a labyrinth of spaces that new eyes bring back to life. The goal is not to go back to the old world; its remains are taken up, a heavy burden that no one chose and that defines the place which we inhabit.

The work we are presenting here is part of a film we've been developing since 2009 and which is currently being shot. Its starting point is the construction of a view of the present from a region that is geographically called the Vale do Ave. The film develops as a drift over the banks of the river Ave in search of the traces left by the landscape on the interpersonal relationships between the people who live here and vice-versa, in a formula where they both mix. In this industry-dominated region we visit the ruins of former factories that inhabit the popular imagination as well as new and modern production units. We look at the rural world, confined by industrial rules, go up mountains to find the source of the river and, most importantly, we search for accomplices to join us on this journey. Our structural line is the river and that is why we proposed to go down it by boat, from the source to the mouth, overcoming the obstacles that constantly emerge in a river that is heavily dominated and exploited by an ideal of progress. Here, through cinema, we propose to create rather than to document and to go in search of encounters that enable us to forge our own reading of a world in which austerity, authority, work and devotion to progress are weighty features that define life.

Nem tudo o que brilha é cobre,
Frederico Lobo e Tiago Hespanha
HDV e 16 mm, cor, 11', 2012.
Produção: Terratreme Filmes

Copper is not all that shines,
Frederico Lobo and Tiago Hespanha
HDV and 16 mm, colour, 11', 2012.
Production: Terratreme Filmes

DESAPARECIMENTO

Patrícia Azevedo Santos, artista visual e investigadora

Desaparecimento é um projeto de investigação que procura debater o potencial especulativo de uma prática artística – que apenas isso pretende ser –, num contexto social e politicamente tenso, o Bairro da Marinha de Silvalde, situado na cidade litoral de Espinho e foi pensada como uma ação coletiva e efémera sobre uma paisagem urbana, social, política e humana, em função da qual é articulada e à qual recorre, afetando (ainda que tacitamente) o seu tecido.

As dimensões simbólica e performativa surgem como o eixo organizador da prática, na qual a ficção, enquanto instrumento de produção de experiências ou realidades imaginadas, é tomada como a construção representacional a partir da qual se poderá configurar e estruturar o alicerce simbólico da ação e onde a noção de trabalho coletivo e colaborativo com vista a um fim fictício se torna parte indissociável dessa dimensão metafórica. Mas poderá a prática artística, na criação de uma ficção enquanto exercício de subversão simbólica do real, ser capaz de produzir formas de reconfiguração da experiência? Poderá, desta forma, e embora não ambicionando transformar efetivamente o meio em que atua (o real), apelar a uma certa ideia de transformação, a uma capacidade de transformar?

A ideia era minimal: simular o desaparecimento da antiga e emblemática Fábrica Brandão Gomes & C.ª, uma fábrica da indústria conserveira, que, tendo outrora desempenhado um papel determinante para o desenvolvimento da cidade de Espinho e do Bairro, se encontrava então reconstruída mas há muito vazia; constituindo-se como uma fronteira física, uma barreira real, o impositivo edifício separava e isolava o Bairro da área nobre da cidade. Um desaparecimento simbólico, uma ilusão encenada, apenas possível através da imagem-vídeo. Apenas nela e através dela a fábrica poderia desaparecer.

A ação consistiu num deslocamento contextual de um ato tópico e banal; através da instauração de um conflito entre ação e contexto ("varrer um descampado de 7000 m²"), procurou-se articular uma ação vulgar, de âmbito doméstico, com um gesto especulativo e simbólico: "varrer para fazer desaparecer a fábrica". Neste contexto, esta ação de apagar, foi pensada como um gesto que não ambiciona transformar o real mas que é articulado e comunicado como se tal fosse possível. Um gesto pensado na sua potência latente: na sua capacidade de propor um possível e assim adquirir uma realidade capaz de pensar a sua própria utopia.

Esta ação é, na verdade, um gesto inútil e improdutivo. Uma inação. Porque não produz nada verdadeiramente para além da experiência (essa sim real) do encontro entre as pessoas que nela participam (os moradores do Bairro da Marinha de Silvalde) e porque nunca se chega a cumprir verdadeiramente o objetivo declarado da ação, o apagamento acontece apenas no plano da ilusão, da ficção. A dimensão participativa foi fundamental para projetar esta ideia de um esforço (ou investimento) coletivo com vista a um fim e a um encontro simbólicos.

Desaparecimento, Patrícia Azevedo Santos, 2009
Vídeo, DVPAL, cor, sem som, 4'03", loop

Disappearance

Patrícia Azevedo Santos, visual artist and reseracher

Disappearance is a research project that seeks to discuss the speculative potential of an artistic practice in a social and politically tense context, the Marinha de Silvalde neighbourhood in the small seaside town of Espinho on the Portuguese coast. This project was intended to be a collective and ephemeral action in an urban, social, political and human landscape, with which it is linked and to which it appeals, affecting (albeit tacitly) its fabric.

The symbolic and performative dimensions emerge as the defining crux of the artistic practice, in which fiction, as a tool for producing imagined experiences or realities, is taken as the representational construction from which it will be possible to structure the symbolic basis of the action and where the notion of collective and collaborative work towards a fictitious end becomes an inseparable part of this metaphorical dimension. But could artistic practice—in creating a piece of fiction as an exercise in the symbolic subversion of the real—be able to produce ways of reconfiguring experience? Although it does not aim to effectively transform the environment in which the artistic practice operates (the real), might it thereby appeal to a certain idea of transformation, i.e. to a capacity to transform?

The idea was minimal: to simulate the disappearance of the emblematic Brandão Gomes & C.ª Factory, an old cannery which once played a key role in the development of the town while also improving the quality of life of the neighborhood. The factory was rebuilt in the 1990s but still standas empty. Constituting a real physical barrier, the imposing building separated and isolated the neighborhood from the more salubrious part of the town. A symbolic disappearance, a staged illusion, only made possible through the video image. Only in and through it could the factory disappear.

The action consisted of contextually displacing a banal and everyday activity; by setting up a conflict between *action* and *context* ("to sweep an area of open land measuring 7000 m²"), I tried to link an ordinary, domestic action with a speculative and symbolic gesture: "to sweep in order to make the factory disappear". In this context, this act of erasure is intended as a gesture that does not aim to transform the real but that is articulated and communicated as if that were possible. A gesture considered in terms of its latent power: its ability to propose a possibility and thus acquire a reality capable of thinking out its own utopia.

In fact, this action is a useless and unproductive gesture, an inaction. Because it does not truly produce anything beyond the (very real) experience of the encounter between the people who take part (the inhabitants of the Marinha de Silvalde neighborhood) and because it never truly manages to fulfill the stated purpose of the action: the erasure occurs only at the level of illusion. The participatory dimension was crucial in projecting this idea of collective effort (or investment) towards a symbolic end and encounter.

Disappearance, Patrícia Azevedo Santos, 2009
DVPAL video, color, silent, 4'03", loop

KHŌROS ANIMA
PARA CORO MISTO E ESPAÇO VAZIO

Jonathan Uliel Saldanha, artista sonoro e compositor

O filme/documento *Khōros Anima* apresentado na exposição Edifícios & Vestígios tem como génese a peça *Khōros Anima* concebida por Jonathan Uliel Saldanha partindo da intenção de trabalhar as vozes de um coro misto de grande escala como fator de indução de ressonâncias nas instalações de uma antiga fábrica têxtil situada em Covas, Guimarães, um amplo espaço (do Grego *khōros*) vazio com 4.500m², propondo uma evocação do tempo através das propriedades do canto coletivo.

Esta peça para coro misto e espaço vazio foi pensada para ser interpretada pelo Coro Outra Voz, e foi apresentada a 12 de maio de 2012 num hangar do complexo da Fábrica ASA, esse espaço tinha até então permanecido fora dos objetivos da capital europeia e de seus parceiros, permanecendo num estado de semidegradação característico do esvaziamento industrial da zona.

A paisagem psicoacústica que emana deste lugar foi o ponto generativo para o processo de composição, no qual a relação do som com o seu fantasma imediato, as suas ressonâncias no espaço se configuram como elementos nucleares. As características sónicas e intangíveis do hangar foram assim exploradas como uma presença tanto temporal (sinal), espacial (direcional) como contextual (evocativa de narrativas). As vozes atuam como tradutoras do espaço, mediando sinais tanto externos (organizadores do tempo) como internos (elementos de visceralidade).

A massa coral humana foi constituída por pessoas dessa área geográfica, próximas da memória industrial da zona, um corpo que foi então trabalhado enquanto mecanismo de pré-linguagem, intercetando o corpo acústico da fábrica, reativando-a, num canal de (re) transmissão da realidade.

Este ensaio videográfico articula-se pela *mise en scène* em imagem daquilo que foram os cerca de 80 minutos em quase total escuridão que constituíram a apresentação de *Khōros Anima*, a manifestação temporal, sonora e coreográfica do dia 12 de maio será condensada pelo suporte video de cariz documental entrecortando o arquivo de gravações sonoras, fotos, palavras e filmagens numa evocação desse momento específico e intransmissível.

Khōros Anima
For Mixed Choir and Empty Space

Jonathan Uliel Saldanha, sound artist and composer

The film/document *Khōros Anima*, which is being presented at the Buildings & Remnants exhibition, has its origins in *Khōros Anima*, a piece conceived by Jonathan Uliel Saldanha. The starting point for the piece was a desire to work with the voices of a large mixed choir and induce resonances in the facilities of a former textile factory in Covas, Guimarães, an empty space (from the Greek word *khōros*) covering 4500m², thereby offering an evocation of time through the proprieties of collective chanting.

This piece for mixed choir and empty space was created for the Outra Voz choir and performed on 12 May 2012 in a hangar at the ASA Factory complex, a space which had hitherto been neglected by the Guimarães and its partners, remaining in a state of semi-decay characteristic of the industrial decline of the region.

The psycho-acoustic landscape emanating from this space was the genesis of the compositional process, in which the relationship between sound and its immediate ghost, the resonances in the space, are the core elements. Sonic proprieties were therefore explored as a presence that was temporal (signal), spatial (directional) and contextual (evocative of narratives). The voices act as translators of the space, becoming intermediaries for external (organizers of time) and internal (visceral elements) signals.

The human choral crowd is made up of people who live in this geographical area and are aware of the industrial memory of the region, a body which was then treated as a pre-language mechanism, intercepting the acoustic body of the factory and reactivating it by creating a channel for the (re)transmission of reality.

This videographic essay is structured by the *mise en scène* of the image representing the nearly eighty minutes of almost total darkness that constituted the performance of *Khōros Anima*, the temporal, sonic and choreographic expression that took place on 12 May. This expression will be condensed by the documentary video, being intersected with sound recordings, photos, words, and films in an evocation of that specific and untransmissible moment.

Registo de ensaio na estamparia, fotografia de André Cepeda

Reharsal at printing hall. Photography André Cepeda

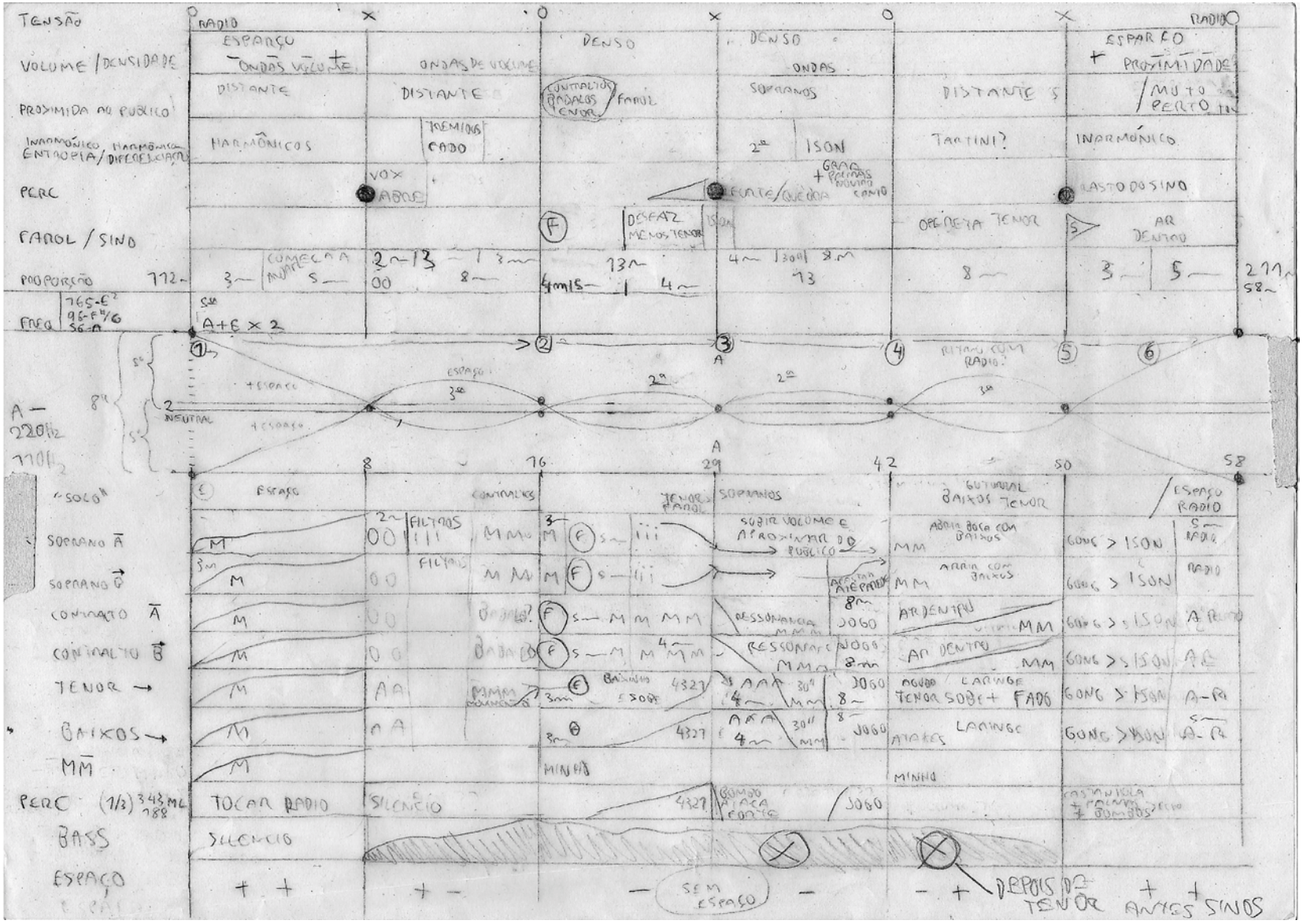


Diagrama da composição de Jonathan Uliel Saldanha

Diagram of Jonathan Uliel Saldanha´s composition

Instalação E&V
B&R installation

Maquetes em resina geradas por modelação 3D com pontuação de momentos do espectáculo,
Resin models produced by 3D modelation with the pontuation of key moments of the show,

Página seguinte: concerto nocturno
Next page: night event

PM

Assunto: polícia da sucata
(da recolha de objetos pós-industriais)

Espólio de fábrica disperso pelos quatro cantos do edifício.
Telefonema aqui, telefonema ali. Coordenador dos espaços expositivos ausente.
Que espaços expositivos? Tudo isto não passa de uma nuvem de entulho, amálgama de homens de colete amarelo fluorescente e muito pó.
Deve-se recolher o máximo possível de tralha, preferencialmente toda aquela que está marcada com um minúsculo autocolante. A empresa avizinha-se difícil…
A gigantesca nave central está transformada num enorme estaleiro. Do lado esquerdo, ao fundo, as tralhas repousam juntamente com a cabana do Grzegorz. A cobri-las uma respeitosa camada de pó, capaz de fazer inveja às mais escondidas caves. Ninguém se parece importar.
Tenho dois dias para sinalizar, juntar e transportar as tralhas para o setor G. Comigo tenho dois homens, um empilhador e uma lista. Parece que vamos passar aqui algum tempo…
Joaquim e Luís. Quatro braços e algum músculo desesperam pela hora de almoço para me ver pelas costas:
"Este armário vai para junto dos outros, no meio do espaço".
"Isto velho também é para ir?"
Poeira, poeira e mais poeira. O barulho das rebarbadoras não deixa espaço para grandes falas. Não tenho capacete. Nem máscara. Nota mental: para a próxima tenho de trazer proteção…
Problemas e mais problemas. Gasóleo do empilhador acabou: 45 min. de espera.
A meio da tarde: pneu do empilhador furou. Trabalhos suspensos. Até amanhã.
Etiquetas verde-fluorescente causam alguma curiosidade.
"Foram os trolhas que andaram a marcar isso para levarem!".
Ok, parece que a cotação das mercadorias está a crescer. Uma balança volta para trás. Uma máquina de confeção também:

Topic: Scrap metal Police
(recollecting post-industrial objects)

The factory's collection is scattered around the four corners of the building.
Phone calls here, phone calls there. The co-ordinator of exhibition spaces is absent. What exhibition spaces? This is all just a pile of rubbish, a bunch of men in fluorescent yellow jackets and a lot of dust.
The maximum amount of stuff must be collected, preferably everything that is marked with a tiny sticker. The job is not exactly easy…
The giant central space is being transformed into an enormous building site.
On the left, in the background, the junk sits next to Grzegorz's hut. It is covered in a liberal layer of dust of which the dingiest basements would be envious.
No one seems to mind.
I have two days to label, gather together and transport this stuff to the G sector.
With me are two men, a forklift truck and a list. It seems that we're going to be here for some time…
Joaquim and Luís. Around lunchtime, four arms and some muscle are desperate to see the back of me:
'This cabinet goes next to the others, in the middle of the space'.
'Is this old one also going?'
Dust, dust and more dust. The noise of the disc grinders does not leave much room for conversation. I have no helmet or mask. Mental note: next time, bring protection…
Problems and more problems. The forklift has run out of petrol and there is a 45 minute wait. In the middle of the afternoon one of the tyres on the forklift gets a puncture. Work is suspended. Until tomorrow.
Florescent green labels arouse some curiosity.
'The construction workers have marked this to be taken away!'
OK, it seems that the value of the goods is growing. A weighing machine goes back. A manufacturing machine too:

"…não podem usar isso. É para o nosso museu da Fábrica."

Quatro meses depois as peças estão a apodrecer numa nave contígua à nave principal. Qual *semióforo* qual quê? Somos é uns grandes *freaks* para andar a fazer de polícias da sucata. Sem querer somos avaliadores credenciados da sucata industrial da excelentíssima fábrica.

Estrados de madeira – confere. Pódio de ferro – confere. Carrinhos de madeira – confere. E as mesas?

Hoje tenho companhia. As carcaças dispersas pela fábrica, convidam os abutres a vir cheirar.

"Essa mesa é para nós. Não a podes levar. Já estava marcada por nós."

Estranha situação. Três adultos a degladiarem-se por uma mesa de *tabopan* desfeito. Telefonemas e mais telefonemas. Diretores a saber da ocorrência, hierarquias a funcionar. Desisto.

"Levem lá a mesa. Talvez possamos usá-la depois de vós…"

A mesa nunca saiu dali. Nunca foi usada, nem por eles e, porventura, nem será usada por nós.

Aprendi com os erros. Hoje levei máscara. Não serve de nada. As obras estão atrasadas e alguém teve a prodigiosa ideia de mandar varrer o chão da fábrica com vassouras domésticas. Toneladas de pó e serem varridas por três homens enfezados, sem máscara. Nuvens de pó apoderam-se de todo o espaço.

"Bando de anormais. Aqui não fico".

Coordenador de espaço expositivo intermitente, mas já é alguma coisa.

Missão não concluída. Fase 1 incompleta. Fase 2 para finais de Novembro.

Porra, os pneus do empilhador são mesmo muito fracos…

Pedro Araújo, Outubro 2011

'... you can't use that. It's for our factory museum'.

Four months later the pieces are rotting in a nave adjacent to the main nave. What *semiophore* where? We are a bunch of freaks playing at being junk police. Without wanting to be, we are the accredited assessors of the industrial junk of this fantastic factory.

Wooden platforms—check. Iron podium—check. Wooden trolleys—check. And the tables?

Today I've got company. The carcasses scattered around the factory attract vultures in search of prey.

'This table is for us. You can't take it. It's been marked for us'.

A strange situation. Three adults fighting over a chipboard table. Phone calls and more phone calls. Managers hearing of the incident, hierarchies functioning. I give up.

'Take the table there. Perhaps we can use it after you...'

The table never left there. It was never used by them and it may never be used by us.

I've learnt from my mistakes. Today I wore a mask. It doesn't do any good. The work is behind schedule and someone had the brilliant idea of ordering the factory floor to be swept with domestic brooms. Tons of dust being swept by bad-tempered men without masks. Clouds of dust invade the entire space.

'Bunch of idiots. I'm not staying here'.

An occasional coordinator of exhibition space, but it's something. Mission not completed. Phase 1 incomplete. Phase 2 for the end of November.

Damn, forklift truck tyres are really very weak...

Pedro Araújo, October 2011

PM

DP

MATERIALIDADES

Materialities

DP

VOLFRÂMIO

Konrad Pustoła, fotógrafo

Esta série fotográfica e instalação de vídeo com três projeções resultam da minha viagem às minas portuguesas de volfrâmio da Panasqueira, da Borralha, e à de Moncorvo, e da pesquisa fotográfica desenvolvida no local. A utilização de fotografias e vídeo com áudio em formato de instalação permite construir uma experiência dos processos sociais e económicos que nos envolvem e moldam, ainda que estes sejam difíceis de distinguir a olho nu. Trata-se de um inquérito mediado pela câmara à história do século XX de um país preso ao seu desenvolvimento atual. O uso de ecrãs e dispositivos cria uma espécie de laboratório, permitindo ao espetador deambular pelo tempo e pelo espaço, estabelecendo ligações e associações ou criando novas relações. A síntese proporcionada pelo uso de vários suportes e a agregação de diferentes locais geográficos numa única apresentação visual tem o potencial de criar, através da estética, um impacto emocional ao nível das áreas abstratas do social que geralmente permanecem no domínio do intelecto. A riqueza e o impacto da evocação da exploração de minas de volfrâmio em Portugal possibilitam uma perspetiva visual muito interessante acerca do passado, presente e futuro do desenvolvimento social e económico do país. Esta é uma tentativa de construir uma interpretação visual a vários níveis daquilo que o artista experienciou e daquilo a que foi exposto durante a pesquisa, juntamente com a sua visão política, económica, mas também e acima de tudo estética.

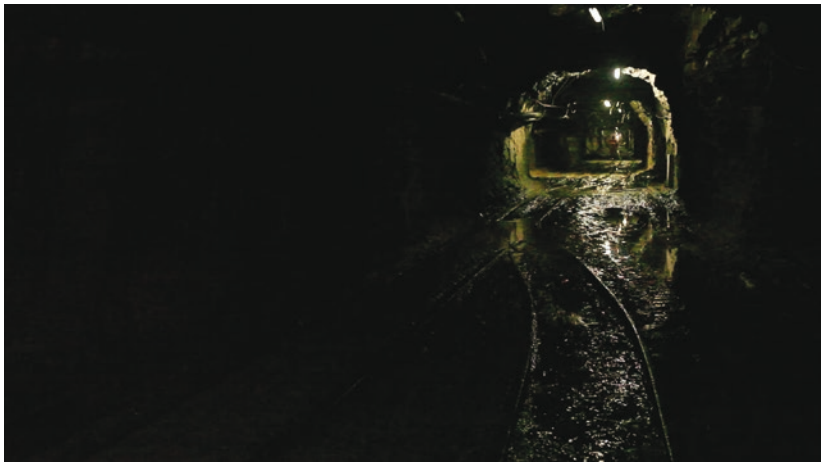
Volfrâmio, Konrad Pustoła, 2012,
instalação de vídeo e série fotográfica

Wolfram

Konrad Pustoła, photographer

The triple screen video installation and photographic series are the outcome of my trip to the wolfram mines in Panasqueira, Borralha and to Moncorvo in Portugal and photographic research undertaken at the location. The use of photography, video with sound in format installation enables to build an experience of the social and economic processes that engulf and shape us, but are difficult to be realized by the naked eye. This is a camera-translated inquiry towards the XX century history of the country bound with its current development. With the use of screens and displays, the project can serve as a laboratory where the viewer is given the possibility to wonder through time and space making connections and associations or building new ones. The synthesis provided by the mixture of the media and aggregation of the different geographical sites combined in one visual presentation has the potential of building through aesthetics an emotional impact in the abstract areas of the social that usually remain in the domain of the intellect. The resonance of wolfram mining in Portugal gives a very interesting visual perspective on the past, present and the future of the country's economic and social development. This is an attempt to build a multilayered visual interpretation of what the artist has been exposed to, and to what I experienced at the time of research, combining a personal political, economic and also, and primarily, aesthetic agenda.

Wolfram, Konrad Pustoła, 2012,
video installation and photo series



A indústria mineira nacional marcou profundamente o século XX português. Da década de 1940 até aos anos 1980, muitos locais remotos e esquecidos transformaram-se, quase por artes mágicas, em autênticos ímanes cujo poder de atração gerou uma rara e curiosa mescla de gentes e culturas. Do nada, cresceram e prosperaram aldeias e vilas, construíram-se estradas e pontes, fizeram-se e desvaneceram-se fortunas e sonhos. A recente redescoberta do filão mineiro nacional e o consequente reavivar do debate público em torno da viabilidade económica de uma parte significativa das explorações mineiras como solução para a economia atual, serviu como propulsor para uma série de incursões ao terreno.

No projeto *Wolfram* (2012), revisitam-se três destas realidades – Borralha, Panasqueira e Moncorvo – após a hecatombe que foi o desmantelamento de uma parte significativa da indústria extrativa nacional. Pustola explora, através do vídeo e da fotografia, o poder imagético e evocativo de uma mina desativada (Borralha), os contrastes e os desafios do Presente (Panasqueira) e as Utopias Futuras (Moncorvo).

Texto de Pedro Araújo

The national mining industry left a deep mark on the Portuguese twentieth century. Between the 1940s and the 1980s, many remote and forgotten places were transformed, almost as if by magic, into authentic magnets whose powers of attraction gave rise to a rare and curious mixture of peoples and cultures. From nothing, towns and villages grew and prospered, roads and bridges were built and fortunes and dreams were made and disappeared. The recent rediscovery of the national mine seams and the subsequent revival of the public debate surrounding the economic viability of a significant number of mining operations as a solution for the current economy has acted as the driving force behind a series of incursions into the terrain.

On the Wolfram project (2012), three of these operations—Borralha, Panasqueira and Moncorvo—are revisited after the catastrophe that was the dismantling of a significant proportion of the national mining industry. Through video and photography, Pustola explores the imagic and evocative power of a disused mine (Borralha), the contrasts and challenges of the Present (Panasqueira), and Future Utopias (Moncorvo).

Text by Pedro Araújo

PRETO, CASTANHO, VERMELHO, ROXO... ALGUMAS COISAS QUE ACONTECERAM, OU UMA SÉRIE DE ACONTECIMENTOS BANAIS NO RIO AVE

Eduardo Matos, artista visual

Desde o início do meu percurso artístico que tenho privilegiado o trabalho de campo como prática artística. É um trabalho que elege o contacto direto com determinada realidade e o seu contexto como motivo-matéria dessa mesma produção artística. Este não é um ponto de chegada mas antes um ponto de partida e, uma vez implicado, procuro nas coisas concretas, na história e narrativas, nas inter-relações, nas coisas que se mantêm invisíveis, matéria para o trabalho: um encontro, uma viagem, uma relação, que é protagonizada das mais variadas formas.

Alguns aspetos desta realidade, destas paisagens, sempre me despertaram a curiosidade e houve tempos em que tudo ali me parecia acabado, engolido. É com esta disposição que, há cerca de uma década atrás, uma série de banalidades me levaram a adotar (se assim o posso dizer) esta região específica do norte de Portugal – Baixo Minho – como campo de trabalho plástico. Entendo esta experiência como uma espécie de diário, que se vai escrevendo com maior ou menor assiduidade.

Da experiência inicial nas terras altas da região, que deu origem ao trabalho "Café Portugal", ao trabalho que agora apresento, ficam pelo caminho outros momentos deste diário: uma praia fluvial no mês de agosto, uma saída noturna de trabalhadores na extinta fábrica da "Abelheira", os objetos de uma casa em escombros e os antigos tanques de lavar a roupa. Os trabalhos levados a cabo constituem peças dum puzzle que parecem nunca se esgotar e que são capazes, elas próprias, de formarem tantas imagens quantas as que desejamos, de alimentar todas e quaisquer histórias.

Para este projeto adotei o Rio Ave como campo de trabalho. O percurso das suas águas desde a sua nascente na Serra da Cabreira até Vila do Conde onde desagua, estrutura de certa forma toda esta região. Elas recebem e incorporam tudo o que ali acontece: movimento, densidade e cor. Contam-nos, à sua maneira, toda a sua história, como isto se passou… se passa. As suas margens mostram-nos todos esses acontecimentos entre a natureza e progresso: confrontações, acumulações, desvios. E isto constitui para mim, perante aquela realidade e fatos, um conjunto de coisas transformáveis.

Preto, castanho, vermelho, roxo... Algumas coisas que aconteceram ou uma série de acontecimentos banais no Rio Ave, 2012. Instalação – diversos elementos: projeção de vídeo, diaporama, dois objectos, estrutura de madeira e massa consistente.

Black, Brown, Red, Purple... Some Things that Happened or a Series of Everyday Occurrences in The River Ave Region

Eduardo Matos, visual artist

Since the beginning of my artistic journey, I have explored field work as an artistic practice. This is a type of work that chooses direct contact with a given reality and its context as the motif-subject of that same artistic production. It is not a finishing point but a starting point and, once I am involved, I search among concrete things, stories and narratives, interrelations, and things that remain invisible for the subject of my work: an encounter, a journey, a relationship that can take place in the most diverse ways.

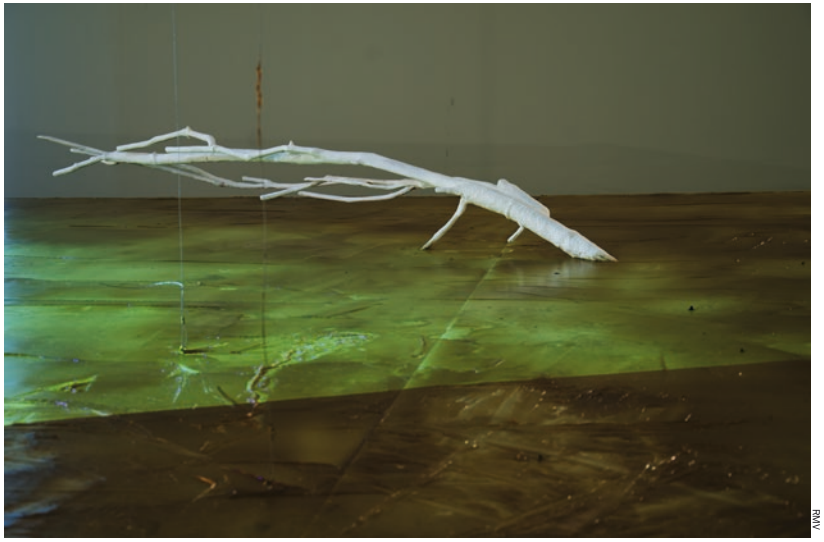
Some aspects of this reality, these landscapes, have always awakened my curiosity and there have been times when everything there seemed to be over, swallowed up. I was feeling like this when, about a decade ago, a series of everyday occurrences led me to adopt (if I may say so) this specific region in the north of Portugal—the Vale do Ave—as a work site for the visual arts. I see this experience as a kind of a diary that you write more or less regularly.

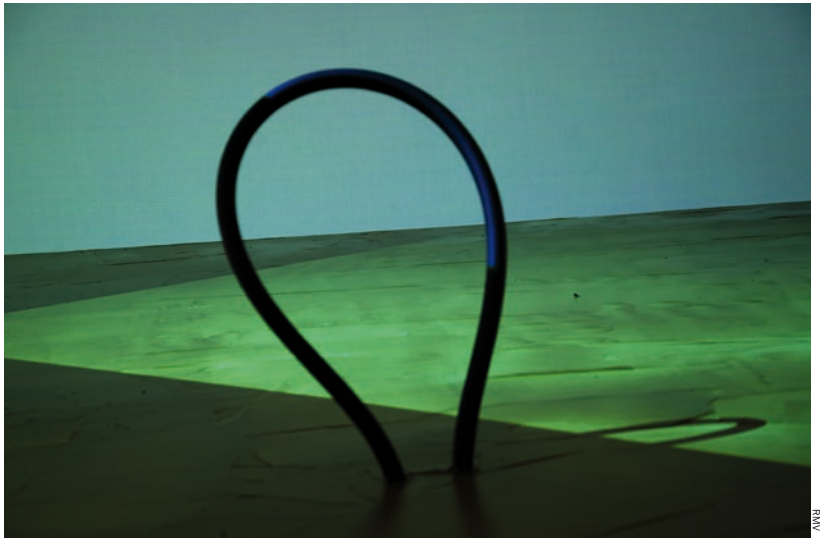
From my initial experience in the highlands of the region, which gave rise to the *Café Portugal* project, to the work that I am now presenting, other moments of this diary have been left behind: a river beach in August, workers leaving the defunct Abelheira factory at night, the objects of a ruined house and old wash tubs. The works that have been carried out are the pieces of a puzzle that never seem to run out and are capable of forming as many images as we wish and feeding each and every story.

For this project I adopted the River Ave as a work site. The course of its waters, from its source in the Cabreira Mountains to Vila do Conde, into which it flows, somehow structures this whole region. They receive and incorporate everything that happens here: movement, density, and colour. They tell us all of their history in their own way; how it all happened... and still happens. Its banks show us all of the events taking place between nature and progress: clashes, accumulations, detours. In the face of this reality and these facts, this, for me, constitutes a series of transformable things.

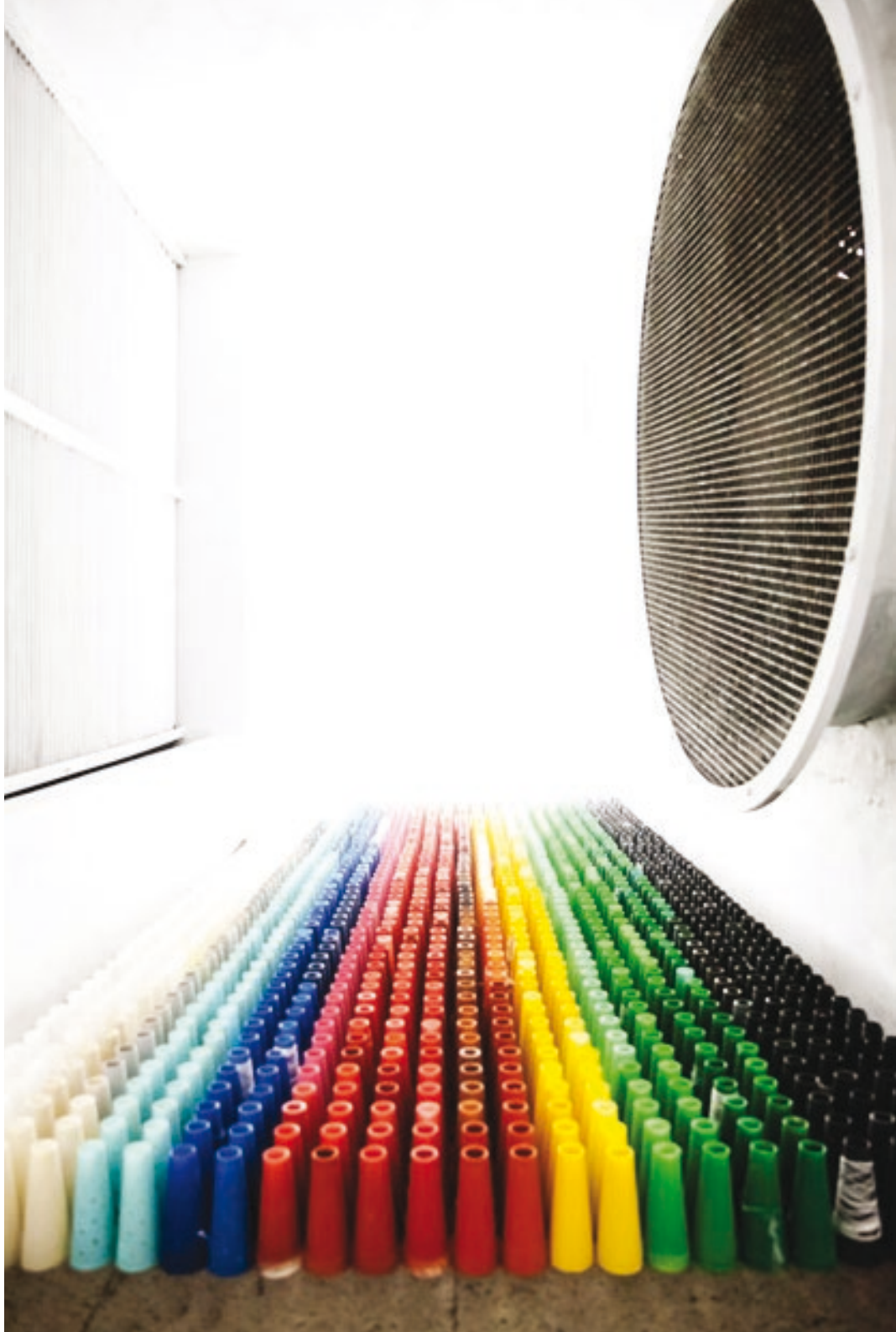
Black, brown, red, purple... Some things that happened or a series of everyday occurrences in The River Ave Region, 2012. Installation (Video projection, diaporama, wooden structure and various materials).

Pág. I
Pág. II





RMV



O REGISTADOR

Micael Nussbaumer, fotógrafo e artista

O projeto *O Registador* baseia-se no espaço e objetos encontrados na abandonada Fábrica da Fiação de Tomar, dos quais o artista se apropriou momentaneamente. A instalação destas peças funciona como um reativar da própria fábrica, permitindo que estes mesmos objetos e espaços sirvam o propósito de fiar uma outra vez, não mais tendo como objetivo a produção de têxteis mas o entrelaçar de ideias e conceitos.

O nascimento da Fábrica da Fiação de Tomar pode-se descrever sucintamente acomo uma tentativa de modernizar o país acompanhando a revolução industrial que acontecia na restante Europa. Não foi por acaso que foi decidido implementar em Tomar uma fábrica de fiação; o rio Nabão servia perfeitamente as tecnologias hidráulicas que surgiam entretanto e esta fábrica foi das pioneiras a utilizar essas tecnologias em Portugal. As razões do seu declínio em diferentes épocas prendem-se com situações de natureza burocrática, política e económica. A Fábrica que dava emprego a centenas de famílias e que funcionou como impulsionadora da economia local durante 200 anos acabou por entrar em declínio estando até ao presente completamente abandonada.

Da ação entre o Homem e o que o rodeia espoleta uma questão premente: o porquê da ruína de algo que tinha tudo para se assumir em Portugal como pioneira num campo específico e se tornar bem sucedida? O tempo leva invariavelmente à destruição da construção humana, sejam ideias, construções físicas, sociedades, ou até sistemas morais. É aqui que se estabelece a analogia com os conceitos que se pretendem trazer à luz: a organização de algo a partir do nada, o erguer de uma coluna no oceano caótico que a rodeia e o posterior desmoronar dessa organização no caos de onde surgiu.

Os trabalhos expostos, sendo independentes, são parte de um único projeto: *o Registador*. O primeiro trabalho deste projeto surgiu em 2010, mas a investigação sobre a Fábrica continuou até hoje. Apesar do que motiva a procura ser o mesmo, aprofundar a discussão sobre a entropia e a construção humana, as formas através das quais o projeto se continuou a materializar foram-se alterando. Apresenta-se um novo levantamento fotográfico sobre a entropia (*Tempo imprime no espaço*), uma instalação que explora a ideia da destruição como força motriz do avanço (*Já não há tempo para queimar,* pág. 256) e uma nova instalação de cerca de 1.200 cones de fiação, que reafirma a capacidade narrativa daquilo que deixa de servir a sua função, discutindo o potencial do *ready-made*, da apropriação e dos efeitos da sua descontextualização (*O Registador*).

O Registador, Micael Nussbaumer, 2010, seis vídeos PAL HD, cor, loop e instalação com 1.200 cones de fiação

The Registrar, Micael Nussbaumer, 2010; six PAL videos, HD, colour, loop; Installation with 1,200 spinning cones

DP

The Registrar

Micael Nussbaumer, artist and photographer

The Registrar **project explores objects and spaces found in the abandoned Fábrica da Fiação de Tomar [Tomar Weaving Factory] which were momentarily appropriated by the artist. The installation of these objects functions as a means of reactivating the factory itself with the aim of weaving not textiles but rather ideas and concepts through the spaces, objects and narratives that were used.**

The birth of this factory can be described as an attempt to modernize Portugal in the wake of the industrial revolution that was taking place in Europe. It was not by chance that Tomar was chosen to host such an enterprise; the Nabão river could power the new hydraulic technologies that were cropping up across Europe and the factory was pioneering in its use of these technologies in Portugal. Its decline in different eras was the result of bureaucratic, political and economic problems. The factory that employed hundreds of families across the region, driving the local economy for over two hundred years, closed its doors completely and has stood abandoned ever since.

From the interaction of man with his surroundings an urgent question arises: why did such an enterprise fail, given that it had everything it needed to succeed, including a market through which to sell its products, pioneering technology and relevance to the local economy and local development? Time brings forth the destruction of established things, from ideas to physical structures, societies, enterprises and even moral systems. It is here that an analogy is established with the concepts that the artist wishes to bring to light: the organization and materialization of something from nothing, the erection of a column amidst an ocean of chaos and the subsequent falling back of that structure into the chaos from which it came.

Although the works shown here are autonomous, they form part of the same project: *The Registrar*. The first work for this project was created in 2010 but the investigation into the factory has continued to this day. Although the main motif has remained the same, to deepen the discussion on entropy and human construction, the investigation has been carried out in different ways. A new photographic work on entropy is shown here (*Time prints on space*), as well as an installation that explores the idea of destruction as the main driver of progress (*There is no more time to waste*, pág. 256) and a new installation, comprising 1,200 weaving cones, that reaffirms the narrative ability of things that no longer serve their original purpose, discussing the potential of the ready-made, appropriation and the effects of decontextualization (*The Registrar*).

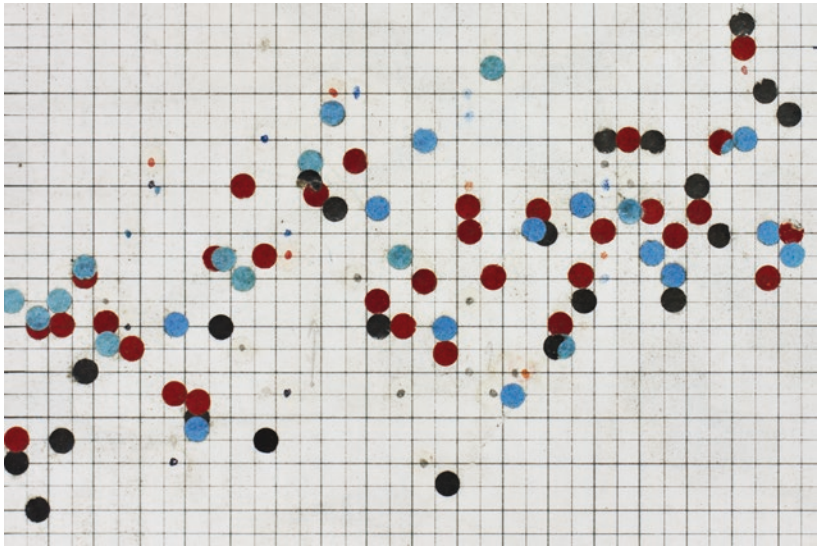
Próxima página:

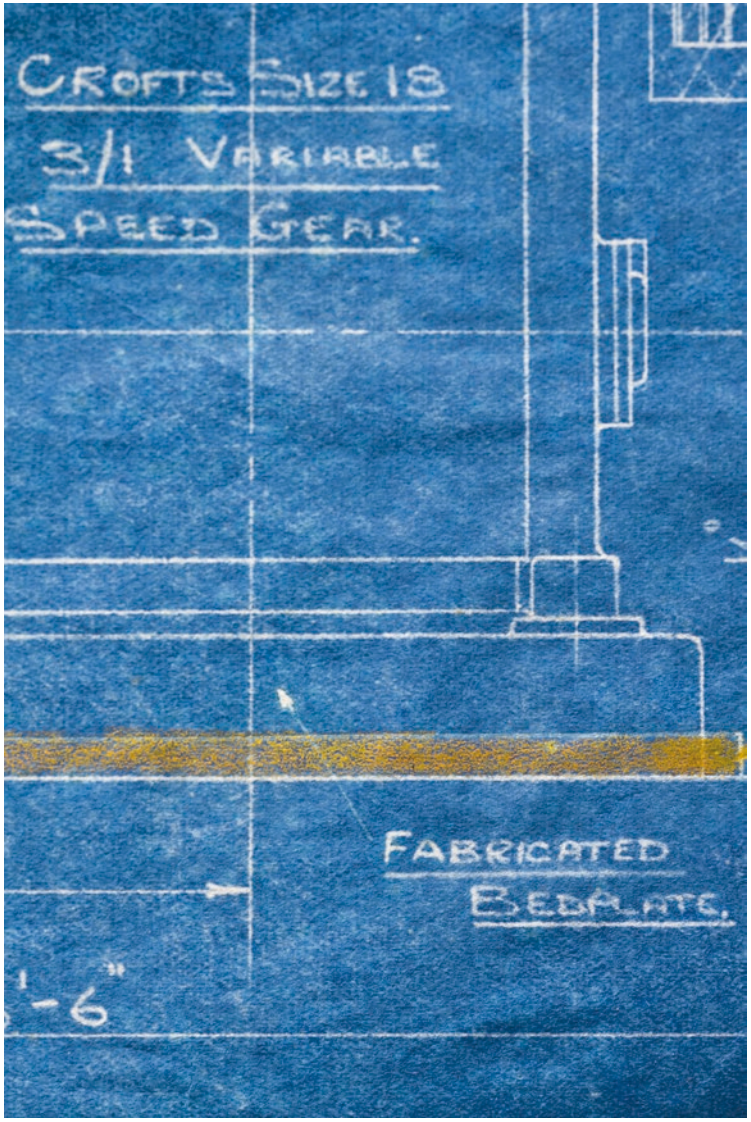
Tempo imprime no espaço, Micael Nussbaumer, 2012, documento pertencente à fábrica da fiação, provas cromogéneas digitais Lambda® coladas sobre dibond

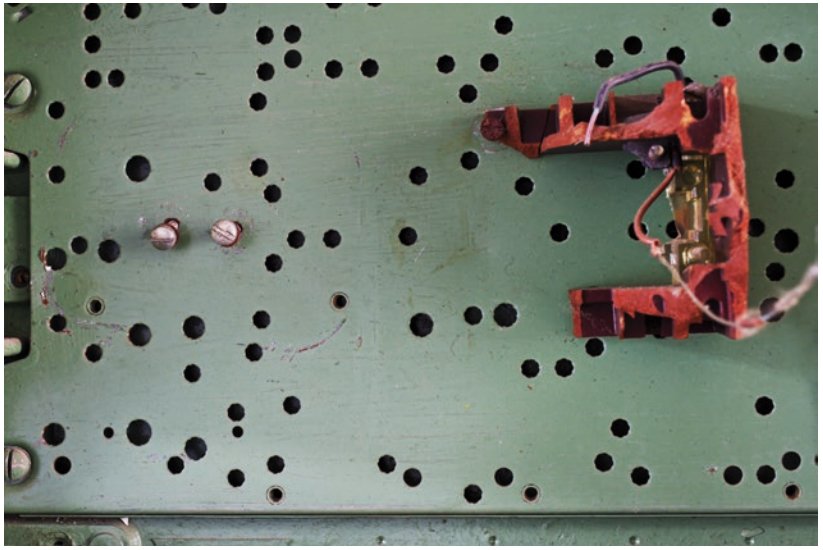
Next page:

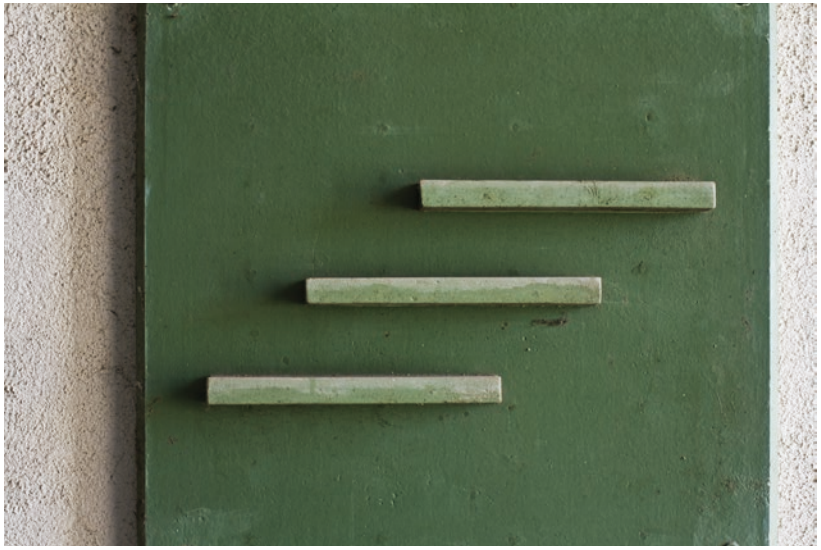
Time prints on space, Micael Nussbaumer, 2012; Document belonging to the spinning mill; Lambda® digital chromogenic prints glued on dibond.

Nome
Mês
DIAS
Entrada
Saída
Nome
4




CROFTS SIZE 18
3/1 VARIABLE
SPEED GEAR.
FABRICATED
BEDPLATE.
1-6"





TODO O HOMEM É UM CRIATIVO

Patrícia Azevedo Santos, artista visual e investigadora

Na mesma altura em que a sociedade fordista assistia a uma nova revolução, a informacional, Joseph Beuys afirmava, na Documenta V de Kassel (1972), apelando à capacidade política de qualquer pessoa, que *todo o homem é um artista*. Hoje, a declaração de Beuys e as ideias emancipatórias dos movimentos da democracia cultural dos anos 70, "cultura para e de todos", surgem largamente disseminadas, mas de uma forma diametralmente oposta. A autonomia e a originalidade, mitos do mundo da arte, são hoje celebradas pelos *media* e pelos decisores políticos como evidência do potencial libertador da economia pós-industrial. E a velha retórica novecentista da industrialização renasce sob a forma de um estranho paradoxo conceptual: indústria e criatividade.

As indústrias criativas produzem uma aura que fomenta um certo desejo de pertença a uma "classe criativa" imaginária, surgindo como pretensa promessa de liberdade e salvação. *Somos todos criativos* (versão atualizada da afirmação de Beuys). Modo de vida voluntário ou tacitamente imposto? Liberdade ou alienação? Será ainda possível distinguir a fronteira? A nova ética do trabalho é a da autorresponsabilização (que não é mais do que uma versão moderna da *velha ética do trabalho*, baseada na disciplina autoimposta como fórmula única para enfrentar o caos da Natureza) e a cultura do *do-it-yourself* é o novo mantra. Assim se vende o trabalho criativo, ou melhor, a atitude criativa perante o trabalho: criar o que o que não existe, fazer o que não se tem. Devêssemos talvez, seguindo a proposta aristotélica, subordinar a *poiesis* (criação) à *praxis* (ação) e, assim, submeter as relações entre as coisas, o artificialismo da existência humana, às relações entre os homens, condição humana da pluralidade e da liberdade.

Esta viragem industrial encontra no fenómeno da reconversão da fábrica em declínio, obsoleta, falida ou arruinada, em espaço de produção cultural, a sua evidência material. Paradigma da cidade contemporânea, o que não tem utilidade não tem lugar. No entanto, esta não é a era da demolição do velho mas a da *reciclagem perpétua*. E se a reciclagem pode ser definida como um reaproveitamento de forma a se adaptar a uma nova função, torna-se pertinente questionar de que forma este processo altera o significado do original (ou da perda do original) e, por consequência, da história. Adaptada às novas necessidades (as de uma economia pós-fordista que é cada vez mais cultural), a fábrica permanece como um híbrido das duas economias.

A especificidade do trabalho industrial implicava um sítio a partir do qual era levado a cabo pelos trabalhadores. É na afirmação da *fábrica enquanto lugar do trabalhador* que esta surge como sítio potencial dos eventos políticos e que o trabalhador *existe* subjetivamente (Alain Badiou). E hoje? O que aconteceu a este par radical? Poderemos ainda tomar a fábrica como lugar potencial de eventos políticos? Ou apenas um mausoléu? Um *'memento mori'* destes eventos?

À produção industrial substitui-se a cultural, mas ambas permanecem como espaços de exploração: os operários deram lugar aos trabalhadores culturais, classe criativa e público da cultura, também eles trabalhadores, porque, afinal, "*to look is to labour*".

Every Man is a Creative Being

Patrícia Azevedo Santos, visual artist and researcher

Just as Fordist society was going through a new revolution—the information revolution—Joseph Beuys, in *Kassel Documenta V* (1972), was trying to appeal to the everyman's political ability by stating that *every man is an artist.* Today, Beuys's statement and the emancipatory ideas of the cultural democracy movements of the 1970s, «culture for everyone», are broadly disseminated, but in a diametrically opposite way. Autonomy and originality, myths in the art world, are currently celebrated by the media and political decision-makers as evidence of the liberating potential of the post-industrial economy. And the old twentieth-century rhetoric of industrialization is reborn in the form of a strange conceptual paradox: industry and creativity.

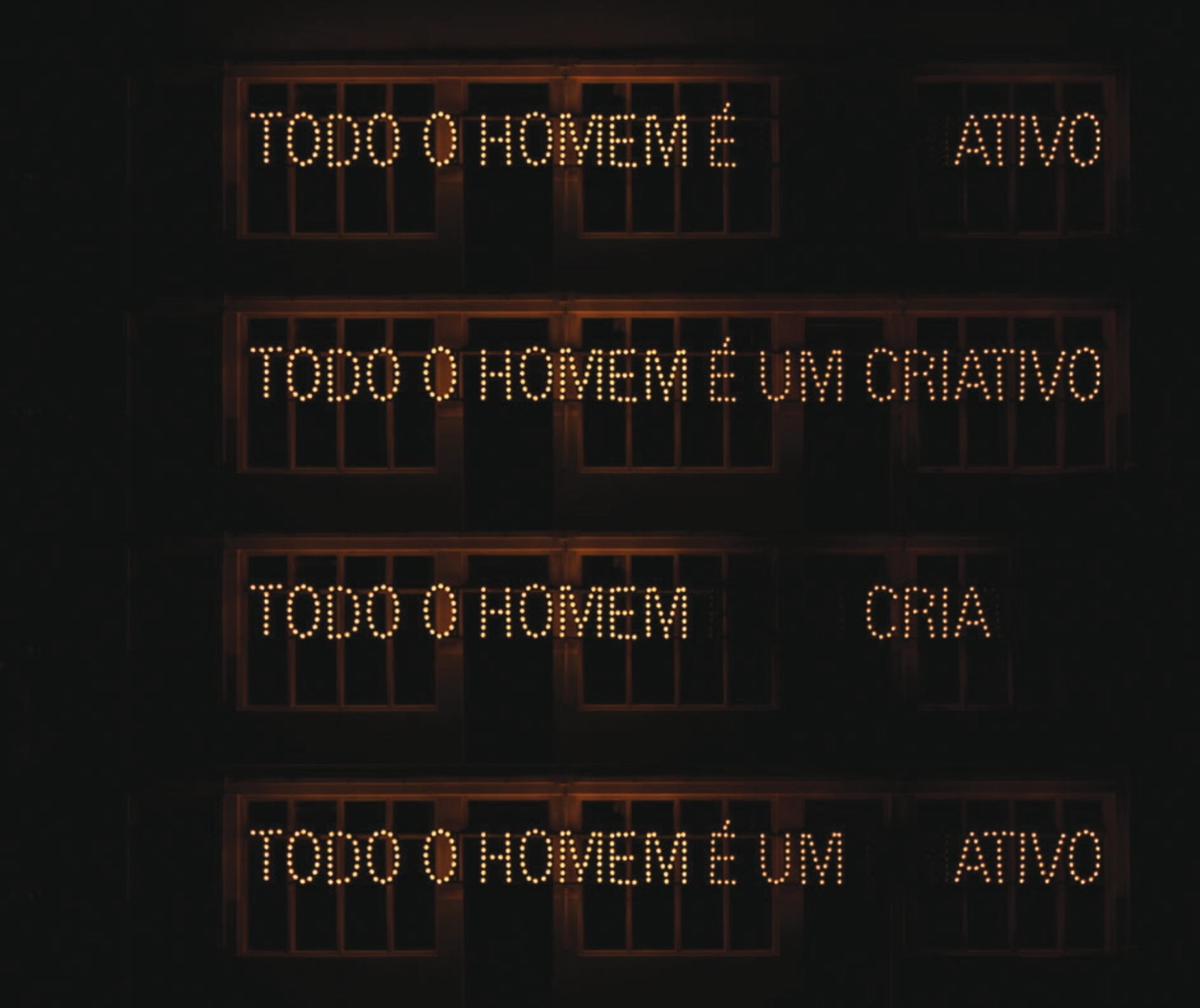
The creative industries produce an aura that encourages a certain desire to belong to an imaginary «creative class», emerging as an alleged promise of freedom and salvation. *We are all creative* (an updated version of Beuys's statement). Is this a way of life that is voluntarily or tacitly imposed? Freedom or alienation? Can we still see the line? The new work ethic is that of personal responsibility (which is nothing but a modern version of the *old work ethic*, based on self-imposed discipline as the only way to confront the chaos in nature) and the do-it-yourself culture is the new mantra. This is how creative work is sold, or rather, how the creative attitude is sold in the face of work: to create what doesn't exist, to make what we don't have. Maybe we should subordinate *poiesis* (creation) to *praxis* (action), as Aristotle argued, and thereby subject relationships between things, the artificiality of human existence, to relationships between men, the human condition of plurality and freedom.

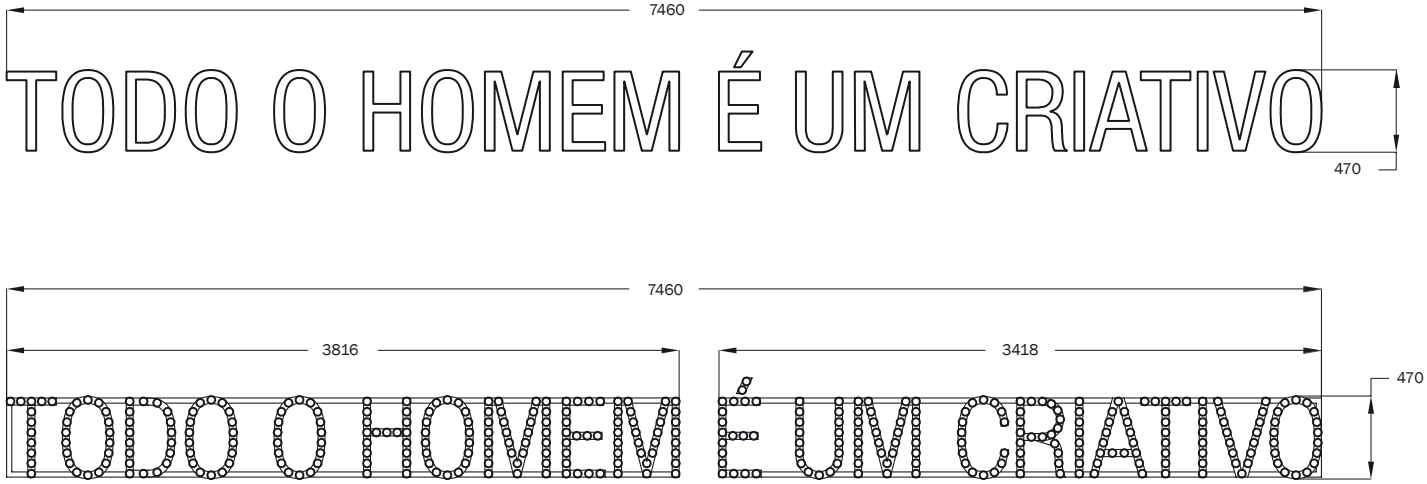
The material evidence for this industrial change can be found in the phenomenon by which an obsolete, bankrupt, ruined, and declining factory is reconverted into a space of cultural production. Paradigm of the contemporary city, what is of no use has no place. However, this is not the era where the old is demolished but rather the era of *perpetual recycling*. And if recycling can be defined as reuse, in an attempt to adapt the object to another function, it becomes pertinent to ask how this process can alter the meaning of the original (or the loss of the original) and, consequently, of history. Adapted to new needs (those of a post-Fordist economy that is more and more cultural), the factory remains as a hybrid of the two economies.

The specificity of industrial work created the need for a space where workers could do their work. It is by declaring the *factory to be the worker's place* that it emerges as a potential place for political events and the worker *exists* subjectively (Alain Badiou). What about today? What has happened to this radical pairing? Can we still see the factory as a potential place for political events? Or only as a mausoleum? A *memento mori* of these events?

Industrial production is replaced by cultural production, although both remain as spaces to be explored: the workers have given way to cultural workers, the creative class, and the audience of culture, who are also workers, since "*to look is to labour*".

DP


TODO O HOMEM É ATIVO
TODO O HOMEM É UM CRIATIVO
TODO O HOMEM CRIA
TODO O HOMEM É UM ATIVO



Todo o Homem é um Criativo, Patrícia Azevedo Santos, 2012
Instalação elétrica, lâmpadas e estrutura de alumínio; 746 × 47 cm
Vários objetos obsoletos do antigo laboratório químico da Fábrica ASA (Guimarães, Portugal); dimensões variáveis

Everyman is a Creative Being, Patrícia Azevedo Santos, 2012
Electrical installation, light bulbs and aluminium structure; 746 × 47 cm
Several obsolete objects from the old chemical laboratory of the ASA Factory (Guimarães, Portugal); variable dimensions

DP

DP

DP

Playboy

ARQUIVO DE PÓS-MATERIAIS

Inês Moreira, arquiteta e investigadora

CONJUNTO (A)
Vestígios de uma ruína industrial: fragmentos da afinagem e da lavaria das Minas da Borralha

Numa visita de campo às Minas da Borralha focámo-nos no único complexo totalmente destruído, tentando empiricamente recompor um dos seus edifícios partindo dos vestígios dispersos pelo terreno – a Lavaria (na encosta) e a Afinagem (junto ao rio). Centrámo-nos na antiga Afinagem de volfrâmio, onde a matéria-prima era lavada e depurada quimicamente. Já não existe: ardeu e ruiu. As peças metálicas da estrutura não estão nos escombros, foram desmanteladas e, possivelmente, vendidas a peso em sucata, destino de muitas das estruturas industriais desativadas. Em 2012, tivemos a oportunidade de encontrar telha, telha de vidro, chapa ondulada, amianto, trave, tijolo, tijolo refratário, granito, metal torcido, cerâmica, parafuso, tela, madeira, etc.

Uma recolha permitiu ter as peças de um grande puzzle sem mapa, de um edifício sem projeto. Para reler esse edifício, o conjunto necessitou ser fixado, categorizado e ordenado, segundo o que sabíamos, imaginávamos, ou ouvíamos sobre a disposição interior. As mesas de lavagem do volfrâmio, as cintas do moinho hidráulico, o depósito de químicos, as pias de despejo, o escritório do responsável, já lá não estão, mas podem-se intuir pela qualidade dos diversos materiais. Um workshop em laboratório de Conservação e Restauro, permitiu a conservação preventiva e consolidação dos vestígios desta ruína incendiada. Este é um possível arranque para o estudo da Materialidade, num exercício experimental que cruzou a arquitetura, a arqueologia e os estudos da cultura material.

Materiais dos escombros da afinagem e lavaria das Minas da Borralha em abril de 2012. Recolha: Inês Moreira. Pedro Araújo, Sandra Pereira e Gonçalo Leite Velho. Consolidação dos materiais em junho 2012 gentilmente realizada em workshop por docentes e alunos no Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar.

Afinagem da Mina da Borralha. Fotografia de Konrad Pustola (projeto *Volfrâmio*)

Refinery of Borralha Mines. Fotografia de Konrad Pustola (*Wolfram* project)

Post-Materials Archive

Inês Moreira, architect and researcher

COLLECTION (A)
Remains of an industrial ruin: fragments of the refinery and washery at the Borralha Mines

On a field trip to the Borralha Mines, we focused on the only complex that has been completely destroyed, trying to empirically restore one of its buildings by using remains dispersed across the terrain—the washery (the place on the hillside where minerals are treated) and the refinery (near the river). Our main concern was a former wolfram refining plant where the raw materials were chemically washed and purified. It no longer exists, having burned down. The metallic parts of the structure cannot be found among the rubble because they were dismantled and possibly sold by weight to junk yards, the final destination of many of the industrial structures that have been deactivated. In 2012, we were fortunate enough to find tiles, glass tiles, corrugated plates, asbestos, beams, bricks, refractory bricks, granite, twisted metal, ceramics, screws, cloth, wood, etc.

This collection provided us with the pieces of a large puzzle without a map, a building without a plan. In order to create another reading of this building, the collection had to be fixed, categorized, and ordered according to what we knew, imagined, or had heard about the interior arrangement. The wolfram wash basins, the belts of the hydraulic mill, the chemical tank, the waste dumps, and the manager's office are already gone, but one can image where they used to be by the quality of the different materials. A laboratory workshop on preservation and restoration allowed the remains of this burned down ruin to be preventatively conserved and consolidated. This is the possible starting point for a study in materiality, in an experimental exercise that brings together architecture, archaeology, and studies of material culture.

Collection of materials from the factory rubble in June 2012. Collection: Inês Moreira. Ricardo Triães, Gonçalo Leite Velho, Sónia Tavares, Sara Araújo e Filipa Formigo. The consolidation of materials was carried out in June 2012 by teachers and students at a laboratory workshop on preservation and restoration at the Polytechnic Institute of Tomar.

CONJUNTO (B)
Indústrias dentro de uma fábrica:
fragmentos da Fábrica da Fiação de Tomar

O edifício abandonado e parcialmente demolido da Fábrica de Fiação de Tomar é um lugar evocativo dos momentos áureos da indústria têxtil portuguesa. Podemos vê-lo fragmentado e em processo de renaturalização pela vegetação infestante. Porém, mais que uma romântica ruína industrial, o edifício tem marcas de um cuidadoso desmantelamento em que o transporte o terá levado a outros locais: máquinas, vigas, pavimentos, coberturas terão sido cuidadosamente recortados e vendidos para novas funções ou como matérias primas.

Na visita preliminar aos terrenos da fábrica encontramos diferentes materiais que nos contam a história do edifício e dos seus usos. Focámo-nos num levantamento específico, fragmentos de materiais de construção do edifício da própria Fábrica. Sistematicamente, recolhemos, ordenámos e analisámos estes vestígios procurando que contem a história dessas outras indústrias que vemos dentro de uma indústria (ex: cerâmicas Vista Alegre, sanitários Valadares, azulejaria Aleluia, etc.). Um workshop em laboratório de Conservação e Restauro, permitiu a conservação preventiva e a consolidação dos vestígios destas diversas indústrias. Este é um possível arranque para um estudo da Materialidade, num exercício experimental que cruzou a arquitetura, a arqueologia e os estudos da cultura material.

Recolha de materiais dos escombros da Fábrica em junho 2012. Recolha: Inês Moreira. Ricardo Triães, Gonçalo Leite Velho, Sónia Tavares, Sara Araújo e Filipa Formigo. Consolidação dos materiais em Junho 2012 gentilmente realizada em workshop por docentes e alunos no Laboratório de Conservação e Restauro do Instituto Politécnico de Tomar.

COLLECTION (B)
Industries inside a factory:
fragments of the Tomar Spinning Mill

The abandoned and partially demolished building of the spinning mill in Tomar is a place that evokes a golden age in the Portuguese textile industry. It is now in fragments and undergoing a process of re-naturalization by the invading vegetation. However, rather than being a Romantic industrial ruin, the building shows signs of having been carefully dismantled and moved to other locations: machines, beams, floors, and coverings must have been carefully cut out and sold for new functions or as raw materials.

On a preliminary visit to the factory site we found different materials that told the story of the building and its uses. We focused on a specific survey of fragments of materials that were used in the construction of the factory building itself. We systematically collected, ordered, and analysed these remains, trying to make them tell the story of the other industries that we see inside an industry (for example, Vista Alegre ceramics, Valadares sanitaryware, Aleluia tiles, etc). A laboratory workshop on preservation and restoration allowed the remains of these industries to be preventatively conserved and consolidated. This is a possible starting point for a study in materiality, an experimental exercise that brings together architecture, archaeology, and studies of material culture.

Collection of materials from the factory rubble in June 2012. Collection: Inês Moreira. Ricardo Triães, Gonçalo Leite Velho, Sónia Tavares, Sara Araújo e Filipa Formigo. The consolidation of materials was carried out in June 2012 by teachers and students at a laboratory workshop on preservation and restoration at the Polytechnic Institute of Tomar.

MN

Fábrica da Fiação de Tomar. Fotografia de Micael Nussbaumer (projeto *O Registador*)

Tomar Spinning Mill. Photography by Micael Nussbaumer (*The Registrar* project)

CERAMICITA, LDA
S. CITA - TOMAR
OSRAM
EMPRESA ELECTRO CERAMICA
PORCELANAS ELECTRICAS · APARELHOS · TUBO
Leão

RMV

COLEÇÃO C
Recoleção de brindes de fábricas de materiais de construção

Recolha de objetos publicitários que ostentam duplamente as marcas de produtores de materiais de construção portugueses: a Fábrica enquanto produtora – a Marca e o seu Marketing – e o objeto enquanto produto da Fábrica – explorando as suas técnicas, materiais e ostentando o logótipo de produção no verso. A recolha atenta num pormenor peculiar: os objetos mais interessantes são os produzidos com a tecnologia e os materiais da própria fábrica para produzir um novo objeto que a represente (ex: cinzeiro de cachimbo em forma de bidé da Fábrica do Carvalhinho).

Também a miniaturização é uma característica desta coleção, e se o troféu cerâmico (Valadares), ou os cinzeiros cerâmicos da Marca (Aleluia, Cimpor, Sanindusa) são peças coerentes e expectáveis, as peças de ferro fundido (semimaquete de banheira, semicinzeiro), de chapa estampada (semimaquete de banca, semicinzeiro), ou o azulejo decorativo (semimostruário, semitroféu) e o sanitário, exploram mais especificamente o material de construção e a maquetização da produção. Porém, esta miniaturização nem sempre é compatível com os materiais usados na própria fábrica, resultando em objetos muitas vezes toscos, desproporcionados ou com humor popular.

Importa sublinhar que este conjunto ostenta logótipos das fábricas que podemos encontrar nos conjuntos de objetos que proveem das Minas da Borralha, da Fábrica de Fiação de Tomar ou mesmo das sucatas. A recolha segue uma linha clara (objetos publicitários de indústrias de construção) e um processo de aquisição amador: em feiras de velharias, adeleiros, em sítios da internet, pelas gavetas de casas de amigos.

Leão
Indústria: fogões; Objeto: cinzeiro; Materiais: chapa moldada e esmalte azul-claro; Marcas: logótipo estampado no fundo (Leão) e logótipo estampado no verso (Companhia Fabril de Louça Esmaltada S.A.R.L.).

Cávado 1889
Indústria: desconhecida; Objeto: cinzeiro; Materiais: alumínio fundido; Marcas: logótipo estampado no fundo e data no bordo, verso liso.

Empresa Eletrocerâmica do Candal
Indústria: cerâmica eléctrica; Objeto: cinzeiro branco, estampado a azul, verde e dourado; Materiais: cerâmica branca; Marcas: logótipo e marca na frente, logótipo no verso.

OSRAM
Indústria: lâmpadas; Objeto: cinzeiro metálico em forma de lâmpada; Materiais: chapa prateada e latão (como casquilho); Marcas: logótipo e marca em baixo relevo na frente, marca de fabrico no verso.

Valadares
Indústria: cerâmica sanitária; Objeto A: cinzeiro azul claro; Materiais: cerâmica azul clara; Marcas: logótipo em relevo na frente, verso liso.

Ceramicita, Lda.
Indústria: tijolo; Objeto: cinzeiro em argila, miniatura de tijolo; Materiais: tijolo, argila; Marcas: marca em relevo no fundo, verso liso

COLLECTION C
Re-collection of gifts from construction-material factories

Collection of advertising gifts that display the brands of Portuguese producers of construction materials in two different ways: the factory as producer—the brand and its marketing—and the object as product of the factory—by exploring its techniques, materials, and displaying the logo on the back. The collection pays especial attention to a particular detail: the most interesting objects are the ones produced with the factory's own technology and materials in order to make new objects that represent it (for example, a pipe ashtray in the shape of a bidet from the Carvalhinho Factory).

Miniaturization is also a characteristic of this collection, and if the ceramic trophy (Valadares) or the ceramic ashtrays (Aleluia, Cimpor, Sanindusa) are coherent and expected, the objects made of cast iron (the half-model of a bath, half an ashtray), the stamped sheets (the half-model of a sink, half an ashtray) or the decorative tiles (half a showcase, half a trophy) and sanitaryware explore construction materials and production modelling in a more specific way. However, this miniaturization is not always compatible with the materials used by the factory itself, resulting in objects that are often coarse, disproportionate or representations of popular humour.

It is worth noting that this series of objects displays factory logos that we can find among the sets of objects from the Borralha Mines, the Tomar Spinning Mill and even the junk yards. The collection follows a clear line (advertising gifts from construction industries) and employs an amateur collection process: antique markets, junk dealers, websites, drawers in friends' houses.

Leão
Industry: cookers; Object: ashtray; Materials: moulded metal sheeting and light-blue enamel, Marks: logo stamped on the bottom (Leão) and logo stamped on the back (Companhia Fabril de Louça Esmaltada S.A.R.L.)

Cávado 1889
Industry: unknown; Object: ashtray, Materials: cast aluminium, Marks: logo stamped on the bottom and date on the side, smooth back

Eletrocerâmica Company (from Candal)
Industry: electric ceramics; Object: white ashtray, blue, green, and gold stamp, Materials: white ceramic; Marks: logo and brand on the front, logo on the back

OSRAM
Industry: light bulbs; Object: metallic ashtray in the shape of a bulb: Materials: silvered metal sheeting and brass (as the end cap of the bulb); Marks: logo and brand embossed on the front, production mark on the back

Valadares
Industry: sanitary ceramics; Object: light-blue ashtray; Materials: light-blue ceramic; Marks: logo embossed on the front, smooth back

Ceramicita, Ltd.
Industry: brick production; Object: clay ashtray, brick miniature; Materials: brick, clay; Marks: brand embossed on the bottom; smooth back

Vestígios recolhidos nas Minas da Borralha (antes da intervenção)

Remnants collected at the Borralha Mines (before the intervention)

MN

CONSERVAÇÃO CRIATIVA

Ricardo Triães, Cláudia Falcão e Leonor Loureiro,
Laboratório de Conservação e Restauro, Instituto Politécnico de Tomar

O Património Industrial
e a sua Importância Cultural

Uma revisão relativamente recente de um conceito lato e abrangente de património cultural, amplamente associado com uma certa antiguidade e com eventos e vestígios de determinada índole e *importância*, permite-nos hoje assumir que do património cultural fazem parte, sem qualquer favor e de pleno direito, como sublinham diversos autores, outras vertentes, de tempos mais próximos ou mesmo atuais, relativas às mais diversas atividades humanas, sejam elas artísticas, científicas, tecnológicas ou referentes ao trabalho, aos costumes e lazer. A valorização e vivificação destas novas vertentes do património, nomeadamente o património industrial, exigem que se atue em várias frentes e impõem também a colaboração de diversos organismos, entidades e especialistas.

A intervenção feita no contexto do Projeto *Edifícios & Vestígios* incide sobre um conjunto de vestígios de cariz industrial, sem valor artístico ou cultural *a priori*, e tem como objetivo preservar e divulgar o património industrial e a memória da atividade de diversas industrias hoje em ruína, nomeadamente as Minas de Volfrâmio da Borralha e a Fábrica da Fiação de Tomar. Dado o cariz multidisciplinar do projeto e a natureza dos objetos – vestígios demasiado fragmentados que, à partida, não seriam *dignos* de preservação – foi-nos também permitido ter uma nova perspetiva do papel da conservação e restauro e explorar um novo conceito, aparentemente paradoxal e com certeza polémico, de *conservação criativa*. O conservador restaurador não se esgota no exercício da sua profissão, por vocação e por experiência, é dotado de uma sensibilidade estética própria que neste tipo de projeto pode explorar, sem ultrapassar as barreiras do seu estrito código deontológico.

Conservação *Criativa*

A intervenção de conservação e restauro desenvolvida obedeceu a um critério bem determinado de recolha e exposição, que foi basilar na definição da abordagem a desenvolver na preservação destes vestígios e no entendimento do conceito de conservação criativa. Não foi uma recolha aleatória – houve em cada um dos casos, quer nas Minas da Borralha, quer na Fábrica de Fiação de Tomar, uma intenção, um propósito, uma ideia por detrás. A partir daí tirou-se partido do conhecimento e experiência do conservador-restaurador – nomeadamente a objetividade na recolha dos materiais relevantes para o conceito definido, o conhecimento dos materiais e do seu comportamento, bem como do aspeto que a degradação assume e das soluções técnicas de conservação que exige – e reproduziu-se também a abordagem *clássica* da conservação e restauro – observação e análise/diagnóstico/intervenção – acompanhada de recolha e registo de dados, com a criação de fichas de identificação para cada objeto/fragmento ou conjunto de objetos/fragmentos.

Creative Conservation

Ricardo Triães, Cláudia Falcão and Leonor Loureiro,
Laboratory of Conservation and Restoration, Polytechnic Institute of Tomar

Industrial Heritage
and its Cultural Relevance

A relatively recent revision of a broad, comprehensive concept of cultural heritage, broadly associated with a certain antiquity and with events and remains of a certain nature and *relevance*, allows us to assume that cultural heritage now also includes, without any debt being incurred and by right, and in line with many authors' arguments, other aspects characterizing more recent or even present times related to the most diverse human activities, whether they be artistic, scientific, technological, or related to work, traditions or leisure. Appreciating and enlivening these new aspects of heritage, including industrial heritage, calls for action on numerous fronts and also for the collaboration of different bodies, entities, and specialists.

The work carried out within the framework of the *Buildings & Remnants* Project focuses on a series of industrial remains with no *a priori* artistic or cultural value, aiming to preserve and promote industrial heritage as well as the memory of the activity of several industries that are now in ruins, including the Borralha tungsten mines and the Tomar spinning mill. Due to the multi-disciplinary nature of the project and the characteristics of the objects—excessively fragmented remains which, at first sight, wouldn't be *worth* preserving—we were also able to adopt a new perspective on the role of conservation and restoration as well as the opportunity to explore the new, apparently paradoxical and undoubtedly controversial concept of *creative conservation*. The "conservator restorer" is not merely a professional, as vocation and experience, is endowed with a special aesthetic sensibility which he can explore in this project without ever crossing the boundaries of his own rigid deontological code.

***Creative* Conservation**

The conservation and restoration carried out within the context of this intervention complied with very well defined collection and exhibition criteria that became the basis for defining the approach to be used in preserving these remains and in understanding the concept of creative conservation. This was not a random collection since in each case—the Borralha mines and the Tomar spinning mill—there was an intention, a purpose, an idea behind it. Starting with this idea we took advantage of the conservator-restorer's knowledge and experience, including his objectivity in collecting materials that are relevant to the concept defined, his knowledge of the materials and the way that they behave, as well as the appearance that the degradation assumes and the technical conservation solutions that it requires. We also reproduced the *classical* approach to conservation and restoration—observation and analysis/diagnosis/intervention—together with data collection and recording and the creation of identification files for each object/fragment or set of objects/fragments.

Da intervenção *minimalista* ao restauro

Foram assim definidos o tipo de intervenção e tratamentos a efetuar, de acordo com o propósito da recolha e exposição, tendo em conta até utilizações futuras dos objetos e o seu potencial em termos plásticos e artísticos. Um dos objetivos da intervenção foi a óbvia estabilização material dos fragmentos, essencial até para o seu manuseamento, e que se traduziu em muitos casos numa atitude minimalista – fazer o mínimo indispensável. No extremo oposto exploraram-se outras possibilidades permitidas pelo restauro, numa intervenção que se tornou mais marcada, mais visível. É importante referir que foi definida também, como diretriz da ação desenvolvida, a prerrogativa de não interferir de forma definitiva com o objeto, no sentido de garantir a reversibilidade dos tratamentos feitos, ou seja, os objetos não foram irremediavelmente *transformados*. A visão criativa, associada a alguma liberdade na abordagem sobre o espólio, assentou essencialmente no aspeto estético que é conseguido com a própria ação de conservação e/ou restauro, quer seja no próprio ato da recolha, associada ao conceito definido, quer nas técnicas de conservação adotadas. A conservação criativa pode ser usada na assessoria a projetos culturais, se entendida como uma *ferramenta* ao dispor de artistas plásticos, *performers*, fotógrafos, realizadores, etc., que pretendam explorar o património industrial ou a memória da indústria através de outro tipo de intervenções.

Bibliografia sugerida

European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations (ECCO). 2002. *ECCO Professional Guidelines*. <*http://www.ecco-eu.org/about--e.c.c.o./professional-guidelines.html*>[consulta: julho de 2012]

The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage (TICCIH), *The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage*. 2003. <*http://www.ticcih.org*> [consulta: julho de 2012]

José Amado Mendes, «Uma nova perspetiva sobre o património cultural: preservação e requalificação de instalações industriais», revista *Gestão e Desenvolvimento*, 9, 197–212. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 2000.

Salvador Muñoz Viñas, *Teoría Contemporanea de la Restauración*. Madrid: Ed. Sintesis, 2003

Participantes nas intervenções:

Docentes da licenciatura e do mestrado em Conservação e Restauro: Ricardo Triães, Cláudia Falcão, Leonor Loureiro. Alunos da licenciatura e do mestrado em Conservação e Restauro: Cátia Silva, Elisabete Santos Esteves, Joana Isabel Azevedo da Silva, Maria Fernandes, Marli Bettencourt, Raquel Diogo, Sara Daniela Alves Leite, Sara Marina Rodrigues Cardoso, Sónia Tavares, Tiago Rovisco.

From *minimalist* intervention to restoration

The types of intervention and treatments to be carried out were then defined according to the purpose of the collection and exhibition, with future uses for the objects and their visual and artistic potential being taken into account. One of the goals of the intervention was the obvious material stabilization of the fragments, which is essential even just for handling them, and which in many cases involved a minimalist approach entailing only the essentials. At the other extreme, we explored other possibilities allowed by the restoration process, which resulted in a more marked, visible intervention. It is important to note that we also decided, as a guideline for our action, that we would not interfere with the definite form of the object in an attempt to guarantee that the treatments carried out could be reversed, meaning that the objects were not irremediably *transformed*. Our creative vision, being associated with some freedom in our approach to the collection, was essentially based on the aesthetic appearance that can be obtained by the conservation and/or restoration process, whether in the act of collection in association with the defined concept or in the conservation techniques adopted. Creative conservation can be used in consultancy for cultural projects if it is understood to be a *tool* at the disposal of visual artists, performers, photographers, directors, etc who wish to explore industrial heritage or the memory of industry through other kinds of interventions.

Suggested Bibliography

European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations (ECCO). 2002. *ECCO Professional Guidelines*. <*http://www.ecco-eu.org/about-e.c.c.o./professional-guidelines.html*> [consulta: julho de 2012]

The International Committee for the Conservation of Industrial Heritage (TICCIH), *The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage*. 2003. <*http://www.ticcih.org*> [consulta: julho de 2012]

José Amado Mendes, *Uma nova perspetiva sobre o património cultural: preservação e requalificação de instalações industriais*, Revista *Gestão e Desenvolvimento*, 9, 197–212. Viseu: Universidade Católica Portuguesa, 2000.

Salvador Muñoz Viñas, *Teoría Contemporanea de la Restauración*. Madrid: Ed. Sintesis, 2003

Participants in interventions:

Teachers of undergraduate and master's Conservation and Restoration: Ricardo Triães, Cláudia Falcão, Leonor Loureiro. Students at the undergraduate and master's degree in Conservation and Restoration: Cátia Silva, Elisabete Santos Esteves, Joana Isabel Azevedo da Silva, Maria Fernandes, Marli Bettencourt, Raquel Diogo, Sara Daniela Alves Leite, Sara Marina Rodrigues Cardoso, Sónia Tavares, Tiago Rovisco.

Tabela 1 — Projeto *Edifícios & Vestígios*. Tratamentos efetuados.

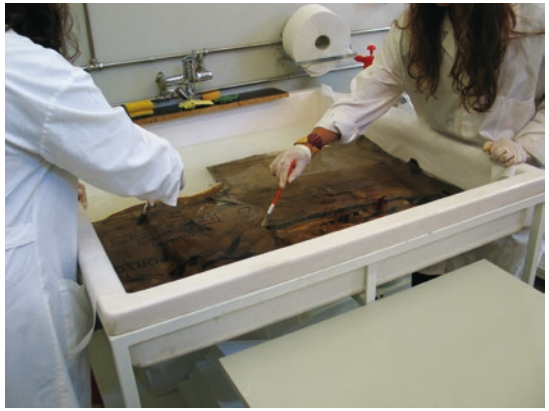
Minas de Volfrâmio da Borralha	Fábrica de Fiação de Tomar
Propósito da recolha Explorar a variedade de materiais de construção e dos equipamentos da área da Lavaria e o aspeto degradado dos materiais.	**Propósito da recolha** Encontrar vestígios das indústrias que contribuíram para a construção e funcionamento da Fábrica de Fiação; recolha de vestígios de marcas, letterings, logótipos, etc.
Intervenção Estabilizar materialmente os objetos, de forma a que possam ser manuseados, e tirar partido dos aspetos da degradação.	**Intervenção** Dar melhor leitura aos vestígios recolhidos e permitir o seu manuseamento.
Tratamentos (exemplos) —Intervenção minimalista, que demonstre as vicissitudes pelas quais os objetos passaram (nomeadamente os efeitos de um incêndio). Ex: bota em borracha; madeira carbonizada. —Tirar partido do "antes" e "depois" – mostrar os dois estados (degradação *vs*. estabilização) na mesma peça, ou num conjunto de peças com a mesma tipologia, mantendo algumas delas com o aspeto degradado e limpando outras; aspetos da oxidação dos metais. Ex: três pequenas peças em metal; peça metal e borracha; chaves; peças em porcelana. —Restauro: recuperar o entendimento/leitura da peça. Ex: as reconstituições (diferenciadas pela cor) de um friso arquitetónico e cantoneira em porcelana. —Abordagem criativa que ultrapassa a conservação e restauro, mas usa as suas técnicas (nomeadamente a moldagem e a reintegração cromática). Ex: modelo de um pé, para expor em conjunto com a bota.	**Tratamentos (exemplos)** —Limpezas por via seca e com recurso a solventes. Ex: peças em plástico e em cerâmica. —Planificações. Ex: fragmento de caixa de cartão canelado; rótulos. —Encapsulamento para facilitar o manuseamento. Ex: placa recortada em fibra de vidro. —Encapsulamento para facilitar o manuseamento e exposição, como proteção. Ex: fragmento de caixa de cartão canelado. —Preocupação estética – manter a nova forma adquirida com a degradação. Ex: fitas adesivas, logótipos em plástico (apenas foram limpas, não houve o cuidado de planificar, para não perderem a forma adquirida).

Table 1 — *Buildings & Remnants* Project. Treatments carried out.

Borralha Tungsten Mines	Tomar Spinning Mill
Purpose of the collection To explore the variety of construction materials and equipment in the washery area as well as the degraded appearance of the materials.	**Purpose of the collection** To explore remains from the industries that contributed to the construction and operation of the spinning mill; collecting the remains of labels, lettering, logos and others.
Intervention To materially stabilize the objects so that they can be handled and so that advantage can be taken of aspects of the degradation.	**Intervention** To allow a better reading of the remains to be carried out and to allow them to be handled.
Treatments (examples) —Minimalist intervention revealing the vicissitudes of the objects' lives (for example, the effects of a fire). E.g.: rubber boot; burnt wood. —To take advantage of the «before» and «after»—showing both states (degradation vs stabilization) in the same object or in a series of objects of the same type, allowing some of them to retain a degraded appearance and cleaning others; aspects of metal oxidation. E.g.: three small metal objects; metal and rubber object; keys; porcelain objects. —Restoration: to restore the understanding/reading of the object; e.g.: reconstitution (differentiated by colour) of a porcelain architectural frieze and angle bar. - Creative approach that exceeds the scope of conservation and restoration while using the same techniques (including moulding and chromatic reintegration). E.g.: the model of a foot to exhibit with the boot.	**Treatments (examples)** —Dry and solvent cleaning. E.g.: plastic and ceramic objects. —Flattening. E.g.: fragments of corrugated cardboard boxes; labels. —Encapsulation so as to make handling easier; e.g.: cut-out plate made of glass fibre. —Encapsulation used as protection so as to make handling and exhibition easier; e.g.: fragments of a corrugated cardboard box. —Aesthetic concerns—to preserve the new shape brought about by degradation; e.g.: adhesive tape, plastic logos (these were only cleaned and not flattened so that their new shape would not be lost).

Tubex
PORTO
CONES

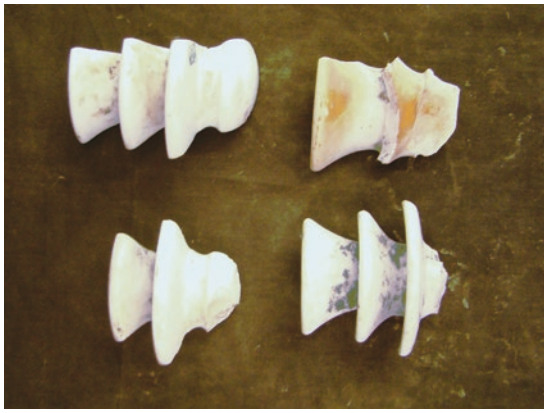
Tubex
APARTADO 1086 - 4102 PORTO - TELEX

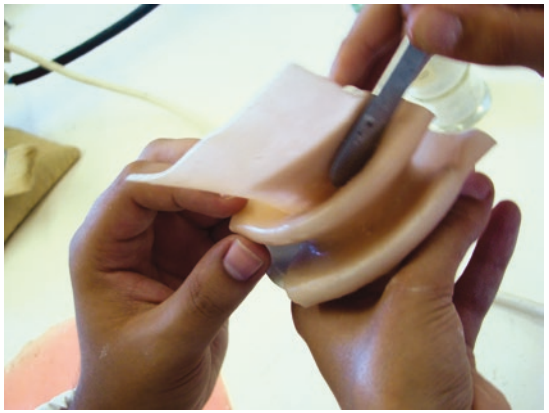


Tubex
PORTO

Tubex
Tubex
PORTO
CONES

Tubex
Tubex
PORTO





DP

OBJECTUALIDADES

Objectualities

DP

Modelo de chaminé de fábrica, Modelo de forno Raschette, Modelo de instalação fabril, Modelo de conversor para aço Bessemer e instalações acessórias, Modelo de alto-forno simples, Modelo de alto-forno de Pilz

Model of factory chimney, Model of Raschette furnace, Factory model, Model of Bessemer steel converter and accessory facilities, Model of simple blast furnace, Model of Pilz blast furnace

MODELOS DUPLOS: FÁBRICAS DE MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO DE FÁBRICAS

Patrícia Costa, Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto

A estabilidade política conseguida em 1851 criou condições para Portugal tentar superar o atraso económico. Em finais de 1852 assistiu-se ao estabelecimento de um sistema de educação industrial que permitiu a importação das novas ideias científicas que proliferavam pela Europa. Este sistema educativo tinha uma forte componente prática, comprovada pela criação de inúmeros gabinetes e laboratórios para atividades experimentais. Anualmente eram adquiridos equipamentos e instrumentos científicos, com a finalidade de equipar os denominados estabelecimentos auxiliares de ensino. Esta formação era considerada essencial para a aquisição de conhecimentos e técnicas, permitindo um contacto mais direto com novas realidades e com as necessidades sentidas pelas novas indústrias que estavam a surgir em Portugal. Os alunos do Instituto Industrial do Porto tinham uma formação específica nestas áreas. Em 1886 o instituto formava nos seus cursos especiais condutores de minas, diretores de fábricas ou condutores de obras públicas.

O desenvolvimento das indústrias incrementou a economia nacional, ainda que de uma forma lenta e progressiva, aumentando a produção de matérias-primas que serviam para construir novas indústrias. Verificamos a presença de elementos representativos da indústria da época. Destaca-se o modelo de chaminé que, na sua maioria, era construída em tijolo burro de soco redondo e com uma altura média de quarenta metros. Este modelo está representado em corte segundo o eixo, escala 1/20. Normalmente estas estavam associadas aos fornos industriais. No início do século XX as chaminés simbolizavam o progresso e a industrialização e caracterizaram a paisagem dos centros urbanos, que concentravam a maior parte da indústria nacional.

O modelo de conversor de Bessermer é exemplo das preocupações daquela altura. Com o desenvolvimento da indústria era necessário haver um transporte rápido das matérias-primas e o escoamento dos produtos manufaturados. O engenheiro inglês, Henry Bessemer imaginou um modo de preparação rápida e económica do aço, em 1856, que permitiu entre outras aplicações, o desenvolvimento do caminho-de-ferro, o que veio favorecer a indústria. Para que a produção fosse possível era essencial a existência de altos-fornos. Estes tinham cerca de 3 m de altura. Mais tarde, com o intuito de aumentar o rendimento, construíram-se fornos até 30 m. Os modelos apresentados, o modelo de alto-forno simples e o modelo de alto-forno de Pilz, ambos para produção de ferro coado, diferiam apenas no seu aspeto, pois a maneira de operar era praticamente igual. Os fornos simples tinham exteriormente um aspeto de uma chaminé circular. As paredes eram formadas por uma camada interior de tijolos refratários envolvida por uma camada de areia ou carvão de *coke* pulverizado. O de Pliz era exteriormente revestido a chapas de metal rebitado sustentadas por quatro colunas de metal e o interior de alvenaria.

Double Models: construction-material factories for the construction of factories

Patrícia Costa, Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto

The political stability achieved in 1851 created the conditions that Portugal needed to attempt to overcome its economic backwardness. In late 1852, a system of industrial education was established that enabled the new scientific ideas that proliferated across Europe to be imported. This educational system had a strong practical focus, reflected by the number of practices and laboratories for experimental activities that were created. New scientific equipment and instruments were acquired every year so as to equip what were called «auxiliary educational establishments». This education was deemed essential for the acquisition of new knowledge and techniques, allowing more direct contact to be established with new realities and with the needs of the new industries emerging in Portugal. Students at the Industrial Institute of Porto received specialized training in these areas. In 1886 the Institute ran special courses for mining, factory and public works managers.

The development of industry boosted the national economy, albeit in a slow and progressive way, increasing the production of raw materials that would subsequently be used to construct new industries. If we look more closely at each object, we can find elements that represent the industry of the time. In this context, it is worth noting the characteristic type of chimney, usually constructed in terracotta brick, with a round socle and an average height of fourty metres. The model represented is cut along its axis and has a scale of 1/20. These were usually associated with industrial furnaces. At the beginning of the century, chimneys were a sign of progress and industrialization and were a characteristic of urban centres, where the majority of national industries were concentrated.

The Bessemer steel converter is an example of the concerns of the time. The development of industry called for the rapid transportation of raw materials and, consequently, the selling of the manufactured products. In 1856, the English engineer Henry Bessemer envisioned a process for preparing steel in a fast and economical manner, which, among other uses, gave rise to the development of the railway, which would in turn prove very useful to industry. In order for production to take place, blast furnaces were indispensable. These were approximately three metres high, although the need to increase efficiency later called for the construction of furnaces that were 30 metres high. The two models shown, one of a simple blast furnace and the other of a Pilz blast furnace, were both used in the production of cast iron, differing only in their appearance as they essentially worked in the same way. The simple furnaces looked like round chimneys. The walls had an interior coating of heat-resistant bricks covered by a layer of sand or pulverized coke. The Pilz blast furnace had an exterior coating of riveted metal plates supported by four metal columns and stonework on the inside.

DP

RMV

Fachada atual do conjunto de edifício que albergou a Fábrica do Moinho do Buraco (FMB). 201

Current façade of the building which housed the Moinho do Buraco Factory (MBF). 2012

FÁBRICA DO MOINHO DO BURACO: LEITURAS ESTRATIGRÁFICAS DE UM ESPAÇO INDUSTRIAL

Mariana Jacob Teixeira, ex-militar, arqueóloga e museóloga

Fábrica do Moinho do Buraco: leituras estratigráficas de um espaço industrial pretende constituir uma reflexão sobre uma metodologia para lidar com o pós-industrial, tendo como base a arqueologia industrial.

A Fábrica do Moinho do Buraco (lugar do Moinho do Buraco, freguesia de S. Jorge de Selho, concelho de Guimarães, distrito de Braga) foi selecionada porque constitui um marco da presença da indústria têxtil na região e um testemunho incontornável do engenho e capacidade empreendedora das suas gentes. É uma das primeiras oficinas de tecelagem que se instalam (1890) ao longo do curso dos rios Ave e Selho, com o objetivo de aproveitarem a força produzida pela energia hidráulica. É nesse mesmo espaço fabril que surge, pela primeira vez nesta região (1908), a industrialização da fiação. O lugar do Moinho do Buraco albergou, desde o século XIX, três funções distintas: (1) aproveitamento hidráulico utilizado para moagem; (2) complexo fabril de cariz vertical, com habitação, infantário para os filhos dos operários e aproveitamento hidroelétrico; (3) parque industrial, onde se encontram implantadas empresas de diversos ramos.

A metodologia desenvolvida, híbrida na sua natureza, assenta no cruzamento de fontes documentais, literárias, materiais e orais de forma a assegurar a transversalidade de que a atividade arqueológica necessita para ser uma ciência histórica. As coleções reunidas que incluem objetos, documentos de arquivo, fotografias, livros e plantas foram organizados num discurso cronológico que procura tornar visível algumas das possíveis *leituras estratigráficas* da Fábrica do Moinho do Buraco: espaço industrial / doméstico; propriedade e administração; matérias-primas, máquinas e operários; a fábrica e o projeto do museu.

O território do Vale do Ave é constituído por diferentes edifícios e vestígios industriais que lhe foram imprimindo camadas estratigráficas sobrepostas ao longo do tempo. Identificar, estudar, preservar e divulgar essa herança torna-se fundamental para uma reflexão sobre as atuais estruturas espaciais e para uma relação equilibrada entre memória e devir, contribuindo para o aprofundamento do sentido de identidade da comunidade onde se insere.

A secção seguinte do texto consiste numa cronologia que agrega dados das quatro leituras estratigráficas da Fábrica do Moinho do Buraco, anteriormente referidas.

1884 É organizada a Exposição Industrial Concelhia e Avelino Guimarães (Presidente da Sociedade Martins Sarmento) propõe a organização de um museu industrial ou das indústrias locais.

"Não podemos deixar de nos aplaudir na louvabilíssima resolução da benemérita Sociedade. […] assim à iniciativa, sempre fecunda e enérgica, da benemérita Sociedade não podia esquecer o dar os primeiros passos para a criação de um museu industrial, principalmente depois que, pela generosa oferta de muitos dos expositores, ela tem, nos produtos que lhe foram oferecidos, um núcleo de objetos, que não poderia alhear sem cometer

Moinho do Buraco Factory: Stratigraphic Readings of an Industrial Space

Mariana Jacob, former military, archaelogist and museologist

The project *Moinho do Buraco Factory: Stratigraphic Readings of an Industrial Space* aims to reflect on a methodology based on industrial archaeology that is capable of tackling the post-industrial.

The Moinho do Buraco Factory (in Moinho do Buraco, parish of S. Jorge de Selho, Guimarães municipality, Braga district) was selected because it is a landmark of the textile industry in the region and an outstanding example of the skill and entrepreneurial spirit of its people. It was one of the first weaving workshops to be established on the banks of the Ave and Selho rivers (1890) in an attempt to take advantage of the power produced by hydraulic energy. It was in this factory that weaving first became an industry in the region (1908). Moinho do Buraco has had three distinct functions since the nineteenth century: (1) a source of hydraulic power for grinding; (2) a manufacturing complex based on a vertical model, with housing, a nursery for the workers' children and the use of hydroelectric power; (3) an industrial park, where companies from different business areas have become established.

The methodology developed, being of a hybrid nature, relies on the intersecting of documentary, literary, material and oral sources so as to guarantee the cross-disciplinarity that archaeological activity needs in order to be a historical science. The collections, which include objects, archived documents, photographs, books and plans have been arranged in the form of a chronological discourse that seeks to reveal some of the possible *stratigraphic readings* of the Moinho do Buraco Factory: industrial / domestic space; property and administration; raw materials, machines, and workers; the factory and the museum project.

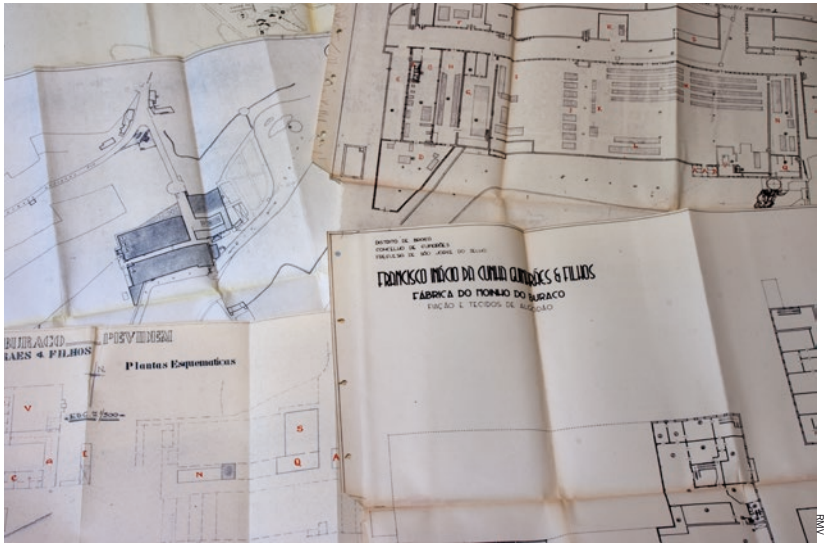
The Vale do Ave territory is comprised of different buildings and industrial remnants that have created stratigraphic layers which have overlapped over time. It is therefore essential to identify, study, preserve, and promote this heritage so as to encourage reflection on current spatial structures as well as a balanced relationship between memory and becoming, contributing to the deepening of the community's sense of identity.

The text below consists of a chronology that brings together data from the four stratigraphic readings of the Moinho do Buraco Factory that were mentioned earlier.

1884 The Municipal Industrial Exhibition is held and Avelino Guimarães (chairman of the Martins Sarmento company) suggests creating an industrial museum or a museum of local industries.

"We cannot but congratulate the commendable decision taken by the praiseworthy company [...] in the same way that the ever fertile and energetic initiative taken by the praiseworthy company could not fail to take the first steps towards creating an industrial museum, especially after the generous offers made by many of the speakers, who placed in its hands a group of objects that the company cannot transfer without committing a discourtesy

Conjunto de objetos provenientes da FMB relacionados com a leitura estratigráfica "Espaço industrial doméstico", 2012
Set of objects from the MBF related to the stratigraphic reading "Industrial/domestic space", 2012



Conjunto de plantas da FMB, datadas de 1955 e 1963, 2012
Set of MBF's plans, dating from 1955 and 1963, 2012

uma descortesia para com os oferentes e que, assim como vão servir para memória do brilhante certame que foram expostos, servirão também para princípio de um estabelecimento da mais reconhecida utilidade prática, a par da escola industrial – um museu industrial". Fonte: *Religião e Pátria*, 5 de julho de 1884.

1890 João Inácio da Cunha, tecelão manual em regime domiciliário, instala uma oficina mecânica num terreno situado junto ao rio Selho onde dispunha de um aproveitamento hidráulico que utilizava para moagem, adotando a designação de "Fábrica do Moinho do Buraco" (lugar do Moinho do Buraco, freguesia de S. Jorge de Selho, concelho de Guimarães, distrito de Braga).

1897 Morre João Inácio da Cunha e o seu filho – Francisco Inácio da Cunha Guimarães, assume a propriedade e gerência da Fábrica (que se encontra equipada com seis teares mecânicos e um torcedor).

1900 Em sessão extraordinária da Direção da Sociedade Martins Sarmento, de 8 de janeiro, é elaborado e aprovado o Regulamento do Museu Industrial, contudo este nunca chega a ser materializado.

1900 Regulamento dos operários, produzido por Francisco Inácio Cunha Guimarães.

1908 É inaugurada na Fábrica do Moinho do Buraco uma nova secção, a da fiação, com 720 fusos, fato que marca o início da industrialização da fiação em Pevidém.

1910 A Fábrica do Moinho do Buraco inclui uma mercearia para os operários adquirem as compras dos géneros quotidianos.

Greve operária.

1912 Início da construção do aproveitamento hidroelétrico do Moinho do Buraco que entra em serviço no ano seguinte. O aproveitamento, com potência de 60kVA, é utilizado com o objetivo de produzir energia elétrica para a Fábrica e para rega.

1918 Francisco Inácio da Cunha Guimarães torna-se proprietário da Fábrica do Caído.

towards the offerers and that will therefore be a reminder of the brilliant exhibition at which they were presented to the public. They will also be used to develop an establishment that, like the industrial school, is recognised as being of the greatest practical utility—an industrial museum". Source: ***Religião e Pátria***, 5 July 1884

1890 João Inácio da Cunha sets up a mechanical workshop in land located by the river Selho, where he owned a hydraulic plant that he used for grinding, adopting the name 'Moinho do Buraco Factory' (Moinho do Buraco, parish of S. Jorge de Selho, Guimarães municipality, Braga district).

1897 When João Inácio da Cunha dies, Francisco Inácio da Cunha Guimarães becomes the owner and manager of the Moinho do Buraco Factory (is equipped with six mechanical looms and one spindle).

1900 The Municipal Industrial Exhibition is held and Avelino Guimarães (chairman of the Martins Sarmento company) suggests creating an industrial museum or a museum of local industries.

1900 Workers' regulations.

1908 The Moinho do Buraco Factory opens a new division: a spinning mill with 720 spindles, which marks the beginning of the industrialization of spinning in Pevidém.

1910 The Moinho do Buraco factory includes a grocer's for the workers to buy their daily goods.

Workers' strike.

1912 Work begins on the construction of the Moinho do Buraco hydroelectric power plant (which becomes operational in 1913). The 60 kVA power plant was used to produce energy and for irrigation.

1918 Francisco Inácio da Cunha Guimarães becomes the owner of the Caído factory. Deed dating from 19 January drawn up by the notary António José da Silva Bastos Júnior, book 195, page 82 v. Notarial Records of the Alfredo Pimenta Municipal Archive.

1922 Great textile industrialists emerged

RMV

Conjunto de fotografias e livros relacionados com os aproveitamentos hidroelétricos do Moinho do Buraco e do Carvalho do Moinho, 2012 / Set of photographs and books related to the use of hydroelectric power at the Buraco do Moinho and the Carvalho do Moinho, 2012

RMV

Conjunto de objetos provenientes da FMB relacionados com a leitura estratigráfica "Propriedade e administração", 2012
Set of objects from the MBF related to the stratigraphic reading "Property and management", 2012

Escritura, de 19 de janeiro do notário Bacharel António José da Silva Bastos Júnior, livro 195, folhas 82 v. Fundo notarial do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta.

1922 Da Fábrica do Moinho do Buraco saem grandes empresários da indústria têxtil, como por exemplo Albano Coelho Lima e João Pereira Fernandes.

1923 Exposição Industrial e Agrícola de Guimarães. A Fábrica de Fiação e Tecidos do Moinho do Buraco ganha um Diploma de 1.ª classe.

1928 A Fábrica do Moinho do Buraco emprega 150 trabalhadores.

1928 Início da construção do aproveitamento hidroelétrico do Carvalho do Moinho que entra em serviço no ano seguinte. O aproveitamento, com uma potência de 170 Kva, é utilizado para acionamento da Fábrica do Moinho do Buraco e resultou da reutilização de um antigo aproveitamento hidráulico que teria sido utilizado como moagem.

Escritura, de 31 de março, do notário Bacharel António José da Silva Bastos Júnior, livro 253, folhas 85, de sociedade comercial em nome coletivo entre Francisco Inácio da Cunha Guimarães, Emília Rosa Correia e Cunha (esposa) e os filhos – Alfredo, Jaime, Aprígio e Altino. A sociedade adota a firma «Francisco Inácio da Cunha Guimarães & Filhos», sendo o seu objeto o exercício do comércio e indústria de tecidos de algodão, fiação e tinturaria, e o capital social de duzentos e quarenta contos. Fundo notarial do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta – N3153.

1930 Em 21 de abril, Francisco Inácio Cunha Guimarães recebe o grau de Comendador da Ordem de Mérito Agrícola e Industrial, classe de Mérito Industrial.

1931 Francisco Inácio da Cunha Guimarães adquire juntamente com Alberto Pimenta Machado a Empresa Industrial de Pevidém. Sociedade por quotas de responsabilidade limitada. Escritura de 27 de maio do notário Bacharel António José da Silva Bastos Júnior.

from the Moinho do Buraco Factory, including Albano Coelho Lima and João Pereira Fernandes.

1923 Industrial and Agricultural Exhibition in Guimarães. The Moinho do Buraco spinning and fabrics mill wins a 1st class Diploma.

1928 The Moinho do Buraco Factory employs 150 workers.

1928 Work begins on the construction of the Carvalho do Moinho hydroelectric plant (which becomes operational in 1929). The 170-Kva plant, which was used to power the Moinho do Buraco Factory, was created by reusing an old hydraulic plant that would, in turn, be used for grinding.

Deed dating from 31 March, drawn up by the notary António José da Silva Bastos Júnior, book 253, page 85, between Francisco Inácio da Cunha Guimarães, Emília Rosa Correia e Cunha (wife) and sons—Alfredo, Jaime, Aprígio, and Altino. The company acquires the 'Francisco Inácio da Cunha Guimarães & Filhos' company, the purpose of which is to operate in the cotton fabric, spinning and dying trade and industry and which has a share capital of two hundred and forty thousand escudos. Notarial Records of the Alfredo Pimenta Municipal Archive – N3153.

1930 On 23 April, Francisco Inácio Cunha Guimarães is appointed Commander of the Order of Agricultural and Industrial Merit, order of Industrial Merit.

1931 Francisco Inácio da Cunha Guimarães and Alberto Pimenta Machado buy the Pevidém Industrial Company, a private limited company. Deed dating from 27 May, drawn up by the notary António José da Silva Bastos Júnior. Notarial Records of the Alfredo Pimenta Municipal Archive – N3185.

Francisco Inácio da Cunha Guimarães joins the Ribeiro, Santos & C.ª Ld.ª company in Oporto, a company which deals in fabrics, through which he sells some of his products. The Moinho do Buraco Factory mainly targeted

Conjunto de objetos provenientes da FMB relacionados com a leitura estratigráfica "Matérias-primas, máquinas e operários". 2012 / Set of objects from the MBF related to the stratigraphic reading "Raw materials, machines and workers". 2012

Conjunto de objetos provenientes da FMB relacionados com a leitura estratigráfica "Matérias-primas, máquinas e operários". 2012 / Set of objects from the MBF related to the stratigraphic reading "Raw materials, machines and workers". 2012

Fundo notarial do Arquivo Municipal Alfredo Pimenta – N3185.

Francisco Inácio da Cunha Guimarães ingressa na firma Ribeiro, Santos & C.ª Ld.ª, do Porto, vocacionada para a exploração comercial de tecidos, através da qual escoava parte dos seus produtos. O mercado da Fábrica do Moinho do Buraco era primordialmente o nacional, com grande representatividade do ultramarino.

1934 No dia 13 de abril, Francisco Inácio Cunha Guimarães inaugura um bairro de operários em Pevidém. Nos anos 50, do século XX, o bairro comportava setenta famílias que trabalhavam na Fábrica do Moinho do Buraco.

1939 A Fábrica do Moinho do Buraco está equipada com 3472 fusos, 71 teares mecânicos e 19 teares manuais jacquards. Emprega 298 trabalhadores. Consome algodão em rama e fio de seda artificial para uma produção de riscados, cobertores, colchas, toalhetes, lenços e cotins.

1945 Um ajudante de fiandeiro recebe 15 escudos/dia. Um cardador recebe 11 escudos/dia. As mulheres que trabalham nos contínuos, torcedores e dubadouras recebem 9 escudos/dia. Os operários fazem turnos de 8h/dia, de segunda a sábado.

1947 Morre Francisco Inácio da Cunha Guimarães e a gerência da Fábrica do Moinho do Buraco é assumida por três dos seus filhos – Alfredo, Aprígio e Armindo. Os restantes filhos assumem a propriedade de outras fábricas, tais como a Fábrica do Caído.

1953 Exposição Industrial e Agrícola de Guimarães. Participa o expositor de Francisco Inácio da Cunha Guimarães & Filhos – Pevidém/Guimarães – Fios e tecidos de algodão.

1962 A Fábrica do Moinho do Buraco emprega cerca de 260 trabalhadores.

1962 Cheias do rio Selho (madrugada de 1 de abril). A Fábrica do Moinho do Buraco é inundada tendo-se desmoronado o pavilhão principal, onde se localizava a fiação média (3472 fusos), a fiação grossa (796 fusos), as caldeiras, os geradores de vapor, o armazém

1934 On 13 April, Francisco Inácio Cunha Guimarães establishes a working-class neighbourhood in Pevidém. In the 1950s, the neighbourhood accommodated 70 families who worked at the Moinho do Buraco Factory.

1939 The Moinho do Buraco Factory is equipped with 3472 spindles, 71 mechanical looms and 19 Jacquard manual looms. It has 298 employees. It uses raw cotton and threads of artificial silk to produce striped calico, blankets, quilts, towelettes, kerchiefs, and twill.

1945 A spinner's assistant earns 15 escudos/day. A carder earns 11 escudos/day. Women working on ring-spinning frames, spindles, and reels earn 9 escudos/day. Employees work in 8-hour shifts, from Monday to Saturday.

1947 Francisco Inácio da Cunha Guimarães dies and the management of the Moinho do Buraco Factory is taken over by his three sons—Alfredo, Aprígio, and Armindo. The other sons take ownership of the other factories, such as the Caído Factory.

1953 Industrial and Agricultural Exhibition in Guimarães. Francisco Inácio da Cunha Guimarães & Filhos—Pevidém/Guimarães— participated with its display stand "Cotton Threads and Fabrics".

1962 The Moinho do Buraco Factory employs nearly 260 workers.

1962 Floods in the river Selho (dawn of April 1). The Moinho do Buraco Factory is flooded and the main pavilion collapses together with the medium mill (3472 spindles), the thick mill (796 spindles), the boilers, the steam generators, the cotton-thread warehouse and other sections.

1963 Project undertaken by Aprígio da Cunha Guimarães to establish a textile manufacturing unit in Angola.

1968 At the Moinho do Buraco factory a list of the movable and immovable assets was drawn up and these assets were subsequently insured.

Conjunto de fotografias relacionados com a leitura estratigráfica "Matérias-primas, máquinas e operários". 2012
Set of photographs related to the stratigraphic reading "Raw materials, machines and workers".2012

Fotografia dos anos 1920, de Francisco Inácio da Cunha e os seus filhos Aprígio, Jaime, Armindo, Joaquim, Alfredo e Altino / Photograph dating from the 1920s, showing Francisco Inácio da Cunha and his sons Aprígio, Jaime, Armindo, Joaquim, Alfredo, and Altino

de algodão em fio, entre outras secções.

1963 Projeto de Aprígio da Cunha Guimarães para a implantação de uma unidade fabril de têxtil, em Angola.

1968 É feito um seguro sobre os bens, móveis e imóveis, que constituem a Fábrica do Moinho do Buraco, onde é executada a relação dos bens móveis e imóveis.

"Edifícios no lugar do Moinho do Buraco: 1 – Um conjunto de edifícios, servindo para habitação, adega, celeiro e outros fins rurais […]. 2 – Um edifício térreo, designado na planta por F, construído de pedra e cal […] servindo para armazém de fio. 3 – Um edifício térreo, designado na planta por G, H, I, J, K, L, M, com várias divisões, formando um só corpo […] servindo para: posto de transformação de energia elétrica, turbina hidráulica e central de distribuição; Fiação Média; Fiação Grossa; Oficina de Serralharia e Carpintaria. 4 – Um conjunto de edifícios, ao Norte do anterior e dele separado por uma rua de 6 m de largura, designados nas plantas por N, O, P, Q, R, S, sendo os N, Q, S, com andar, os O e P térreos e o R com cave […] servindo para: Balneários e Creche; Máquinas de limpeza de desperdícios; Caldeira de aquecimento; Tinturaria; Tecelagem; Acabamentos e Armazém de Produtos Acabados; Armazém Geral (acessórios e drogas); Escritórios. 5 – Um edifício com várias divisões, designadas nas plantas por T, U, V, sendo T e U com andar e V térrea […] servindo para: Garagem; Refeitórios do Pessoal; Armazém de matérias primas, materiais de construção, sucatas, etc.". Fonte: Relatório, que data de 1968, redigido por Aprígio da Cunha Guimarães, para efeitos de seguro dos bens móveis e imóveis da Fábrica do Moinho do Buraco. Coleção da Família Cunha Guimarães.

1971 A sociedade Francisco Inácio Cunha Guimarães & Filhos é transformada, pela escritura notarial de 16 de julho do notário Licenciado João Machado da Silva, numa sociedade comercial por quotas de responsabilidade

"Buildings at Moinho do Buraco: 1– A series of limestone buildings used as housing, a cellar, a barn and other rural purposes [...] 2– A limestone single-storey building used as a thread warehouse, indicated in the plan by the letter F [...] 3– A limestone ground-floor building, indicated in the plan by the letters G, H, I, J, K, L, and M, with several rooms forming a single body, [...] with the following uses: transformer substation, hydraulic turbine and distribution centre; medium mill; thick mill; blacksmith's and carpenter's workshop. 4– A series of limestone buildings located to the north of those mentioned in number 3 and separated from it by a 6m wide street, [...] with the following uses: changing rooms and nursery; waste-cleaning machines; boiler; dye house; weaving; finishing and finished-product warehouse; general warehouse (accessories and pharmaceutical products); offices. 5– A limestone building with several rooms, identified in the plans by the letters T, U, and V, of which T and U are buildings with more than one storey and V is a one-storey building [...] with the following uses: garage; staff canteen; warehouse for storing raw materials, construction materials, scraps, etc." Source: Report, dating from 1968, written by Aprígio da Cunha Guimarães for the purpose of insuring movable and immovable assets belonging to the Moinho do Buraco Factory. Cunha Guimarães Family Collection.

1971 **The Francisco Inácio Cunha Guimarães & Filhos company is turned into a private limited company by a deed dating from 16 July drawn up by notary João Machado da SIlva, changing its name to *Correia & Irmãos, Limitada*, and later to *Têxteis Lopes Correia, Lda*. Its head office and main industrial unit are located in Moinho do Buraco and its purpose is to operate in the spinning and weaving industry and trade. It has a share capital of 400,000 escudos.**

1989 **The Moinho do Buraco unit, belonging to Têxtil Lopes Correia, consists of a spinning**

Expositor da FMB na Exposição Industrial e Agrícola de 1923. Negativo em gelatino-brometo de prata sobre placa de vidro. Arquivo Reimaginar Guimarães./ MBF display stand at the 1923 Agricultural and Industrial Exhibition. Negative on silver-gelatin bromide on a glass plate. Reimaginar Guimarães Archive.

Fotografia aérea da FMB, meados do século XX. Autoria Aprígio da Cunha Guimarães.
Aerial photograph of the MBF, mid-twentieth century. Taken by Aprígio da Cunha Guimarães.

limitada e passa a adotar a firma "Correia & Irmãos, Limitada", que posteriormente adotou a designação de "Têxteis Lopes Correia, Lda". A sua sede e o seu principal estabelecimento industrial são no lugar do Moinho do Buraco, o seu objeto é o exercício da indústria de fiação e tecelagem e a sua comercialização, e o seu capital social é de 400.000 escudos.

1989 A unidade do Moinho do Buraco, da Têxtil Lopes Correia, é constituída por uma fiação de 8304 fusos, num total de 18 contínuos, sendo 11 Marzoli, 2 Mecanotêxtil e 5 Crump. Tem uma capacidade de produção mensal de fios cardados da ordem das 70 toneladas, para um Ne médio 20.

1990 Em 17 de setembro, é decretada a falência da Sociedade *Têxteis Lopes Correia, Lda*, e no dia seguinte é iniciada a diligência da falência, procedendo-se ao encerramento da Firma e a apreensão e arrolamento dos bens que incluía a Fábrica do Moinho do Buraco.

Visita guiada organizada pela MURALHA – Associação para a Defesa do Património ao património arqueológico industrial de Guimarães, incluindo a Fábrica do Moinho do Buraco.

1991 Tendo em conta o interesse patrimonial da Fábrica do Moinho do Buraco, a Câmara Municipal de Guimarães propõe a sua classificação (edifício, respetivo logradouro e terrenos anexos) como Património de Interesse Municipal.

Comemorações dos 150 anos do nascimento de Alberto Sampaio. A Muralha – Associação de Guimarães para a Defesa do Património, reedita o "Relatório da exposição industrial concelhia de 1884" e organiza uma exposição sobre o património industrial, que é apresentada ao público no Museu Alberto Sampaio. Nesta exposição foi apresentado um núcleo sobre a Fábrica do Moinho do Buraco.

1992 Criação da Comissão Instaladora do Museu da Indústria (que se previa instalar na Fábrica do Moinho do Buraco): Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Guimarães;

mill with 8304 spindles in a total of 18 ring-spinning frames, 11 of which are Marzoli, 2 Mecanotêxtil and 5 Crump. It has a monthly production capacity for carded threads of around 70 tons, producing an average Ne 20.

1990 On September 17, the *Têxteis Lopes Correia, Lda* company files for bankruptcy and the following day an investigation begins that leads to the closing down of the company and to the seizure and inventorizing of assets that include the Moinho do Buraco factory.

Guided tour organized by MURALHA—Association for the Protection of the Industrial Archaeological Heritage of Guimarães, including the Moinho do Buraco Factory.

1991 Bearing in mind the heritage value of the Moinho do Buraco Factory, Guimarães Town Council submits an application to classify the factory (building, patio and annexed lands) as heritage of municipal interest.

Celebrations of the 150th anniversary of the birth of Alberto Sampaio. The Muralha—Guimarães Heritage Association reprints the '1884 Municipal Industrial Exhibition Report' and stages an exhibition focussing on industrial heritage that is presented to the public at the Alberto Sampaio Museum. At this exhibition, a section on the Moinho do Buraco factory was shown.

1992 Creation of the committee in charge of setting up the Industrial Museum: Town Councillor for Culture at Guimarães Town Council; the Martins Sarmento Company; the Muralha—Guimarães Heritage Association; the University of Minho; the Francisco de Holanda Secondary School; Oficina—Centre for Guimarães' Traditional Arts and Crafts; the Guimarães Commercial and Industrial Association; the Association of Vale do Ave Municipalities; Selho S. Jorge Parish Council.

1993 Guimarães Town Council lacks the financial means to buy the building at Moinho do Buraco so it informs the Portuguese Institute of Architectural and Archaeological heritage that it will no longer proceed with the classification

DR

Members of the Cunha Guimarães family present at the opening of this exhibition, 2012
Elementos da família Cunha Guimarães na inauguração desta mesma exposição, 2012

Castelo de Guimarães, feito de linha encrespada, oferecido por Joaquina Carolina à Sociedade Martins Sarmento, em 1884
Guimarães' Castle, made of crimped line, offered by Joaquina Carolina to Martins Sarmento Society, in 1884

Sociedade Martins Sarmento; Muralha – Associação para a Defesa do Património de Guimarães; Universidade do Minho; Escola Secundária Francisco de Holanda; Oficina – Centro de Artes e Mesteres Tradicionais de Guimarães; Associação Comercial e Industrial de Guimarães; Associação Municípios Vale do Ave e Junta de Freguesia de Selho S. Jorge. Contudo este nunca chega a ser instalado.

1993 A Câmara Municipal de Guimarães, não dispondo de meios financeiros que permitam a execução do investimento com a compra do edifício do Moinho do Buraco, informa o Instituto Português do Património Arquitetónico e Arqueológico da desistência de classificação da Fábrica do Moinho do Buraco.

1993 Contrato de compra e venda da Fábrica do Moinho do Buraco, entre o primeiro outorgante – António Emílio de Abreu Ribeiro, na qualidade de administrador da massa falida de "Têxteis Lopes Correia, Ldª e o segundo outorgante: a) Alberto Salgado Pereira Fernandes; b) Jorge Ferreira Fernandes; c) Jaime Pereira Fernandes; d) Albino Ferreira Fernandes; e) Amadeu Ferreira Fernandes; f) Jaime Antero Ferreira Fernandes; g) João Altino Ferreira Fernandes.

Desde 1993 O espaço da Fábrica do Moinho do Buraco é adaptado a parque industrial onde são implantadas várias empresas de diversos ramos, tais como: reciclagem de plásticos; bobinagem de fios; fabrico de meias e de têxteis; comércio de fios têxteis e linhas; comércio de produtos alimentares, bebidas e tabaco; artes gráficas; cromagem; comércio de têxteis; estamparia têxtil; comércio de materiais e equipamentos para uso industrial, entre outros.

2011 Despacho de 19 de maio do Diretor do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico para o arquivamento do processo de classificação da Fábrica do Moinho do Buraco, dada a descaracterização do corpo edificado.

1993 Contrato de compra e venda da Fábrica do Moinho do Buraco, entre o primeiro outorgante—António Emílio de Abreu Ribeiro, na qualidade de administrador da massa falida de "Têxteis Lopes Correia, Ldª e o segundo outorgante: a) Alberto Salgado Pereira Fernandes; b) Jorge Ferreira Fernandes; c) Jaime Pereira Fernandes; d) Albino Ferreira Fernandes; e) Amadeu Ferreira Fernandes; f) Jaime Antero Ferreira Fernandes; g) João Altino Ferreira Fernandes.
Contract of purchase and sale of the Moinho do Buraco factory. First party: António Emílio de Abreu Ribeiro, in the role of administrator of the bankrupt estate of Têxteis Lopes Correia, Ldª. Second party: a) Alberto Salgado Pereira Fernandes; b) Jorge Ferreira Fernandes; c) Jaime Pereira Fernandes; d) Albino Ferreira Fernandes; e) Amadeu Ferreira Fernandes; f) Jaime Antero Ferreira Fernandes; g) João Altino Ferreira Fernandes.

Since 1993 The site of the Moinho do Buraco Factory is converted into an industrial park where companies representing different business sectors are established, such as: plastic recycling; thread winding; sock and textile production; textile-thread sales; food, beverage, and tobacco sales; graphic arts; chrome plating; textiles; textile printing; and industrial materials and equipment sales.

2011 Dispatch of 19 May from the Director of the Institute for the Management of Architectural and Archaeological Heritage for the dismissal of the process of classifying the Moinho do Buraco Factory given the loss of character suffered by the building.

FÁBRICA DE FIAÇÃO E TECIDOS DA RAMADA
MARCA
REGIST.
GUIMARÃES
Sr.
Nº.
Mtros

FÁBRICA de TECIDOS da CACHADINHA
Francisco Dias de Oliveira & Fos, Lda
FRANCISCO DIAS DE OLIVEIRA & F.os
Sr. COTIM DIORA Nº. 101 Mts. 37,2
POUSADA DE SARAMAGOS · FAMALICÃO · PORTUGAL

FÁBRICA DE TECIDOS, ACABAMENTOS E TINTURARIA
VILA POUCA
Alberto Pimenta Machado & Filhos
GUIMARÃES PORTUGAL
Ref.º Larg.º Padrão Nº. Mts
REGISTADO

JOÃO RIBEIRO DA CUNHA, FILHOS & Cª L.DA
FÁBRICA DE FIAÇÃO E TECIDOS DO CRASTINHO
PEVIDEM – GUIMARÃES
PORTUGAL
Risc. - 7 T C Mts 3.6.2

FÁBRICAS E RÓTULOS: ARQUIVO ILUSTRADO DE GUIMARÃES

Coleções privadas de António Maria Meireles Martins e Raimundo da Silva Fernandes

Fábricas e rótulos: arquivo ilustrado de Guimarães é constituído por treze rótulos de fábricas de Guimarães, Santo Tirso, Vila Nova de Famalicão e Vizela: ASA; Fábrica de Tecidos da Cachadinha (Francisco Dias de Oliveira & F.os, L.da); Fábrica de Fiação e Tecidos da Cruz de Pedra, L.da; Fábrica de Fiação e Tecidos da Ramada; Empresa Industrial do Pevidém, L.da; Fábrica de Tecidos Linhos de Guimarães (Francisco da Silva Areias); Fábrica de Fiação e Tecidos – ZAH; Fábrica e Armazém de Tecidos de Algodão; Fábrica de Fiação e Tecidos "A Flor do Campo" L.da; Companhia de Fiação e Tecidos de Guimarães (Fábrica da Avenida e Fábrica de Campelos); Fábrica de Fiação e Tecidos do Crastinho (João Ribeiro da Cunha, Filhos & C.a L.da); Fábrica de Fiação e Tecidos Moreirense, L.da; Alberto Pimenta Machado; Fábrica de Tecidos de Vilarinho, L.da; Fábrica de Tecidos, Acabamentos e Tinturaria – Vila Pouca (Alberto Pimenta Machado & Filhos); Fábrica de Cortumes de Roldes, L.da.

Os rótulos constituem uma fonte de grande valor para o estudo da iconografia associada à memória da indústria, em especial da têxtil. A representação dos assentamentos fabris com telhados em *shed* e as gigantescas chaminés (ou «canudos» na gíria popular), com fumo, a sobressair ao longe, são elementos centrais, emoldurados, em muitos casos, por paisagens rurais. O mapeamento da indústria nesta região segue a rede hidrográfica do Ave e dos seus afluentes, evidenciando a importância do aproveitamento da energia hidráulica e do recurso ao caminho de ferro na afirmação da implantação fabril. Os elementos iconográficos destes rótulos apontam, ainda para a persistência do trabalho doméstico, essencialmente feminino, da fiação e tecelagem do linho ou da lã. Finalmente, de forma mais residual, aparecem referências ao Castelo de Guimarães e a D. Afonso Henriques, sendo estes elementos entendidos como suporte essencial da identidade da comunidade onde as fábricas se inserem – a cidade de Guimarães.

Os rótulos são provenientes de duas coleções particulares que reúnem uma grande quantidade e diversidade de objetos relativos a temáticas que têm em comum constituírem, na sua maior percentagem, um reflexo da cultura material do território de Guimarães e da população espacialmente circunscrita. Este tipo de coleções, consequência de acumulação de objetos, considerados pela sua qualidade bons exemplares representativos da sua tipologia, adquire por vezes uma natureza fetichista que reside na relação entre os objetos e o colecionador, na qual a coleção assume o papel crucial na definição da personalidade do colecionador.

Colecionar implica selecionar a partir de um leque vasto de escolhas possíveis, por isso estas coleções não podem ser entendidas como documentos neutros pois estão condicionadas pelo(s) contexto(s) dos seus coletores. Contudo, estas coleções assumem-se como uma fonte complementar para um estudo alargado sobre a industrialização do Vale do Ave. Quando os arquivos das fábricas são destruídos, as memórias dos operários silenciadas com a passagem do tempo ou as máquinas obsoletas desmanteladas, é, muitas vezes, nestas coleções de particulares que é possível encontrar o último reduto da memória e da cultura material de muitas unidades fabris.

Texto de Mariana Jacob Teixeira

Factories and Labels: Guimarães' Illustrated Archive

Private collections from António Maria Meireles Martins and Raimundo da Silva Fernandes

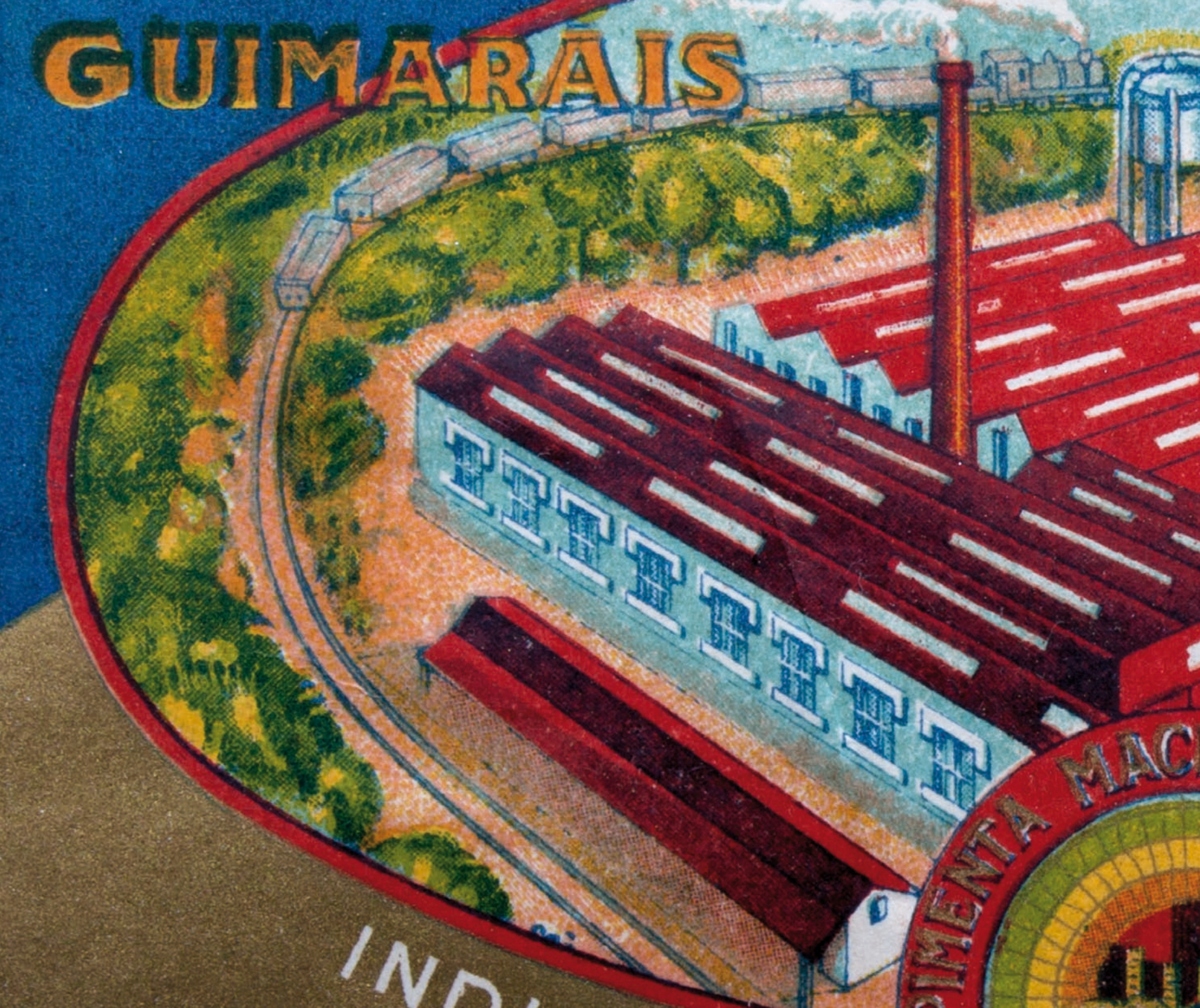
Factories and labels: Guimarães' Illustrated Archive **is a collection of thirteen factory labels from factories in Guimarães, Santo Tirso, Vila Nova de Famalicão, and Vizela: ASA; Fábrica de Tecidos da Cachadinha (Francisco Dias de Oliveira & F.os, L.da); Fábrica de Fiação e Tecidos da Cruz de Pedra, L.da; Fábrica de Fiação e Tecidos da Ramada; Empresa Industrial do Pevidém, L.da; Fábrica de Tecidos Linhos de Guimarães (Francisco da Silva Areias); Fábrica de Fiação e Tecidos—ZAH; Fábrica e Armazém de Tecidos de Algodão; Fábrica de Fiação e Tecidos "A Flor do Campo" L.da; Companhia de Fiação e Tecidos de Guimarães (Fábrica da Avenida e Fábrica de Campelos); Fábrica de Fiação e Tecidos do Crastinho (João Ribeiro da Cunha, Filhos & C.A L.da); Fábrica de Fiação e Tecidos Moreirense, L.da; Alberto Pimenta Machado; Fábrica de Tecidos de Vilarinho, L.da; Fábrica de Tecidos, Acabamentos e Tinturaria—Vila Pouca (Alberto Pimenta Machado & Filhos); and Fábrica de Cortumes de Roldes, L.da.**

The labels are very important sources in the study of iconography associated with the memory of industry, particularly the textile industry. The representation of factory units with shed roofs and gigantic chimneys (or 'pipes', in popular language) with smoke standing out in the distance are key elements, often framed by rural landscapes. The mapping of industry in this region follows the hydrographical network of the river Ave and its tributaries, highlighting the importance of exploiting hydraulic energy and the use of the railway in establishing the factories. The iconographic elements in these labels also hint at the persistence of domestic work involving the spinning and weaving of linen and wool, which was essentially the task of women. Finally, there are more oblique references to Guimarães Castle and to D. Afonso Henriques, elements considered essential in shoring up the fundamental identity of the community where the factories are established—the town of Guimarães.

The labels belong to two private collections of many and different objects related to themes that, for the most part, are a reflection of the material culture of Guimarães and its spatially confined population. These collections, which were formed from an accumulation of objects that, due to their quality, are considered good examples of their type, sometimes assume a fetishistic nature that lies in the relationship between the objects and their collector, the collection assuming a fundamental role in defining the collector's personality.

Since collecting involves selecting from a wide range of possible choices, these collections cannot be taken as neutral documents as they are shaped by the context(s) of their collectors. However, these collections have become a complementary source for a wider study of industrialization in Vale do Ave. Whenever factory archives are destroyed, workers' memories are silenced with the passage of time, or obsolete machines are dismantled, it is often in these private collections that we can find the last refuge of memory and material culture of many factory units.

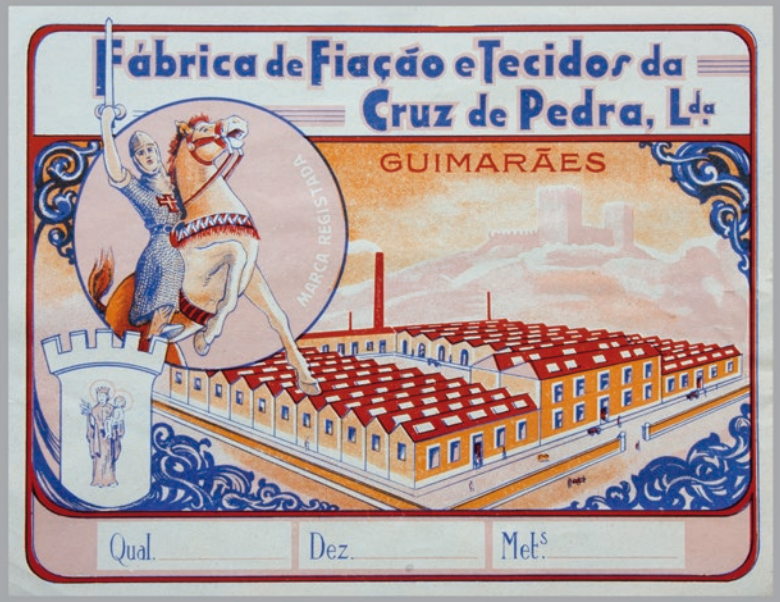
Text by Mariana Jacob Teixeira


GUIMARAIS
IMENTA MAC

PORTUGAL
HADO

EMPRÊSA INDUSTRIAL DO PEVIDÉM, L.DA
REF.
LARG.ª
MT.S
PEVIDÉM · GUIMARÃES · PORTUGAL

FABRICA DE TECIDOS MOREIRENSE, L.DA
VIZELA - PORTUGAL


Fábrica de Fiação e Tecidos da
Cruz de Pedra, Lda
GUIMARÃES
MARCA REGISTADA
Qual.
Dez.
Met.s

FABRICA DE FIAÇÃO E TECIDOS
PORTUGAL
ZAH
MARCA REGISTADA
CORES GARANTIDAS
METROS

FABRICA E ARMAZEM DE
TECIDOS DE ALGODÃO
Se
Ms

Cª DE FIAÇÃO E TECIDOS
FÁBRICA DA AVENIDA
FÁBRICA DE CAMPELOS
DE
GUIMARÃES
nº
Ser.
mts

FÁBRICA DE FIAÇÃO E TECIDOS "A FLOR DO CAMPO, L.DA"
TELEF. 3 + S. MARTINHO DO CAMPO + SANTO TIRSO
Mts
Larg
Ref

ASA
Nº
QUANT.
TAM.
PORTUGAL

REIMAGINAR GUIMARÃES

Eduardo Brito, investigador em fotografia

Numa conferência sobre imagem em movimento e instituições, Angela dalle Vacche referiu-se à *natureza partenogenética* da fotografia. Parafraseando a investigadora norte-americana, a fotografia elementar – a escrita da luz – existiria sempre sem a mediação do homem, sem necessidade de tecnologia. Bastaria que houvesse luz e fotossensibilidade. Dava como exemplo a gravação de luminosidades numa superfície de prata.

A condição da imagem partilha o seu universo com a magia. A imagem é *mágica por natureza* (Flusser). A magia não se explica, é o mistério das coisas que se transformam noutras ou que desaparecem. A criação da imagem fotográfica é necessariamente mágica e industrial: prende o tempo (e imagina-lhe um regresso *mágico* e impossível) através de um aparato composto por lentes, superfícies fotossensíveis, processos químicos, polaridade e binarização. Ao pressupor sempre um processo criativo, a transformação da matéria pela mediação humana é arte e ofício. Assim a indústria, assim também a imagem fotográfica.

O provável autor destas fotografias chama-se Domingos Machado. Entre 1910 e algures na década de 1950, foi dono e fotógrafo da Foto Elétrica-Moderna, em Guimarães. Pelo seu estúdio passaram milhares de rostos; da cidade fez milhares de imagens, fotografando-lhe as casas e as fábricas, as ruas e os monumentos, os santos e as máquinas, a vida social e o tempo a passar. Domingos Machado criou imagens de Guimarães para postais, livros e catálogos. Foi um dos principais fotógrafos da cidade da primeira metade do século XX.

O ofício do Fotógrafo Machado consistia, então, em recolher a imagem crua e transformá-la numa fotografia final, editável e publicável. Para tal, era por vezes necessário um complexo trabalho de pós produção, reenquadrando e retocando as imagens, isolando detalhes, corrigindo luminosidades. Assim se explica a cor do retoque a carmim, aplicada num negativo pronto a positivar-se em preto e branco, para aclarar zonas mais escuras ou para isolar um determinado elemento da imagem. Assim se explica uso de um lençol branco, para isolar um elemento num fundo facilmente recortável.

As fotografias que vemos não são, então, a arte final de um trabalho de transformação. Não são as imagens definitivas, limpas em ilusória perfeição e afinadas na sua escala de cinzentos. Antes nos deparamos com um ponto de paragem num processo produtivo: a partir daqui, o caminho é outro, a ser feito na impressão da imagem em papel. O que nos é dado a ver é o interior de um processo criativo. Mágico e industrial. E por isso válido.

O acervo de cinco mil negativos em gelatino-brometo de prata sobre placa de vidro da Foto Elétrica-Moderna faz hoje parte da Coleção de Fotografia da Muralha, Associação de Guimarães para a Defesa do Património, que o adquiriu na década de oitenta do século passado. Este espólio está a ser limpo, digitalizado e classificado pelo Reimaginar Guimarães, um projeto da Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. Uma das linhas de orientação deste processo diz respeito a um duplo sentido da condição temporal destas imagens: a sua digitalização mantém-lhes os arranhões, as quebras e a erosão. Nada se corrige ou embeleza: estas fotografias, produtos imediatos de um *tempo de exposição*, já se tornaram também imagens de um *tempo de espera*.

Reimaginar Guimarães

Eduardo Brito, researcher in photography

In a lecture on the moving image and institutions, Angela dalle Vacche referred the *parthenogenetic nature* of photography. Paraphrasing the American researcher, elementary photography—writing in light—would always have existed even without man's intervention and technology. Light and photosensitivity would suffice. She gave the example of luminosities being engraved on a silver surface.

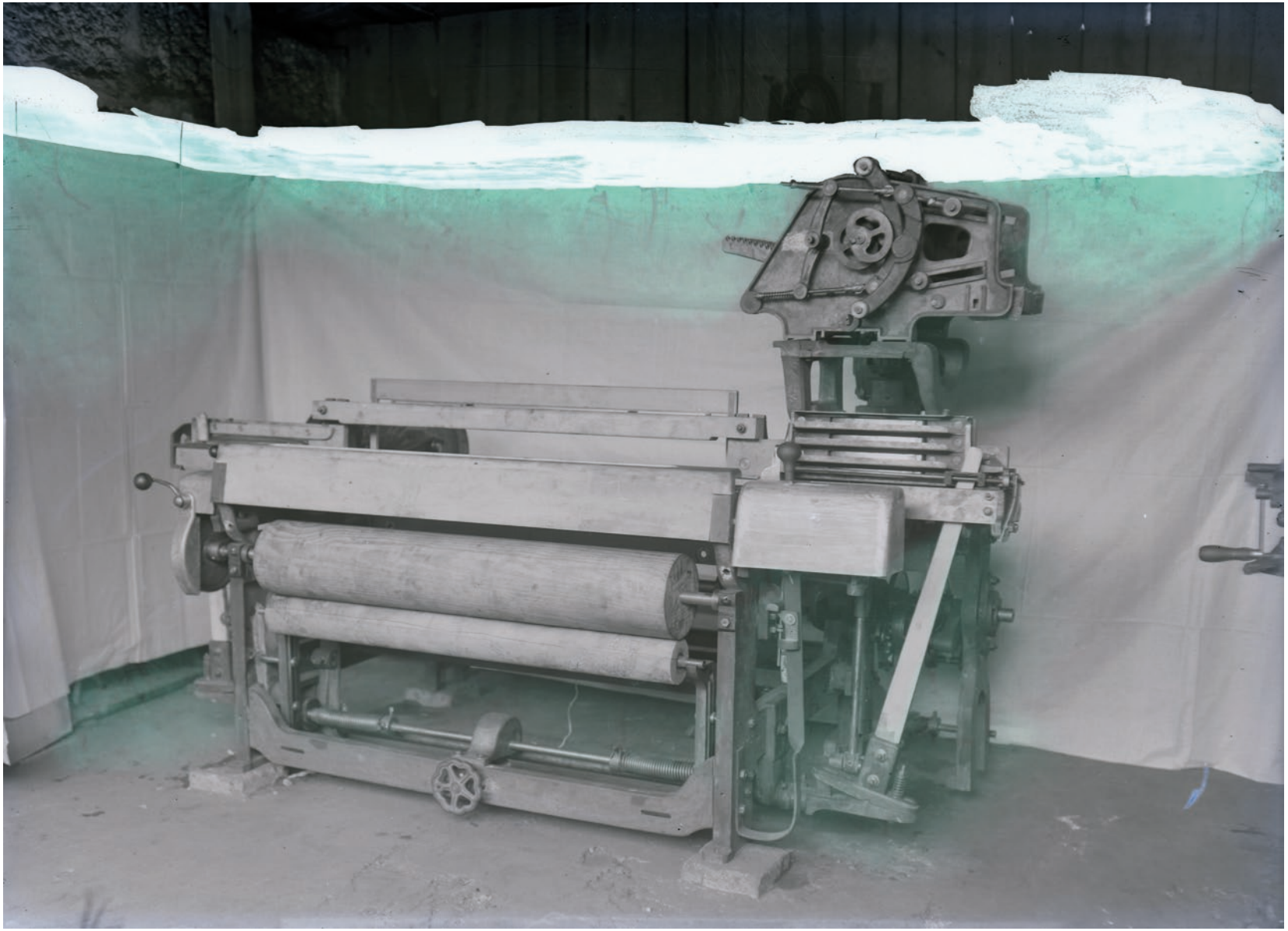
The image belongs to the same world as magic. Image is *magic by nature* (Flusser). Magic cannot be explained; it is the mystery of things disappearing or transforming into something else. The creation of the photographic image is necessarily both magical and industrial: it captures time (and imagines a *magical* and impossible return for it) through an apparatus consisting of lenses, photosensitive surfaces, chemical processes, polarity and binarization. By always assuming that a creative process is taking place, the transformation of matter through human mediation can be said to be both an art and a craft. Like industry, like the photographic image.

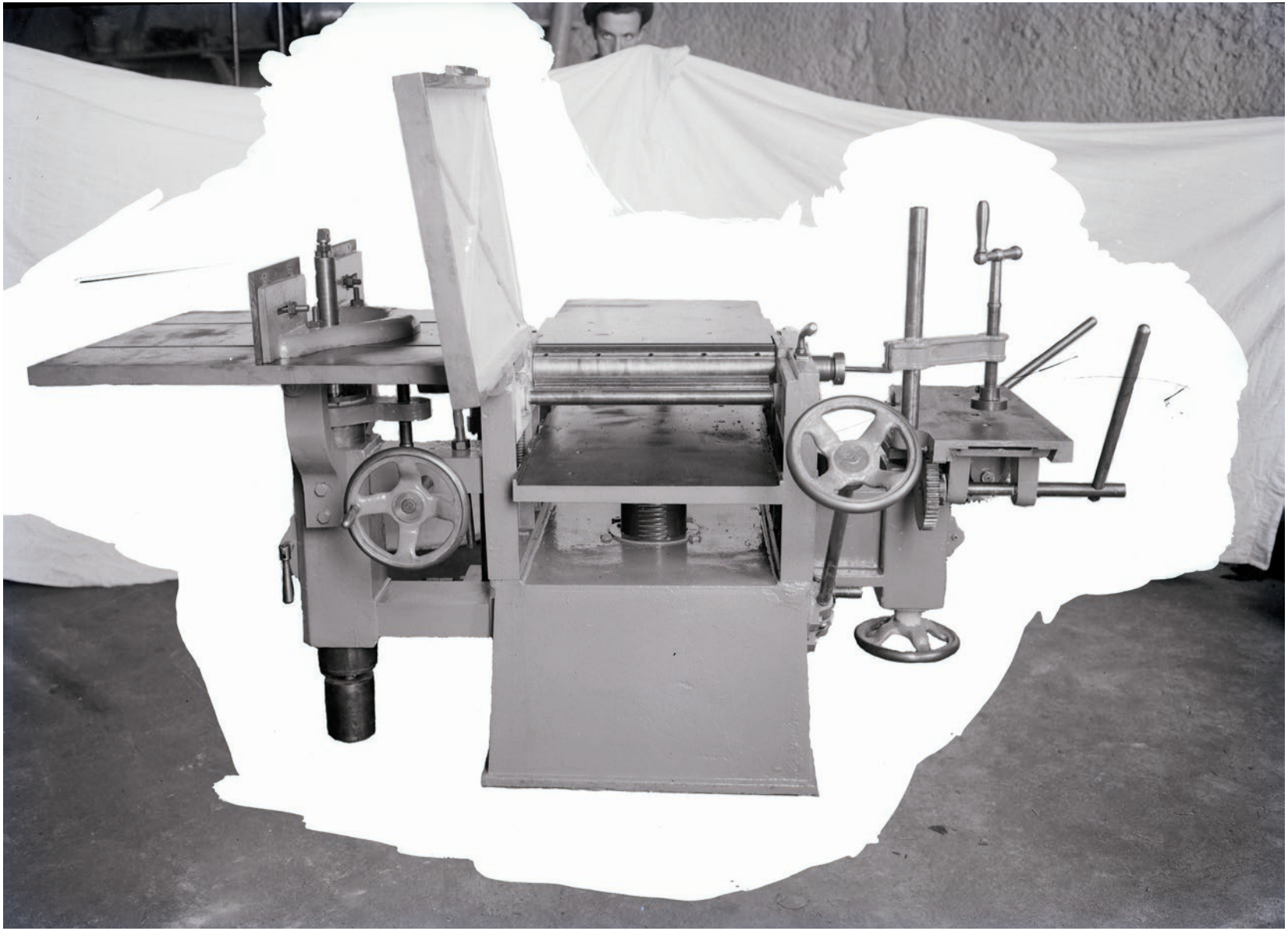
The presumed author of these photographs is Domingos Machado. Between 1910 and sometime in the 1950s he owned Foto Elétrica-Moderna in Guimarães, where he also worked as a photographer. Thousands of faces passed by his studio; he took thousands of pictures of the city, photographing its houses and factories, its streets and monuments, the saints and the machines, social life and time passing by. Machado created images of Guimarães to be used in postcards, books and catalogues. He was one of the main photographers of the city in the first half of the twentieth century.

His work consisted of capturing the raw image and then transforming it into a final, editable, and publishable photograph. In order to do so, complex post-production work was sometimes necessary, cropping and retouching the images, isolating details and correcting light exposure. This explains the retouching of the colour carmine, applied to a negative that is ready to be developed in black and white in order to lighten darker areas or to isolate a specific element in the image. This explains the use of a white sheet to isolate an element against a background that can easily be cropped.

For all this, the photographs that we see are not the end product of a transformation process. They are not the definitive images, cleaned to the point of illusory perfection and tuned to their greyscale imaging. Rather, we are faced with a point of stoppage in a production process: from this point on, a different path is taken when the image is printed on paper. What we are shown is the inside of a creative process. Magical and industrial. And therefore valid.

The collection of five thousand gelatine silver-bromide negatives on glass plate belonging to Foto Elétrica-Moderna currently forms part of the Photographic Collection of Muralha, the Guimarães Association for the Protection of Heritage, which acquired it in the 1980s. This collection is being cleaned, digitized and classified by *Reimagining Guimarães*, a Guimarães 2012 European Capital of Culture project. One of the guidelines of this process concerns the double meaning of the temporal nature of these images: their digitization keeps the scratches, the breaks, and the erosion. Nothing is corrected or embellished: these photographs, immediate products of an *exposure time*, have already become images of a *waiting time*.





ARQUIVO DA SABOARIA E PERFUMARIA CONFIANÇA

Nuno Coelho, designer e investigador

«Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra, 'arquivo'– e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. *Arkhê*, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde as coisas começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a *ordem* é dada – princípio nomológico. *Ali onde*, foi o que dissemos, e *nesse lugar*. Como pensar esse *ali*? E como pensar este *ter lugar* ou este *tomar o lugar* do *arkhê*?» *in «Mal de Arquivo – Uma Impressão Freudiana»,* Jacques Derrida

Em «Mal de Arquivo», Derrida afirma que não devemos começar por distinguir o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial «a experiência da memória e o retorno à origem, mas também o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido». A constituição de um arquivo pressupõe a recolha de vestígios materiais assim como o armazenamento, a preservação e a descodificação desses mesmos vestígios. O arquivo é, portanto, um lugar de consignação, um depósito material que possibilite uma leitura (ou leituras) dos sinais, símbolos, significantes e significados que os vestígios ali reunidos transportam em si mesmos.

Cada vestígio ou, por outra palavra, cada artefacto, poderá então ser interpretado como um recipiente que serve de abrigo a um fragmento da história. Formular uma leitura da história através da coleção destas reminiscências será uma tentativa, de entre várias possíveis, de restabelecimento da memória pessoal ou coletiva. Ora, reconfigurando subjetivamente os artefactos de um determinado arquivo, baralhando ou até mesmo escondendo as chaves para a sua «correta» interpretação, podemos dar origem a leituras especulativas, exploratórias e experimentais. Porém, mesmo assim persiste o desejo de memória, ainda que esta seja ficcional. E se existe o conceito de ficção na literatura, porque não no design?

O dispositivo incluído nesta exposição parte da apropriação de um arquivo histórico de rótulos – o da Saboaria e Perfumaria Confiança, fábrica estabelecida em 1894 na cidade de Braga – que, neste momento, se encontra em desenvolvimento. Ele é, então, apresentado de duas formas distintas, porém complementares: de um lado é apresentado num modelo taxinómico e, por outro, num modelo «poético» no qual a cor se torna o elemento fundamental de organização do pensamento.

Archive of Confiança Soap and Perfume Factory

Nuno Coelho, designer and researcher

"Let us not begin at the beginning, nor even at the archive. But rather at the word "archive"—and with the archive of so familiar a word. *Arkhê*, we recall, names at once the *commencement* and the *commandment*. This name apparently coordinates two principles in one: the principle according to nature or history, *there* where *things commence*—physical, historical or ontological principle—but also the principle according to the law, *there where* men and gods *command*, *there where* authority, social order are exercised, *in this place* from which order is given—nomological principle. *There*, we said, and *in this place*. How are we to think of *there*? And this *having place* or this *taking the place one has* of the *arkhê*?" *in "Archive Fever—A Freudian Impression",* Jacques Derrida

In *Archive Fever*, Derrida states that we should not begin by distinguishing the archive from that to which it is often reduced, in particular "the experience of memory and the return to the origin, but also the archaic and the archaeological, the memory or the excavation: in short, 'la recherche de temps perdu'". Establishing an archive involves gathering material remains, as well as storing, preserving and decoding those remains. The archive is therefore a place of consignment, a material deposit that allows a reading (or readings) to be carried out of the signals, symbols, signifiers, and signifieds that the remains gathered in the archive carry within themselves.

Each of the remains or, in other words, each artefact, may therefore be interpreted as a container that shelters fragments of history. To formulate a reading of history by collecting these reminiscences will be an attempt, one of several that are possible, to re-establish personal or collective memory. Now, if the keys for the "correct" interpretation of the artefacts of a certain archive are subjectively reconfigured, shuffled or even hidden away, it is possible to come up with speculative, exploratory and experimental readings. However, even in this case the desire for memory remains, even if it is a fictional memory. And if the concept of fiction exists in literature, why not in design?

The display included in this exhibition stems from the appropriation of a historical archive of labels—that of the Confiança soap and perfume factory, a factory established in the city of Braga in 1894 that is currently being developed. The project is therefore presented in two distinct yet complementary ways: on the one hand, we are presenting it in a taxonomic model and, on the other, in a "poetic" model, in which colour becomes the key element for organizing thought.

DP

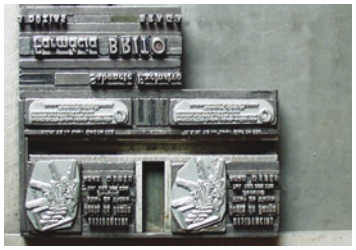
NIMBO
NEO-SAVON
Sabonete
Serpa
Sabonete
Dourado
Sabonete
Serpa
SOAP
CAUNY
Stick
Lã Maria
EXCLUSIVO
STICK
S. PAULO
GORBAK
NOBEL

A Saboaria e Perfumaria Confiança é um dos melhores e mais antigos exemplos do nosso país que, desde a sua fundação, teve um particular cuidado na apresentação dos seus produtos. A fábrica permanece ativa ainda hoje, pelo que a sua atividade se estende ao longo de todo o século XX. O seu espólio de embalagens e rótulos apresenta uma excecional qualidade gráfica e uma vasta abordagem de temas para uma gama de produtos de consumo de uso quotidiano. Assim, facilmente se poderá afirmar que o dinamismo e a criatividade implementada nas embalagens e rótulos dos produtos de marca Confiança são bons exemplos do melhor design gráfico que se realizou em Portugal, especialmente na primeira metade do século XX.

Tendo em conta as suas características únicas no panorama português do século XX, a Saboaria e Perfumaria Confiança evidencia a influência direta da história portuguesa do século XX na conceção gráfica de produtos de consumo. Será ela então símbolo de um certo sentido de modernidade e sofisticação num país que se via ainda rural e conservador, assim como distante tanto geograficamente como culturalmente em relação ao resto da Europa. O espólio gráfico da Confiança é, portanto, um reflexo das nossa história – social, política, económica e cultural. E assim se explica como estes objetos efémeros, descartáveis e aparentemente "inocentes", nos podem contar muito não só sobre nós, enquanto indivíduos, mas também da nossa história coletiva.

The Confiança—Soap and Perfurme factory stands as one of the oldest and best examples in Portugal of a company which, ever since it was founded, has paid particular attention to product presentation. The factory has been operating throughout the twentieth century and is still active today. Its collections of packages and labels possess exceptional graphic quality and employ a wide variety of themes for a range of everyday products. We can therefore easily state that the dynamism and creativity expressed in the packaging and labels of Confiança products are good examples of the best graphic design in Portugal, especially in the first half of the twentieth century.

Considering its unique characteristics in the context of twentieth-century Portugal, the Confiança Soap and Perfume factory reveals the direct influence of twentieth-century Portuguese history in the graphic design of its everyday products. We can therefore see it as a symbol of a certain sense of modernity and sophistication in what, at that time, was a mainly rural and conservative country, both geographically and culturally remote from the rest of Europe. Confiança's graphic collection is therefore a reflection of our social, political, economic and cultural history. And that is why these ephemeral, disposable and seemingly "innocent" objects can tell us many things not only about ourselves as individuals but also about our collective history.



SR

Número de registo	017
Produto	Água de Colónia
Marca	Confiança
Tipo de packaging	Rótulo
Dimensões	92 × 110 mm
Cortante	Não
Canteado	Não
Orientação	Vertical
Tipo de papel	Por identificar
Tipo de impressão	Tipografia
Cores especiais	Dourado
Relevo	Sim
Descrição da imagem	Mulher sentada com escudo SPC (logótipo da Confiança)
Informação textual adicional	Extra-fina, Marca da Fábrica Especialidade da Perfumaria Confiança, Braga, Portugal
Uso de tipografia	Por identificar
Língua	Português
Autor	Por identificar
Estado de conservação	5/5
Número de exemplares	10
Historial	-
Informantes	-
Data da criação	Por identificar
Data de produção	Por identificar
Impressor	Confiança
Data crítica	Por identificar
Datas extremas	Por identificar
Marcas ou apostos	Não
Observações e notas	-

Número de registo	022
Produto	Sabonete
Marca	Flores
Tipo de packaging	Rótulo
Dimensões	123 × 90 mm
Cortante	Não
Canteado	Não
Orientação	Horizontal
Tipo de papel	Por identificar
Tipo de impressão	Tipografia
Cores especiais	Não
Relevo	Não
Descrição da imagem	Mulher vestida com traje tradicional, decoração floral
Informação textual adicional	Sabonete superfino Perfumaria Confiança / n.º 2003
Uso de tipografia	Por identificar
Língua	Português
Autor	Por identificar
Estado de conservação	5/5
Número de exemplares	10
Historial	-
Informantes	-
Data da criação	Por identificar
Data de produção	Por identificar
Impressor	Confiança
Data crítica	Por identificar
Datas extremas	Por identificar
Marcas ou apostos	Não
Observações e notas	-

Número de registo	002
Produto	Sabonete
Marca	Africano
Tipo de packaging	Rótulo
Dimensões	127 × 90 mm
Cortante	Não
Canteado	Não
Orientação	Horizontal
Tipo de papel	Por identificar
Tipo de impressão	Tipografia
Cores especiais	Não
Relevo	Não
Descrição da imagem	Serpente verde sob fundo vermelho
Informação textual adicional	Exclusivo de Dias & Moura Lda. Viseu Fabricado na Confiança, Braga
Uso de tipografia	Por identificar
Língua	Português
Autor	Por identificar
Estado de conservação	5/5
Número de exemplares	10
Historial	-
Informantes	-
Data da criação	Por identificar
Data de produção	Por identificar
Impressor	Confiança
Data crítica	Por identificar
Datas extremas	Por identificar
Marcas ou apostos	Não
Observações e notas	-

Número de registo	024
Produto	Sabonete
Marca	Violete
Tipo de packaging	Rótulo

Dimensões (mm)	112 × 80 mm
Cortante	Não
Canteado	Não
Orientação	Horizontal
Tipo de papel	Por identificar
Tipo de impressão	Tipografia
Cores especiais	Não
Relevo	Não
Descrição da imagem	Ramo de flores sob fundo com padrão floral
Informação textual adicional	Pefumaria Confiança, Braga, Portugal
Uso de tipografia	Por identificar
Língua	Português
Autor	Por identificar
Estado de conservação	5/5
Número de exemplares	10
Historial	-
Informantes	-
Data da criação	Por identificar
Data de produção	Por identificar
Impressor	Confiança
Data crítica	Por identificar
Datas extremas	Por identificar
Marcas ou apostos	Não
Observações e notas	-

NC

JÁ NÃO HÁ TEMPO PARA QUEIMAR

Micael Nussbaumer, fotógrafo e artista

Excerto de trabalho de investigação:
«Os problemas de gestão continuaram, agora ao nível das oficinas: os mestres estrangeiros vinham e partiam, a um ritmo indesejável. Tudo melhorou com o incêndio de 1883, quando a direção foi forçada a comprar novos maquinismos e conseguiu estabilizar a gestão. A partir de então, a Real Fiação viveria momentos gloriosos. Uma grande empresa (empregava então 500 operários), a Fiação de Tomar, tornou-se a unidade algodoeira mais produtiva do País».

Maria Filomena Mónica, *Análise Social*, vol. XXIII (99), 1987–5.º, 819–863, «Capitalistas e industriais (1870–1914)»

There's no more time to waste

Micael Nussbaumer, photographer and artist

Fragment from a transcribed research paper: «The management problems continued, now in relation to the workshops: foreign experts came and went at an undesirable rate. Everything improved with the fire of 1883, when the directors were forced to buy new machinery and succeeded in stabilising the management. From that point onwards, Real Fiação really took off. A large company (at the time it implied 500 workers), Fiação de Tomar became the most productive cotton producing unit in the country.»

Maria Filomena Mónica, *Análise Social*, vol. XXIII (99), 1987–5.º, 819–863, «Capitalistas e industriais (1870–1914)»

Já não há tempo para queimar,
Micael Nussbaumer, 2012, Vídeo PAL HD, colour, 40"; Saco de cinzas

There's no more time to waste,
Micael Nussbaumer, 2012, Video PAL HD, colour, 40"; Bag of ashes

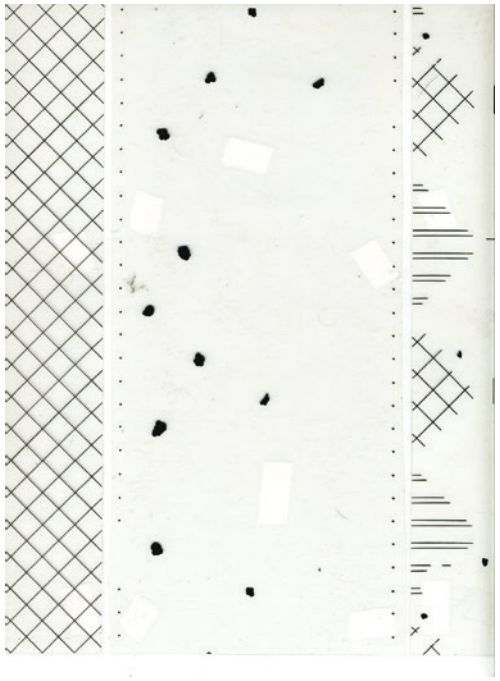
MARCA REGISTADA
DA FABRICA

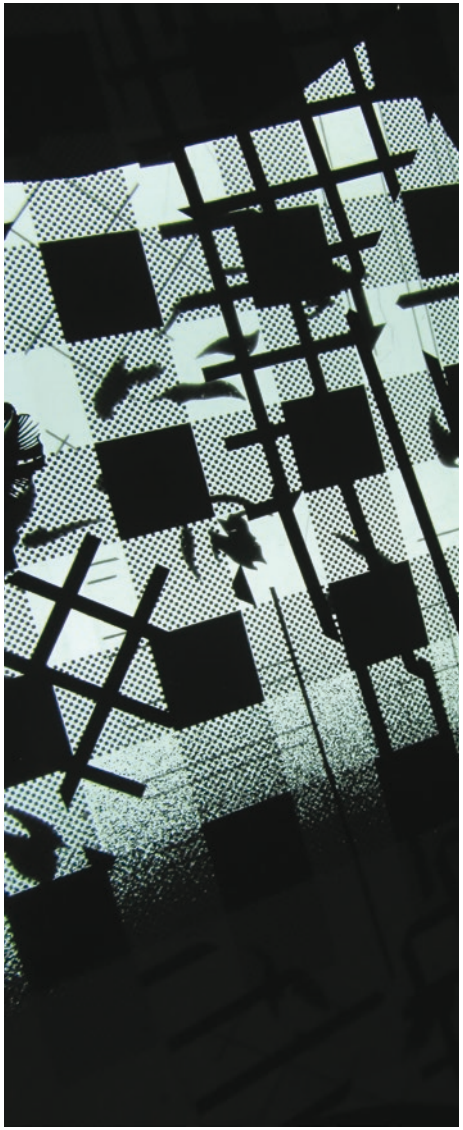
VESTÍGIOS GRÁFICOS DA FÁBRICA ASA

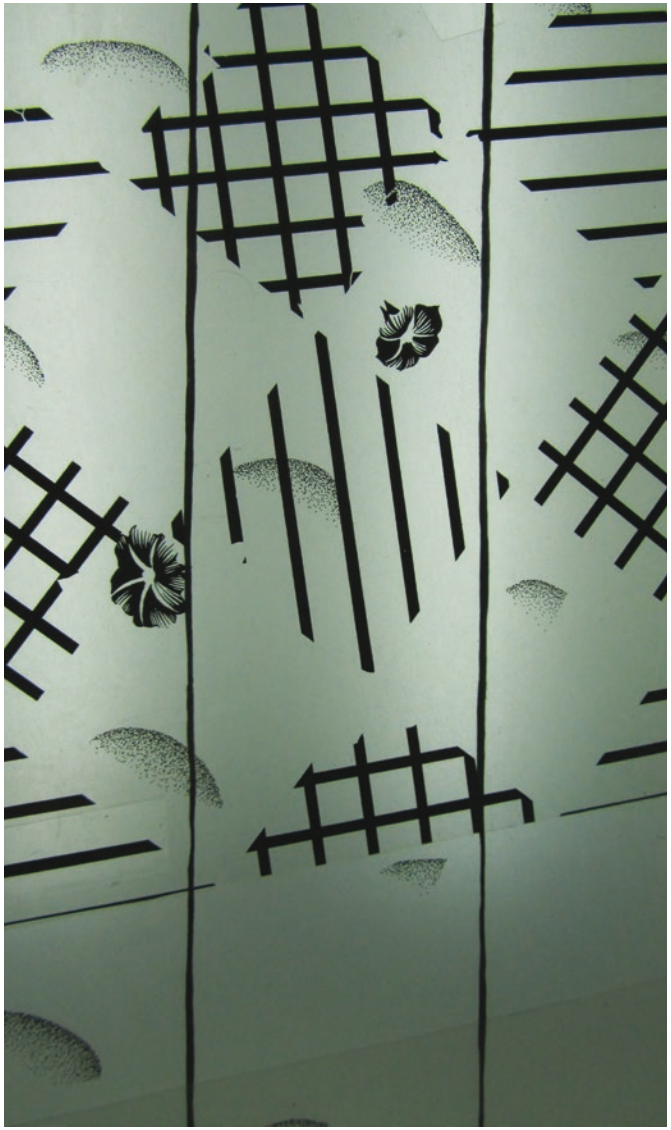
Nuno Coelho, designer e investigador

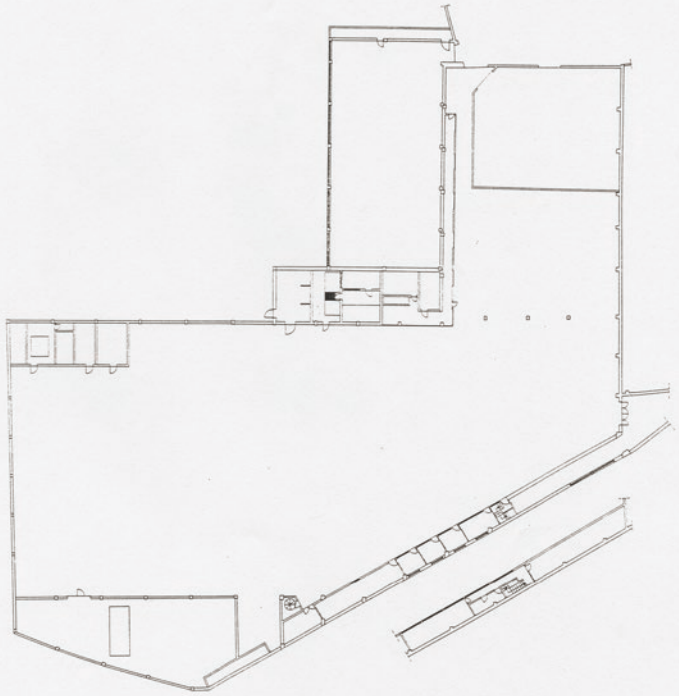
Fábrica ASA Graphic Remnants

Nuno Coelho, designer and researcher









DES. Nº5 : TECELAGEM ; CARDAS ; ARMAZÉM TELAS.

Edifícios & Vestígios
Projeto-ensaio sobre espaços pós-industriais
Exposição & Conferências & Livro

Buildings & Remnants
Essay-project on post-industrial spaces
Exhibition & Conferences & Book

Fábrica Asa – Guimarães

Exposição / Exhibition **29.09 > 09.12.2012**
Conferências / Conferences **30.09 & 07.12 & 08.12**

GUIMARÃES 2012

Curadoria da exposição / Exhibition curators **Inês Moreira & Aneta Szyłak**
Conceito da investigação e livro / Research concept and book **Inês Moreira**

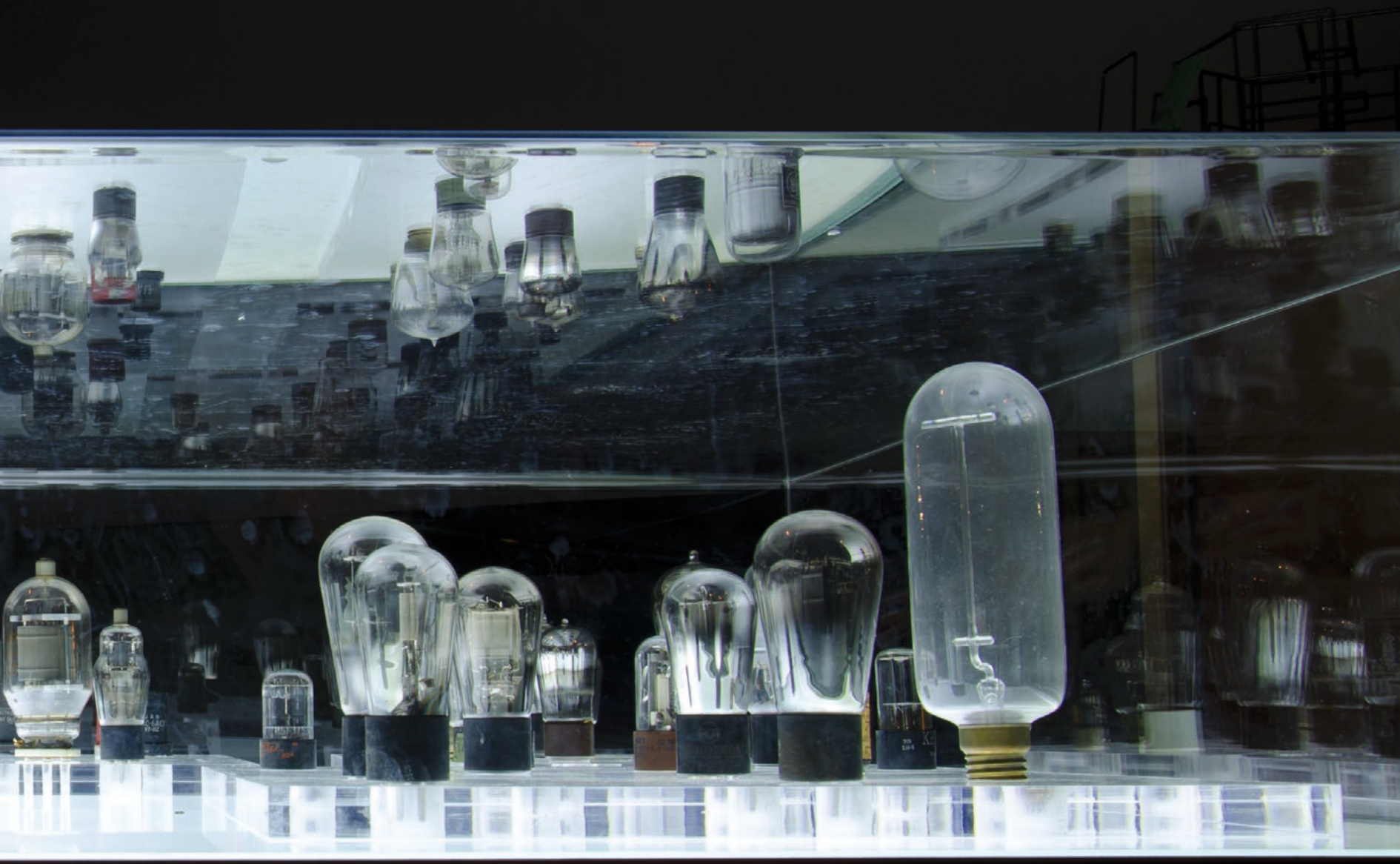
Especialidades / Spatiality **Alicja Karska & Aleksandra Went / André Cepeda / Arturo Franco / Jordi Badia / Mariusz Waras / Paulo Mendes / Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento** Performatividades / Performativity **Dorota Nieznalska / Julita Wójcik / Michał Szlaga / Pedro Tudela / The Decorators** Afetividades / Affectivity **Frederico Lobo & Tiago Hespanha / Grzegorz Klaman / Jonathan Saldanha / Pedro Araújo & Ecomuseu de Barroso** Materialidades / Materiality **Eduardo Matos / Konrad Pustoła / Micael Nussbaumer / Patrícia Azevedo Santos / Rui Manuel Vieira** Objetualidades / Objectuality **Arquivo de Pós-Materiais / Coleções Particulares / Mariana Jacob / Muralha – Associação de Guimarães para a Defesa do Património / Nuno Coelho / Reimaginar Guimarães / Sociedade Martins Sarmento** Tecnicidades / Technicality **Museu do ISEP / Museu da FEUP & Aníbal Costa & António Machado e Moura & António Fiúza & Maria Cristina Vila & Joaquim Figueiras & Fernando Jorge Monteiro & Francisco Piqueiro & José Barros Basto / Lab C&R – IPT Tomar**

www.edificiosvestigios.com

www.buildingsremnants.com

&VESTÍGIOS
&REMNANTS

KEN-R

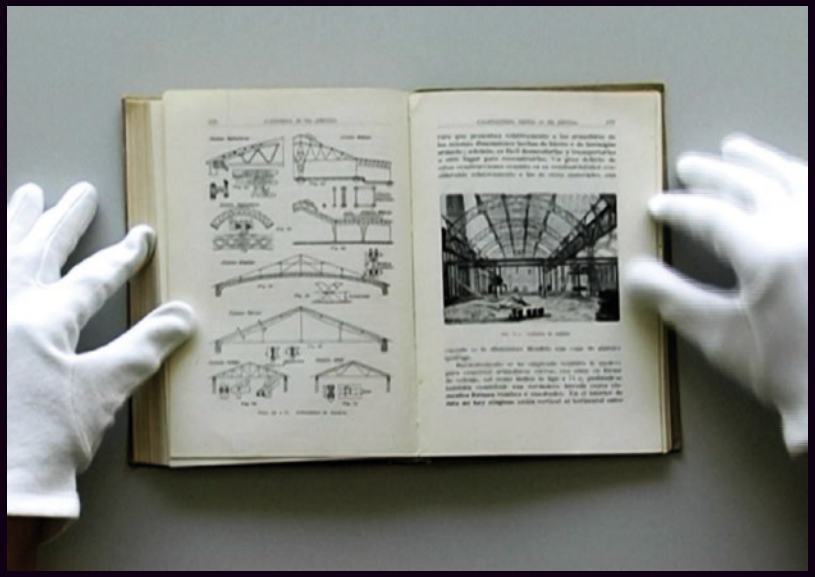


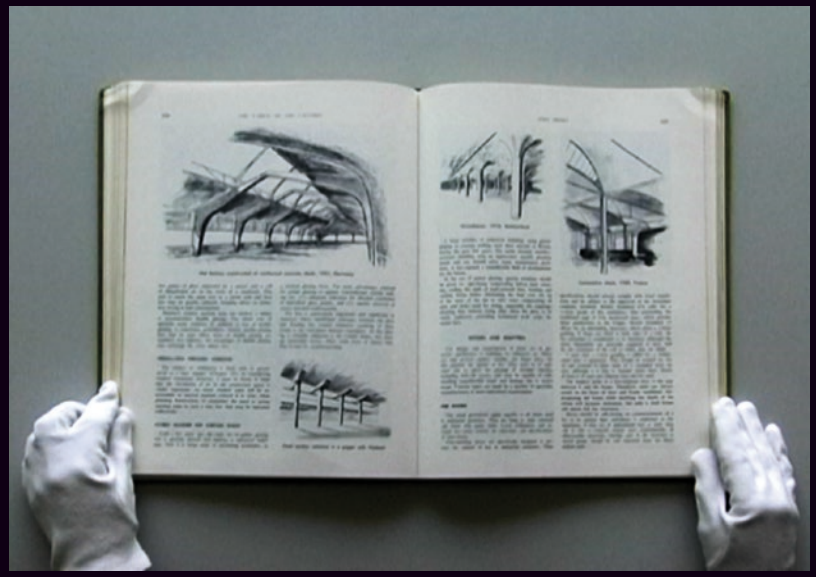
KEN-R

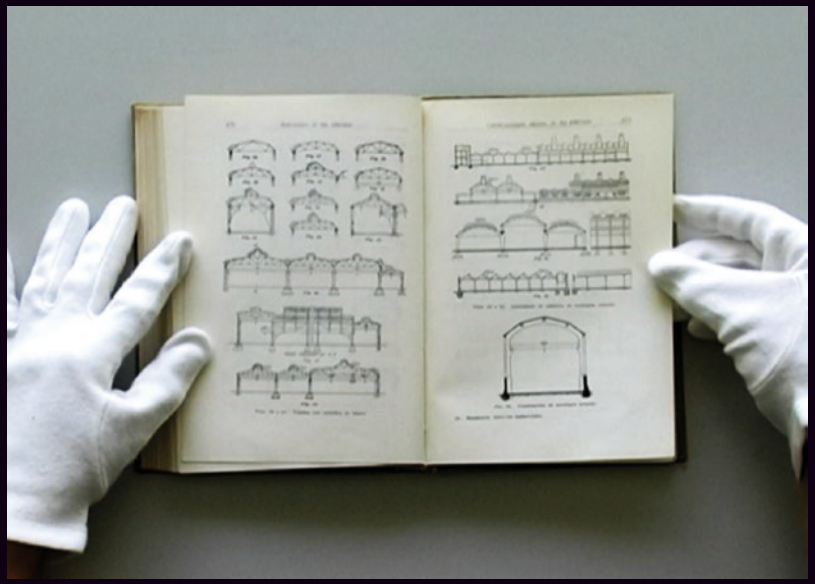
TECNICIDADES

Technicities

DP







MÁQUINA DE PENSAMENTO PÓS-INDUSTRIAL

Susana Medina, museóloga no Museu da FEUP

Os museus universitários dedicam-se maioritariamente à preservação da evidência material para fins de ensino ou produto de investigação, recolhida ao longo dos tempos. Com a agenda pública atual focada na transformação do modelo universitário e na abertura do mundo académico ao universo exterior, o debate sobre a missão destes museus tem vindo a centrar-se na revisão de significados das coleções e em novas formas de divulgação dos produtos da investigação fora da esfera académica.

Perante o paradigma tecnológico atual, por vezes difícil de materializar dada a realidade complexa, fragmentada e especializada a que se refere, o formato do projeto Edifícios & Vestígios pareceu-nos um excelente meio de reflexão e de comunicação sobre distintas abordagens técnicas dos espaços pós-industriais materializadas nos contributos FEUP.

A contribuição do Museu da FEUP partiu da ideia de que a Engenharia é uma atividade que produz tecnologia através da investigação, do desenvolvimento e do design de produto. Na fase inicial deste processo, procurámos informações sobre os conceitos teóricos relacionados com a problemática em análise (degradação, reabilitação, reciclagem, remediação e reconversão de usos). Sendo um campo de conhecimento pragmático, orientado para a ação que pretende resolver problemas, a nossa estratégia de seleção e organização deste núcleo técnico contemplou não só peças museológicas, mas também recaiu sobre a identificação de soluções de Engenharia geradas pela investigação atual, aplicadas/aplicáveis a estruturas industriais em decadência ou abandono, e seus vestígios.

Assim, marcámos encontro com os investigadores, parceiros-chave em todo o processo, com o objetivo de descobrir e compreender o território de conhecimento nas áreas da Engenharia Química, Metalúrgica e de Materiais, Minas, Civil, Eletrotécnica e Gestão Industrial, as metodologias em uso e as suas consequências materiais. Visitámos também laboratórios, recolhemos bibliografia e registos de imagem dos processos, e selecionamos a produção já registada e comunicada sob a forma de publicações científicas e trabalhos académicos.

Resultou deste trabalho a elaboração de um núcleo formado por um conjunto de casos de estudo observados de perto, e por propostas de metodologias de análise e de reparação, que podem ser entendidas de forma autónoma e separadas do conjunto, uma vez que cada uma testemunha as diversas facetas da investigação em Engenharia na sua dimensão mais transversal.

Post-industrial Thinking Machine

Susana Medina, museologist at Museum of the School of Engeening of University of Porto (FEUP)

Universities, university museums generally dedicate themselves to the conservation of material evidence collected over time for teaching or research purposes. With the current public agenda focused on the transformation of the university model and the opening up of the academic world to the outside, the debate on the mission of these museums has increasingly focused on reviewing the values of the collections and on new ways of promoting the products of research outside of the academic sphere.

In the face of the current technological paradigm, which is sometimes difficult to fulfil due to the complex, fragmented, and specialized reality to which it refers, the format of the Buildings & Remnants project seemed to us to be an excellent means by which to reflect on and communicate the different technical approaches to post-industrial spaces which are embodied in FEUP's contributions.

The contribution of the FEUP Museum resulted from the idea that engineering is an activity that produces technology through product research, development and design. At the initial stage of this process, we looked for information on theoretical concepts related to the problematics under analysis (degradation, rehabilitation, recycling, repairing, and reconversion of functions). Being a pragmatic field of knowledge that aims to take action and solve problems, our selection and organization strategy for this technical core not only included museological pieces but also the identification of engineering solutions resulting from current research that is applied/applicable to decaying or abandoned industrial structures and their remains.

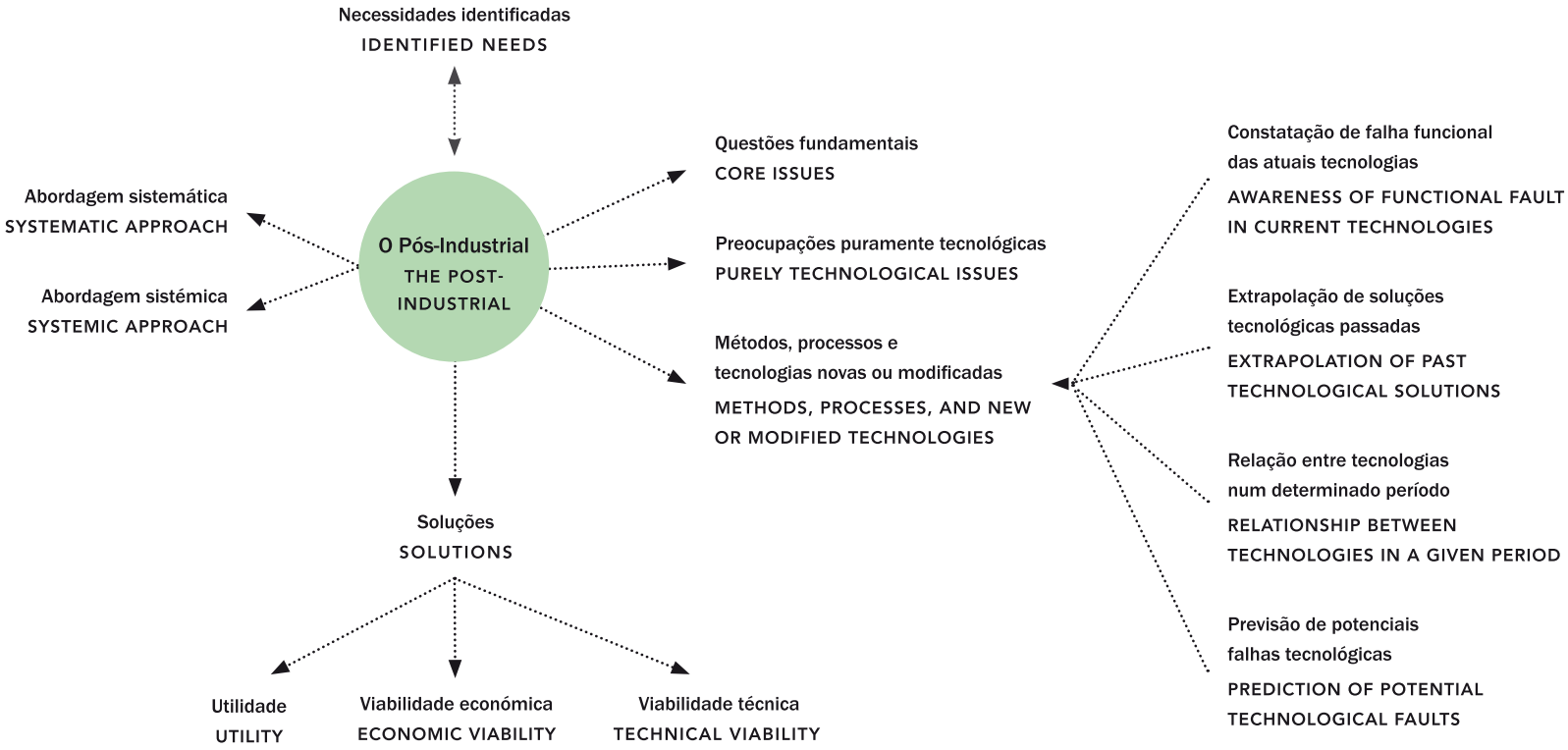
We therefore arranged meetings with the researchers, key partners in the entire process, with the aim of getting to know and understand the areas of knowledge in the fields of chemical, metallurgical, materials, mining, civil, electrotechnical and industrial management engineering, as well as the methodologies in use and their material consequences. We also visited the laboratories, collected bibliographies and visual records of the processes and selected the work that had already been recorded and disseminated in the form of scientific publications and academic papers.

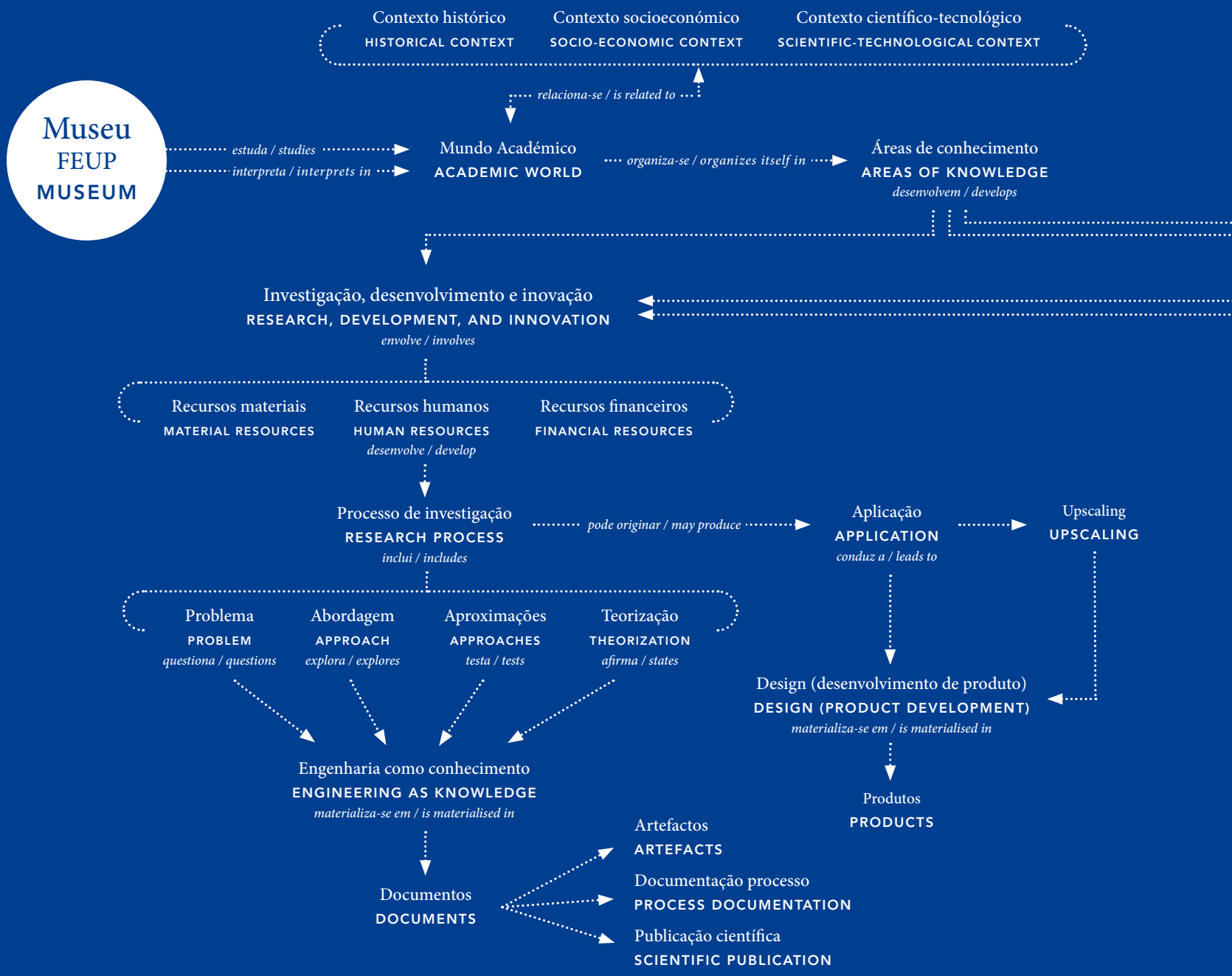
MÁQUINA DE PENSAMENTO PÓS-INDUSTRIAL

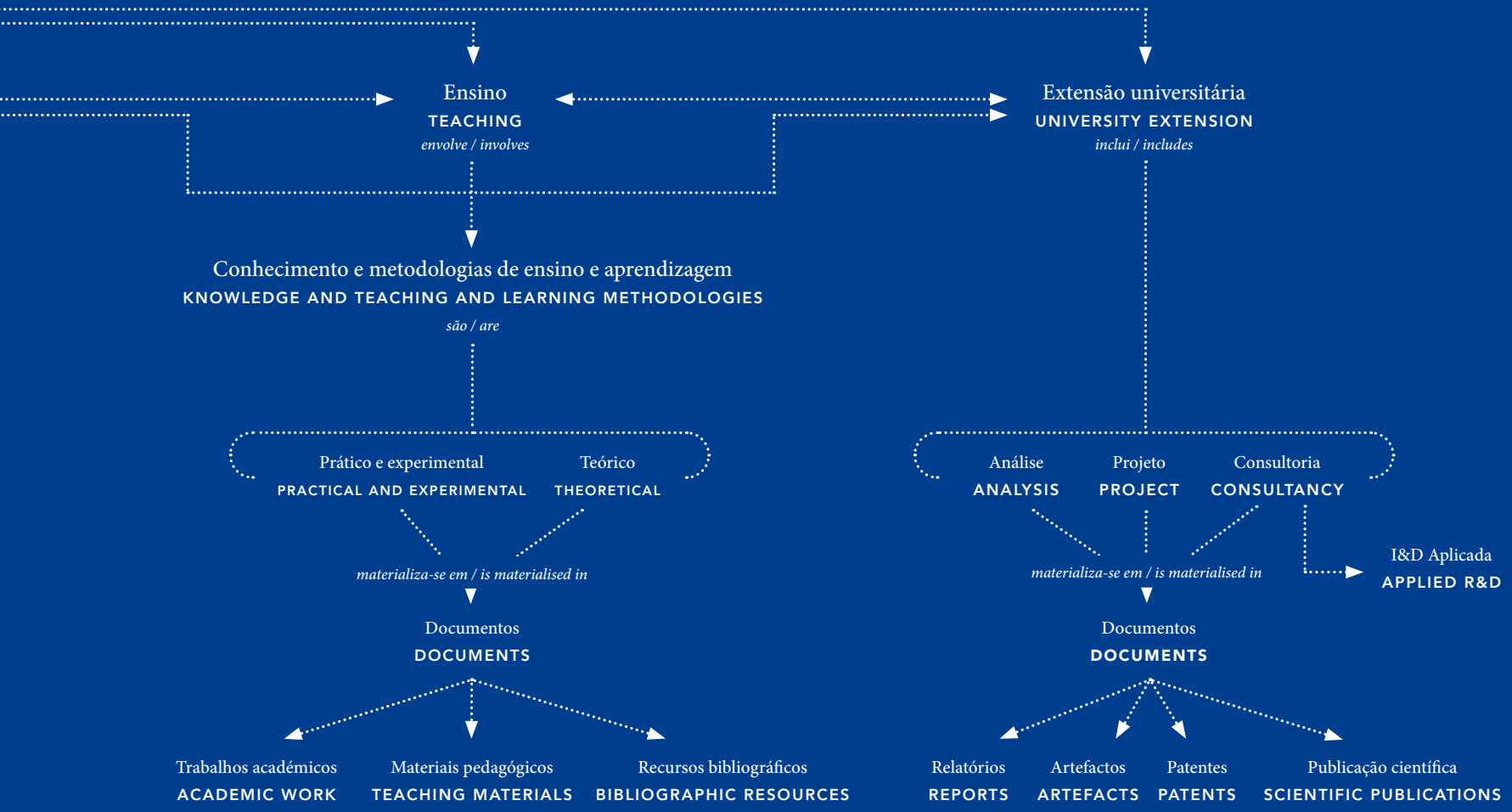
O processo de pesquisa teve início em fevereiro de 2012, assumindo o Museu FEUP o papel de mediador entre o comissariado da exposição e os investigadores da FEUP. Com o tempo, a pesquisa foi adquirindo uma dimensão coletiva e colaborativa, apoiada cientificamente pelo Prof. Doutor Fernando Jorge Monteiro. Contámos também com o apoio da Dr.ª Mariana Jacob Teixeira na recolha, seleção, análise e produção de conteúdos.

Post-industrial Thinking Machine

The research process started in February 2012, the FEUP Museum taking on the role of mediator between the exhibition curators and the FEUP researchers. Over time, the research started to take on a collective and collaborative dimension that was supported on a scientific level by Professor Fernando Jorge Monteiro. The support of Mariana Jacob Teixeira was also important with regard to the collection, selection, analysis, and production of contents.

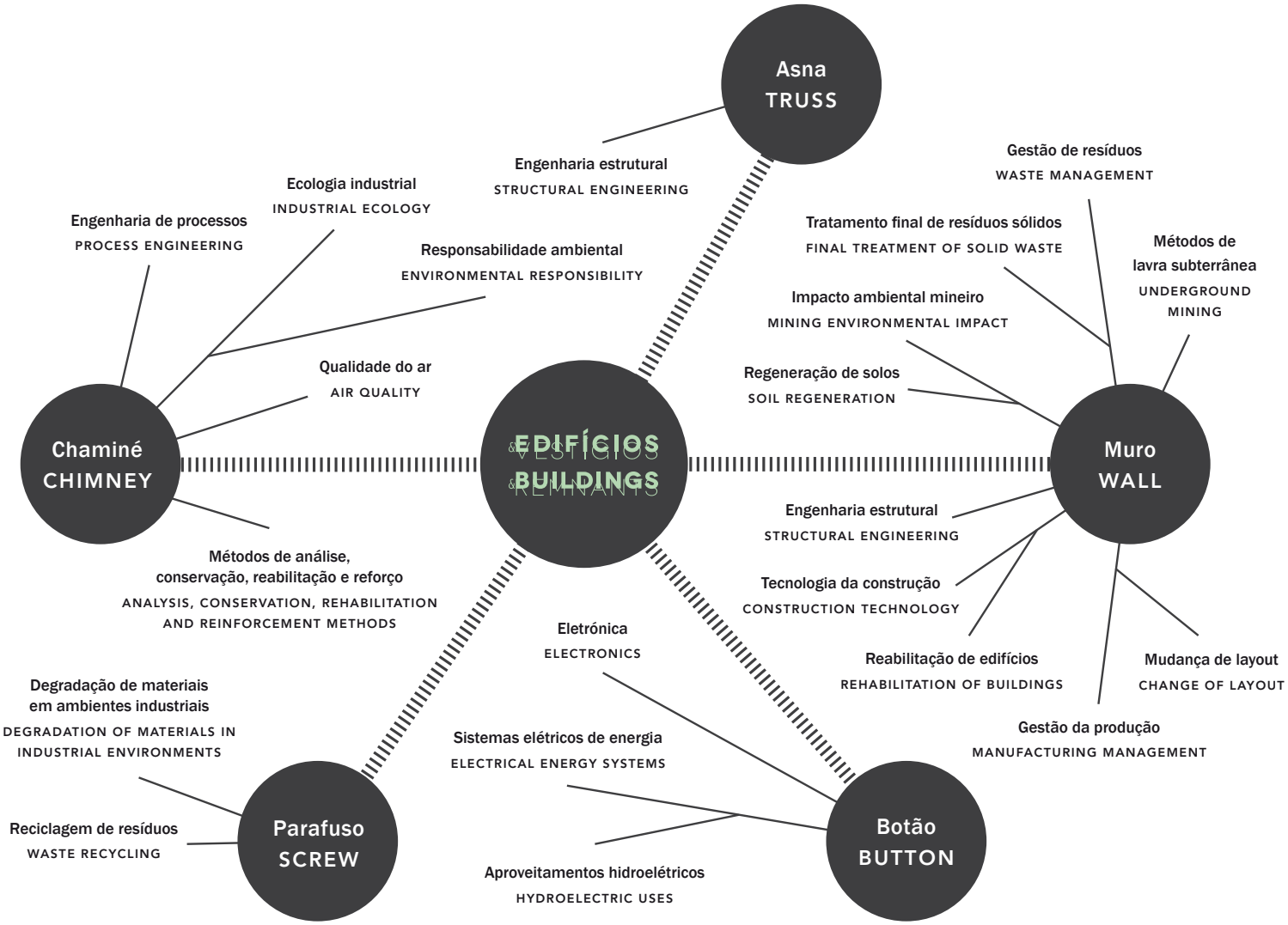

Necessidades identificadas
IDENTIFIED NEEDS
Abordagem sistemática
SYSTEMATIC APPROACH
Abordagem sistémica
SYSTEMIC APPROACH
O Pós-Industrial
THE POST-INDUSTRIAL
Questões fundamentais
CORE ISSUES
Preocupações puramente tecnológicas
PURELY TECHNOLOGICAL ISSUES
Métodos, processos e
tecnologias novas ou modificadas
METHODS, PROCESSES, AND NEW
OR MODIFIED TECHNOLOGIES
Constatação de falha funcional
das atuais tecnologias
AWARENESS OF FUNCTIONAL FAULT
IN CURRENT TECHNOLOGIES
Extrapolação de soluções
tecnológicas passadas
EXTRAPOLATION OF PAST
TECHNOLOGICAL SOLUTIONS
Relação entre tecnologias
num determinado período
RELATIONSHIP BETWEEN
TECHNOLOGIES IN A GIVEN PERIOD
Previsão de potenciais
falhas tecnológicas
PREDICTION OF POTENTIAL
TECHNOLOGICAL FAULTS
Soluções
SOLUTIONS
Utilidade
UTILITY
Viabilidade económica
ECONOMIC VIABILITY
Viabilidade técnica
TECHNICAL VIABILITY


Contexto histórico
HISTORICAL CONTEXT
Contexto socioeconómico
SOCIO-ECONOMIC CONTEXT
Contexto científico-tecnológico
SCIENTIFIC-TECHNOLOGICAL CONTEXT
relaciona-se / is related to
Museu
FEUP
MUSEUM
estuda / studies
interpreta / interprets in
Mundo Académico
ACADEMIC WORLD
organiza-se / organizes itself in
Áreas de conhecimento
AREAS OF KNOWLEDGE
desenvolvem / develops
Investigação, desenvolvimento e inovação
RESEARCH, DEVELOPMENT, AND INNOVATION
envolve / involves
Recursos materiais
MATERIAL RESOURCES
Recursos humanos
HUMAN RESOURCES
Recursos financeiros
FINANCIAL RESOURCES
desenvolve / develop
Processo de investigação
RESEARCH PROCESS
inclui / includes
pode originar / may produce
Aplicação
APPLICATION
conduz a / leads to
Upscaling
UPSCALING
Problema
PROBLEM
questiona / questions
Abordagem
APPROACH
explora / explores
Aproximações
APPROACHES
testa / tests
Teorização
THEORIZATION
afirma / states
Design (desenvolvimento de produto)
DESIGN (PRODUCT DEVELOPMENT)
materializa-se em / is materialised in
Engenharia como conhecimento
ENGINEERING AS KNOWLEDGE
materializa-se em / is materialised in
Produtos
PRODUCTS
Artefactos
ARTEFACTS
Documentos
DOCUMENTS
Documentação processo
PROCESS DOCUMENTATION
Publicação científica
SCIENTIFIC PUBLICATION


Ensino
TEACHING
envolve / involves
Extensão universitária
UNIVERSITY EXTENSION
inclui / includes
Conhecimento e metodologias de ensino e aprendizagem
KNOWLEDGE AND TEACHING AND LEARNING METHODOLOGIES
são / are
Prático e experimental
PRACTICAL AND EXPERIMENTAL
Teórico
THEORETICAL
materializa-se em / is materialised in
Documentos
DOCUMENTS
Trabalhos académicos
ACADEMIC WORK
Materiais pedagógicos
TEACHING MATERIALS
Recursos bibliográficos
BIBLIOGRAPHIC RESOURCES
Análise
ANALYSIS
Projeto
PROJECT
Consultoria
CONSULTANCY
I&D Aplicada
APPLIED R&D
materializa-se em / is materialised in
Documentos
DOCUMENTS
Relatórios
REPORTS
Artefactos
ARTEFACTS
Patentes
PATENTS
Publicação científica
SCIENTIFIC PUBLICATIONS

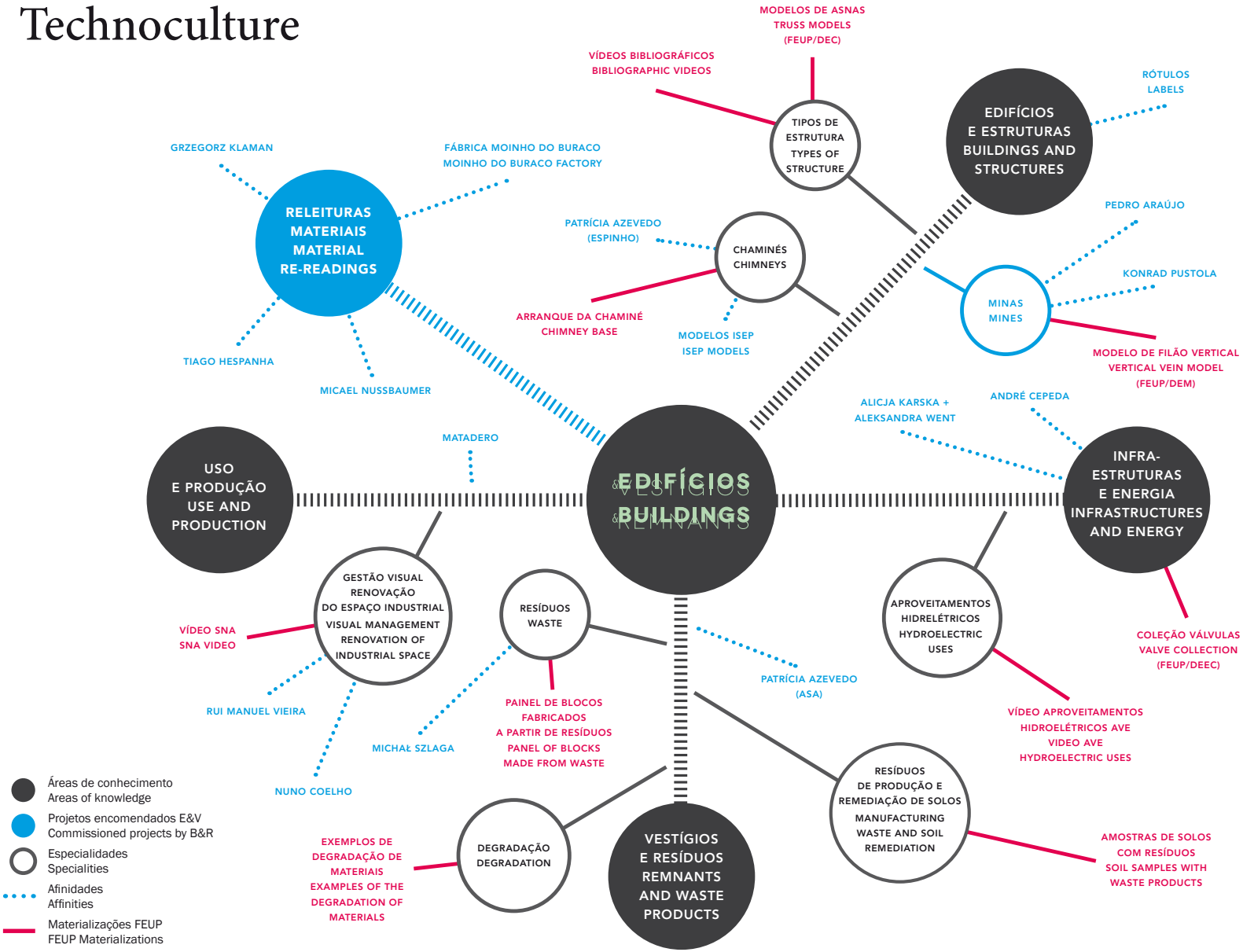
TECNOCIÊNCIA

Technoscience



TECNOCULTURA

Technoculture



DP

Conjunto de materiais procedentes de diferentes ambientes industriais / Set of materials from different industrial environments.

DEGRADAÇÃO DE MATERIAIS EM CONTEXTO INDUSTRIAL

Fernando Jorge Monteiro, Engenharia Metalúrgica e de Materiais – FEUP

Os ambientes industriais têm características singulares de agressividade tanto para o ser humano, como para os materiais, equipamentos e dispositivos que neles se encontram. Têm naturalmente características muito diversas nas indústrias metalomecânica, química, têxtil, alimentar, eletrónica ou extrativa, cada uma tendo especificidades próprias, mais ou menos agressivas, mas em todas existem condições muito diferentes das da envolvente, em termos de corrosividade do meio ambiente (indústrias química, petroquímica, extrativa, curtumes), contacto com poeiras e lamas abrasivas (indústrias extrativa, de cimentos, cerâmica, metalúrgica) ou com lubrificantes, abrasivos, detergentes e outros produtos que fixam poeiras e sujidades nas superfícies, como na metalomecânica. Associadas a esta degradação, as condições de uso intensivo, manutenção reduzida, exposição e alojamento em armazéns industriais com elevada humidade, exposição solar, ou acumulação de detritos, levam a uma exposição mais gravosa que a encontrada noutros ambientes.

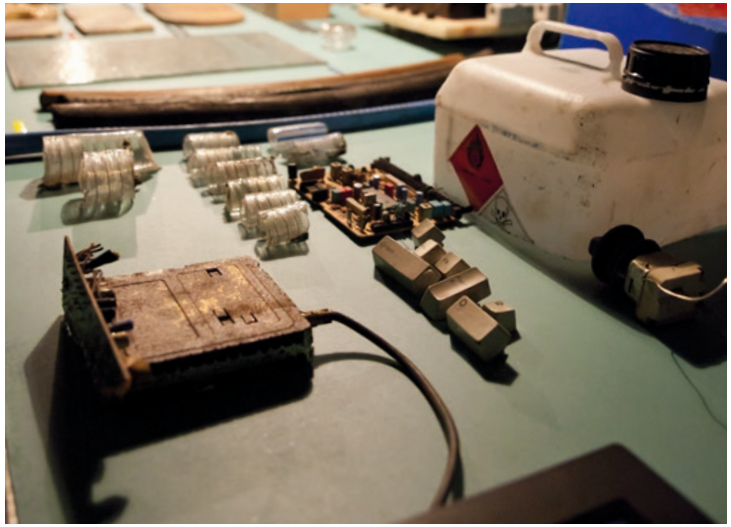
As tecnologias de fabrico, incluindo a conformação mecânica, moldação, acabamento ou assemblagem de componentes, criam resíduos vários e colocam desafios de reutilização desses materiais, em particular quando o acesso a matérias primas é tão escasso e aquelas que tem um valor intrínseco elevado ou perigosidade ambiental devem ser isoladas e recondicionadas. Naturalmente, a natureza dos materiais cria suscetibilidades distintas face a estes meios agressivos. Os metais, pela sua reatividade química, destacam-se face aos problemas de corrosão, e a frequente utilização de materiais de maior custo é indispensável para prevenir falhas em serviço. O ambiente agressivo pode mesmo

Material Degradation in an Industrial Context

Fernando Jorge Monteiro / Metallurgical and Materials Engeneering—FEUP

Industrial environments are peculiarly aggressive towards not just humans but also the materials, equipment and devices found within them. Their characteristics differ greatly depending on the type of industry involved, whether it be metalworking, chemicals, textiles, food, electronics or ore extraction. Each case has its own features, which may be more or less aggressive, but each presents conditions that are very different from those found in the surrounding environment, whether in terms of corrosive behaviour (the chemical industry, the oil industry, ore extraction, tanneries), contact with dust, abrasive thin powders and slurries (ore extraction and the concrete and metallurgical industries), or contact with oils and grease, abrasive particles, surfactants and other products that retain dust and dirt on surfaces, which occurs in the metalworking industries. Moreover, conditions of intensive use, reduced maintenance, and exposure and storage in industrial warehouses with high levels of humidity, sun exposure or debris accumulation lead to more seriously damaging exposure than occurs in other environments.

Production technologies, including mechanical forming, moulding, finishing and part assembly, produce residues and create challenges relating to the re-use of these materials, particularly when access to raw materials is so scarce and those which have a high intrinsic value or pose a particular environmental risk have to be separated and re-conditioned. Naturally, the nature of materials generates different susceptibilities with regard to aggressive environments. Due to their high chemical reactivity, metals are particularly prone to corrosion, which means that they frequently need to be replaced by more expensive materials in



DP

Conjunto de materiais procedentes de diferentes ambientes industriais / Set of materials from different industrial environments.

deteriorar equipamentos aparentemente menos expostos como os componentes eletrónicos e circuitos impressos e equipamento informático que podem apresentar sinais de degradação elevada. O atrito, e consequente desgaste, tornam inoperantes muitos componentes mecânicos obrigando à sua remoção e substituição.

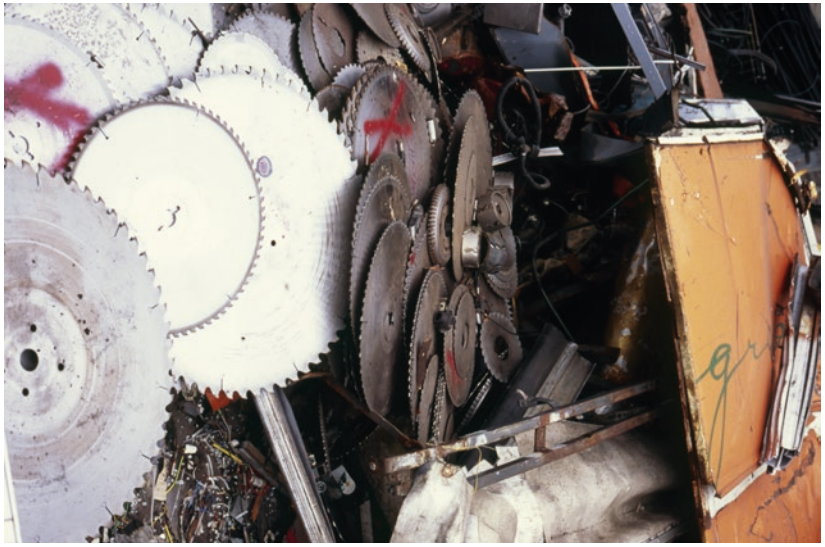
A fragilidade dos materiais cerâmicos e vítreos, que frequentemente fraturam em serviço, ao contrário da degradação química muito limitada, é o seu principal fator de degradação, sendo todavia materiais de alta resistência e longevidade e requeiram menor intervenção durante a vida útil. Muitos são reutilizáveis, embora nem sempre de forma rentável, o que pode obstar ao seu aproveitamento futuro. Os polímeros são em geral resistentes a muitos compostos químicos sobretudo inorgânicos, pelo que são utilizados em contentores para esse fim, mas os polímeros que na primeira metade do século XX tinham como exemplo a Bakelite, foram diversificando composições e aplicações e hoje invadiram todos os setores de atividade de produção. Polímeros termoendurecíveis e termoplásticos mostram reduzida degradação química, embora sejam suscetíveis à radiação ultravioleta que corta algumas ligações químicas, tornando-os quebradiços e incapazes de reter a cor.

O próprio processo de intervenção para desmontagem e coleção de materiais e equipamentos ou seus componentes para sucata tem associados processos destrutivos que alteram a forma, podendo dificultar a posterior identificação dos materiais, visando minimizar o volume ocupado, compactando-os, desfigurando-os, expondo-os a ambientes mais agressivos e preparando-os para reciclagem, não como dispositivos mas como matéria prima para futuras funcionalidades. Os ciclos de preparação, produção, utilização, dano ou obsolescência e reutilização dos diversos materiais estão intimamente ligados às caraterísticas físicas e químicas, mas são também condicionados pelo ambiente envolvente, sobretudo durante a fase de "vida útil", sendo os ambientes industriais profícuos em situações de exposição extrema para muitos materiais.

order to overcome failure in service. Aggressive environments can even deteriorate equipment that is apparently less exposed, such as electronic components, printed circuit boards and computer parts that may show high levels of degradation. Friction, and consequently wear, may damage mechanical parts leading to their being removed and replaced.

Although ceramics and glasses display limited levels of chemical degradation they are brittle materials that frequently break in service. In fact, their brittleness is their main degradation factor, although they are still highly resistant and long lasting, requiring minimal maintenance throughout their working life. Many ceramic materials are re-usable, albeit not always in a cost effective way, making it difficult for them to be used again in the future. Polymers are quite resistant to many inorganic chemical compounds and are therefore used to contain them, but while Bakelite was the most frequently used polymer in the first half of the twentieth century, the chemical compositions and areas of use of polymers have become so varied that today they have reached all sectors of manufacturing activities. Thermo-plastic and thermo-hardening polymers show little chemical degradation but are susceptible to UV radiation, which breaks chemical bonds and leads to brittleness and low colour retention.

Even the process used to disassemble and collect materials, equipment and parts to produce scrap is associated with destructive steps that change them, making it more difficult to identify components. The aim of this process is to reduce their volume and compress them, altering their shape and exposing them to aggressive environments while preparing them to be recycled, not as devices but mostly as raw materials for future use. The cycles through which different materials are prepared, produced, used, damaged or made redundant and re-used are closely linked to their physical and chemical characteristics and are also highly dependent on the specific surrounding environment, mainly during their 'working lives', with industrial environments exposing many of these materials to extreme conditions.



VALORIZAÇÃO DE ESCÓRIAS RESULTANTES DA INCINERAÇÃO DE RESÍDUOS SÓLIDOS URBANOS

Joaquim Figueiras (coord.), Engenharia Civil – FEUP

A gestão dos resíduos sólidos urbanos constitui um dos problemas relevantes das sociedades atuais, quer pela escassez e custo de superfícies disponíveis para a deposição desses resíduos, quer pelos problemas ambientais que daí decorrem. Na maioria das situações, a gestão dos resíduos de incineração tem-se limitado à sua deposição em terrenos controlados. No entanto, o esforço de valorização destes resíduos (RSU, RCD, entre outros) tem sido cada vez maior, pela economia que resulta da substituição das matérias-primas naturais pelos mesmos. A pesquisa de soluções, entre as quais a transformação destes resíduos em materiais suscetíveis de serem transformados em fins úteis, tem vindo a orientar intensivamente linhas de investigação nas últimas décadas.

O painel de blocos aqui exposto resultou de uma investigação operando na FEUP entre 1998 e 2003, desenvolvida por uma equipa pluridisciplinar desta faculdade, em colaboração com a LIPOR. Este projeto versou o estudo e caraterização de resíduos sólidos resultantes de incineração (escórias de incineração), bem como dos produtos derivados da associação daqueles com o cimento para utilizações diversas na construção civil (pavimentos rodoviários, blocos de betão leve, entre outros).

Com base nos resultados obtidos nos ensaios, concluiu-se que as escórias são materiais capazes de substituir com êxito os agregados convencionais na construção. O fabrico de betão convencional com escórias revelou algumas limitações relativas à resistência mecânica, indicando que uma das valorizações mais promissoras passaria pela construção de blocos que não exigissem desempenhos estruturais elevados. Assim, o objetivo principal do estudo englobou a produção de blocos mais leves que os correntes, incorporando as escórias da LIPOR em substituição total dos agregados correntes, com dosagens de cimento e água relativamente baixas. Estes blocos apresentam resistências mecânicas suficientes para a sua utilização em aplicações semiestruturais, aliadas ainda a uma satisfatória aparência visual e um isolamento térmico adequado.

Por outro lado, a valorização de escórias na construção civil e obras públicas é fortemente dependente não só destes critérios físico-mecânicos, mas também de critérios ambientais. A principal preocupação da aplicação das escórias relaciona-se com a possibilidade de permitir a mobilização de metais pesados, sais ou poluentes orgânicos que contaminem o meio envolvente. Neste estudo, o comportamento ambiental das escórias foi também simulado e avaliado, recorrendo à regulamentação com base em ensaios de lixiviação.

Upgrading of MSW Incineration Bottom Ashes

Joaquim Figueiras (coord.), Civil Engineering—FEUP

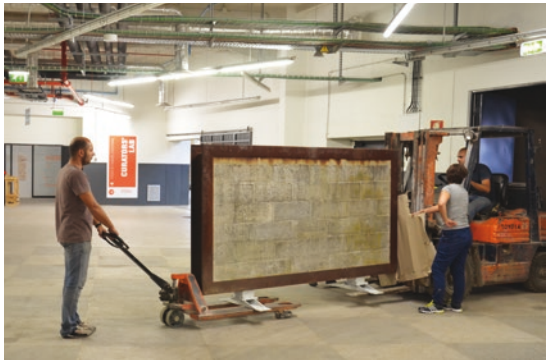
The municipal solid waste management is one of the major problems of modern societies, either by the scarcity and cost of land available for disposal or the environmental problems arising from it.

During the last decades countries development has been responsible for a great demand of aggregates available for civil engineering works. Simultaneously, extractive industry has undertaken an important growth, not always well controlled, with consequent loss of natural resources. The management of waste materials and residues is nowadays one of main challenges, being urgent to find strategies for the upgrading and use of those materials as substitute for natural aggregates.

The blocks here exposed resulted from an investigation at FEUP, between 1998 and 2003, developed by a multidisciplinary team, in collaboration with LIPOR. This project versed the study and characterization of solid waste (bottom ash) resulting from the MSW incineration (MSWBA) as well as of products obtained by mixtures with cement for use in civil construction (road pavements, lightweight concrete blocks, for ex.).

The main target of the work developed at FEUP was to improve a technical support and guidelines, which are helpful for the correct bottom ash application in construction works. When using bottom ash at an industrial scale, a regular and satisfactory quality level along the time of production must be guaranteed. Therefore, a quality assurance plan must be established and followed at the incineration plant.

The use of bottom ashes as aggregate for concrete production leads to low strength mixes, insufficient for structural applications. Therefore, their utilization for concrete masonry blocks production with lower demands for compression strength is mostly promising. Thus one of the objectives of the study was the production and mechanic characterization of lightweight concrete blocks incorporating LIPOR bottom ashes as aggregates, with low cement and water amounts. Leaching behavior was also evaluated. The blocks obtained in real production condition at vibrant-compressor systems, showed an adequate compressive strength for civil construction.



Painel de 40 blocos de betão leve, fabricados a partir de 560 l de escória, 87 kg de cimento e 46 l de água. Projeto de investigação desenvolvido ao abrigo de um projeto de cooperação entre a LIPOR e a FEUP (1998–2003). Joaquim Figueiras (coord.), Ana Maria Sarmento, Maria de Lurdes Lopes, Manuel Fonseca Almeida, Luís Vaz Nicolau; Joaquim Ribeiro Sarmento e Joaquim Sampaio (consultores)

Wall of 40 lightweight concrete blocks, made with 560 l bottom ashes, 87 kg cement and 46 l water. R&D work done at FEUP in cooperation with LIPOR (1998–2003). Joaquim Figueiras (coord.), Ana Maria Sarmento, Maria de Lurdes Lopes, Manuel Fonseca Almeida, Luís Vaz Nicolau; Joaquim Ribeiro Sarmento e Joaquim Sampaio (consultants)

Museu FEUP / TD

ENERGIA HIDROELÉTRICA E INDÚSTRIA TÊXTIL

António Machado e Moura, Engenharia Eletrotécnica e de Computadores – FEUP

A indústria têxtil em Portugal floresceu nos meados do século XIX graças à energia hidráulica, o que justifica a localização das diversas fábricas junto aos cursos de água, de que o rio Ave e seus afluentes constituem um exemplo marcante. O mesmo se verificou noutras regiões do país, designadamente na Covilhã, em que a abundância de ribeiras com origem na serra da Estrela manteve as unidades fabris da zona quase totalmente à margem de outras formas energéticas, como a energia a vapor obtida por recurso ao carvão, até se passar à utilização da energia elétrica, que ocorre no início do século XX.

A bacia do Ave constitui uma área de forte concentração da indústria têxtil, aproveitando precisamente a energia hidráulica como fonte energética para o acionamento das unidades fabris. Aqui ocorre, nas primeiras décadas do século XX, uma segunda fase, em que a energia hidráulica deu origem à energia hidroelétrica, em alguns casos por adaptação de sistemas hidráulicos já existentes e noutros por construção de raiz de pequenas centrais hídricas. O Ave foi assim transformado numa série de pequenas cascatas graças à construção de açudes e mini barragens, posteriormente associadas, em alguns casos, a pequenas centrais elétricas.

A valia e o engenho revelado com a construção dos aproveitamentos hídricos foram secundarizados com a generalizada utilização da energia elétrica proveniente de uma rede elétrica nacional que se desenvolveu e consolidou, após os anos 1950. Na atualidade muitos empreendimentos foram abandonados e/ou desmantelados.

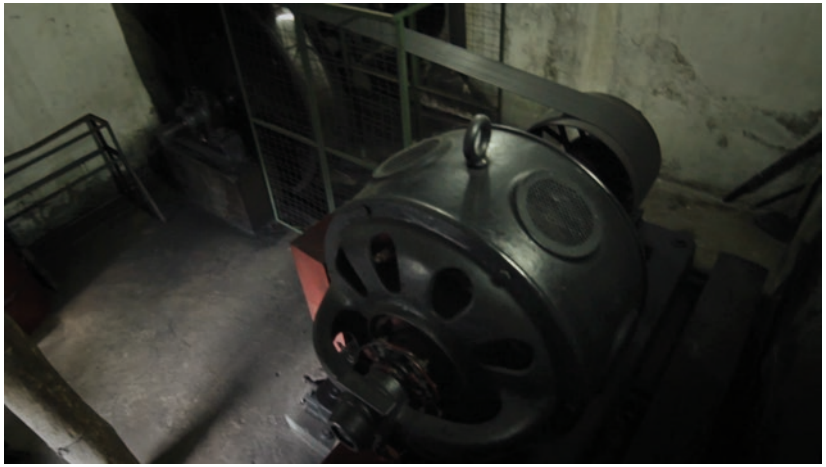
Hydroelectric Power and Textile Industry

António Machado e Moura, Electrical and Computer Engeneering—FEUP

The Portuguese textile industry flourished in the mid-nineteenth century thanks to hydraulic power, a fact which explains why many factories are located near watercourses, of which the river Ave and its affluents are remarkable examples. The same phenomenon occurred in other regions of the country, for example in Covilhã, where the abundance of streams originating in the Estrela Mountains kept the factories in the area almost entirely independent of other forms of energy, such as steam power, which is obtained from coal, until the transition to electrical power in the early twentieth century.

The Ave hydrological basin was home to a great many textile companies which could take advantage of hydraulic energy in order to power their factories. In the first decades of the twentieth century, this area passed through a second phase in which hydraulic power gave rise to hydroelectric power, in some cases by adapting the hydraulic systems already in place and, in others, by building small hydropower plants from scratch. The Ave region was thereby transformed into a series of small waterfalls as a result of the construction of dams and small weirs that, in some cases, were later linked to small power plants.

The value and skill revealed in the construction of hydro plants were relegated to a secondary position by the generalized use of electrical power from a national electrical grid developed and consolidated after the 1950s. Nowadays, many power plants have been abandoned and/or demolished. In our view, this option is a serious mistake



A Energia Hidroelétrica e a Industrial Têxtil, HDV, cor, som
Vídeo on-line <*http://youtu.be/9XcHQpiAJIg*>

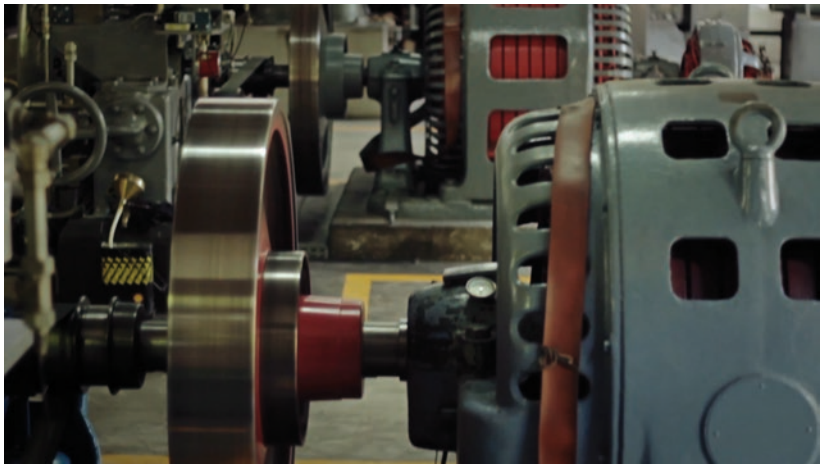
Hydroelectric Power And The Textile Industry, HDV, colour, sound
On-line video <*http://youtu.be/9XcHQpiAJIg*>

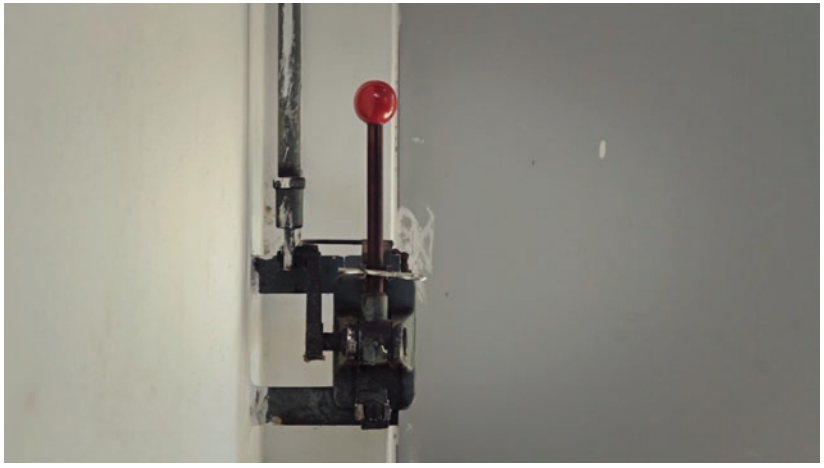
Na nossa ótica esta opção é um grave erro pois, mesmo quando a unidade fabril que lhe deu origem foi desativada, é sempre possível encontrar novos usos energéticos para uma mini central, em aplicações locais específicas ou no reforço energético da rede elétrica de distribuição.

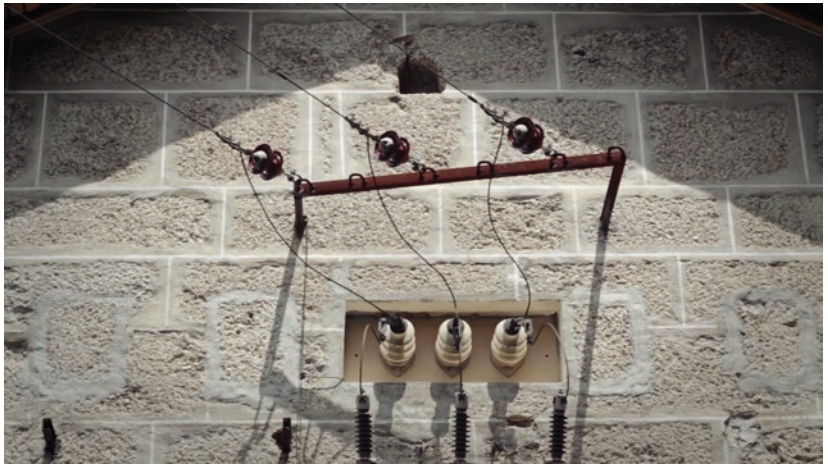
O futuro destas instalações pode e deve ser brilhante! A utilização da água como fonte energética processa-se sem alterar propriedades ou estado de pureza, preservando-a para todos os outros tipos de utilização, incluindo o consumo humano. A robustez de algumas máquinas faz com que elas continuem a funcionar passado um século. A possibilidade de recorrer à modernização dos seus sistemas de comando e controlo por recurso às tecnologias atuais, proporcionará certamente um longo futuro a estas manifestações do engenho humano que utilizam um recurso limpo e renovável. Com efeito, a instalação de diversos sensores e de autómatos programáveis ligados a um computador possibilita a completa automação de uma central mini hídrica, colocando o seu funcionamento num patamar otimizado e independente da intervenção de operadores humanos. O sistema integra um autómato principal e um de emergência, associados a um autómato da tomada de água e dois de regulação da turbina e do gerador, bem como um sincronizador, permitindo o funcionamento seguro da central em rede isolada ou em paralelo com a rede, salvaguardando a respetiva paragem em casos de ocorrência de defeitos de natureza elétrica ou mecânica.

since although the factory units that led to the construction of the plants have been deactivated, it is always possible to find new uses for a small plant, either in specific local applications or to reinforce the energy of the electrical grid.

The future of these facilities can and should be brilliant! Water can be used as a power source without changing its properties or purity, maintaining its other uses, including human consumption. The sturdiness of some of the machines allows them to continue to work a century later. The possibility of using current technology to modernize their command and control systems will surely provide a long future for these examples of human ingenuity that use a clean and renewable resource. In fact, the installation of multiple programmable sensors and automatons connected to a computer allows a small hydro plant to be fully automated, optimizing its performance while making it independent of human operators. The system includes a main automaton and an emergency automaton linked to a water-inlet automaton, two turbine and generator-regulation automatons, and a synchronizer, allowing the plant to function safely both in an isolated grid and in parallel with the grid, guaranteeing that it will stop if an electrical or mechanical fault occurs.







Conjunto de oito frascos: seis com amostras de solo contaminado e dois frascos com amostras de solo não contaminado / A set of eight flasks: six containing contaminated soil samples and two flasks containing non-contaminated soil samples

CONTAMINAÇÃO DE SOLOS

António Fiuza, Engenharia de Minas e Geoambiente – FEUP

Passaram já trinta anos desde que o primeiro grande desastre ambiental motivado pela contaminação de solos com produtos tóxicos e cancerígenos, Love Canal, na fronteira americano-canadiana, foi reconhecido pelas entidades oficiais ao mais alto nível, pelo próprio Presidente Jimmy Carter, que declarou o estado de emergência federal para a zona. Pela primeira vez as autoridades públicas viram-se obrigadas a reconhecer que as deformações de nascença que afetaram 56% das crianças nascidas na zona, que os casos excessivos de leucemia e de outras formas de cancro, eram consequência direta da contaminação dum solo utilizado durante anos pela indústria química como local de armazenamento de resíduos e de derrame de efluentes. E, no entanto, tantas outras contaminações de solos tinham já ocorrido anteriormente em todo o mundo sem que ninguém questionasse as práticas industriais então adotadas. E, se em grande parte dos países industrializados essas práticas agrícolas e industriais se tornaram proibidas, ainda hoje, na China existem 100.000 km² de solos contaminados, a que se adiciona cerca de 32.500.000 km² que são irrigados com água contaminada. Na Europa comunitária a 25 estimou-se o número de locais potencialmente contaminados entre 3.250.000 e 3.600.000 e o número dos locais que necessitariam de intervenção entre 450.000 e 630.000 (CEU, 2006).

Podemos definir o solo como um recurso não renovável à escala de milhares anos formado por produtos da decomposição química, física e biológica da crusta, distinto dos sedimentos, e contendo uma componente biológica que pode servir de suporte da vida vegetal. É a interface entre a litosfera, a atmosfera e a biosfera, o que lhe confere propriedades complexas e únicas. A sua natureza multi-fásica determina o modo como os contaminantes se repartem

Soil Contamination

António Fiuza, Mining Engeneering and geo environment—FEUP

Thirty years have passed since the first major environmental disaster caused by soil contamination by toxic and carcinogenic products at Love Canal, on the US-Canadian border. This incident was acknowledged by the main official bodies and President Jimmy Carter himself, who declared a federal state of emergency in the area. For the first time, public authorities were forced to acknowledge that birth malformations affecting 56% of children born in the area, as well as the excessive number of cases of leukemia and other cancers, were a direct consequence of the contamination of the soil that the chemical industry had used for years for waste disposal and effluent spillage. However, so many other types of contamination had already occurred all over the world without anyone questioning the industrial practices in place. Even now, although a majority of industrialized countries have prohibited these agricultural and industrial practices, China still contains 100,000 km² of contaminated soil, not to mention approximately 32.5 million km² that are irrigated with contaminated water. In the 25-country European Union, the number of potentially contaminated sites is between 3,250,000 and 3,600,000 and the number of sites that need intervention is between 450,000 and 630,000 (EC, 2006).

Soil can be defined as a non-renewable resource created thousands of years ago that is made up of products of the chemical, physical, and biological decomposition of the earth's crust, not sediments, with a biological component that can support plant life. It is the interface between the lithosphere, the atmosphere, and the biosphere, which grants it complex and unique properties. Its multi-phase nature is responsible for determining the way in which contaminants are divided among phases or

Durante o armazenamento das amostras em laboratório, nasceu uma planta num dos frascos de solo não contaminado para uso agrícola
During the storage of the flasks at the laboratory, a small plant sprung in one of the flasks of non-contaminated soil for agriculture

por cada fase, ou sub-compartimento, e condiciona a seleção das tecnologias aplicáveis a cada tipo de contaminação.

Podemos distinguir no solo uma fase sólida, constituída por uma fração inorgânica (produtos minerais resultantes da erosão da crusta) e por uma fração orgânica (materiais resultantes da decomposição da matéria vegetal e animal), uma fração líquida aquosa enriquecida em compostos minerais, uma fração gasosa constituída por ar rarefeito em oxigénio e enriquecido em dióxido de carbono e finalmente e ainda uma componente biológica constituída por milhões de micro-organismos das mais variadas espécies e estirpes.

A maior parte das vezes, os contaminantes são introduzidos no subsolo a partir de derrames de soluções líquidas. Estes compostos são transportados por advecção, inicialmente em direções sub-verticais na zona de infiltração, e posteriormente em direções sub-horizontais na zona saturada, e ainda por dispersão hidrodinâmica e por difusão. Durante o transporte poderão ocorrer fenómenos de retardação, de atenuação e de incremento da mobilidade. Entre os primeiros salientam-se a sorção e a permuta iónica. São reações reversíveis responsáveis pelo aprisionamento temporário dos contaminantes. Nos fenómenos de atenuação ocorrem reações irreversíveis que eliminam o contaminante (oxidação-redução e biodegradação, entre outras). Podem também ocorrer fenómenos de incremento da mobilidade do contaminante.

É no interior dos poros do solo, com um diâmetro efetivo entre 100 e 1000 nm, que se encontra a maior parte das superfícies colóidais inorgânica e orgânica. Portanto, os processos de retardação e atenuação ocorrem a uma micro-escala. Estes processos dependem essencialmente do transporte da água entre os agregados, restringindo severamente a advecção da água subterrânea e limitando o transporte de contaminantes entre agregados por difusão molecular. Em consequência, a reabilitação é também um processo de intervenção à escala nanométrica.

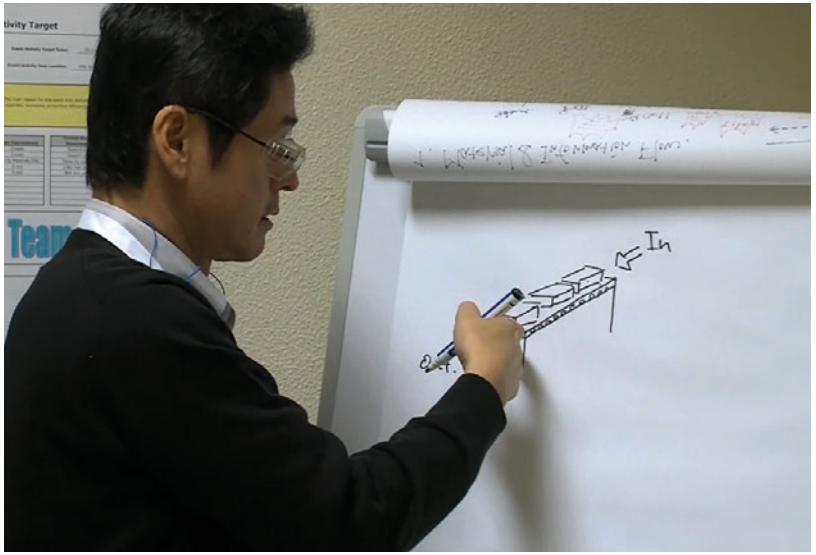
Soil is divided into a solid phase, made up of an inorganic fraction (mineral products resulting from the erosion of the crust) and an organic fraction (materials resulting from the decomposition of plant and animal life), as well as an aqueous liquid fraction enriched with mineral compounds, a gaseous fraction made up of air that is thin in oxygen and rich in carbon dioxide and, finally, a biological component made up of millions of micro-organisms of the most diverse species and strains.

In most cases, contaminants are introduced into the subsoil as a result of the spillage of liquid solutions. These compounds are transported by advection, firstly in sub-vertical directions in the infiltration area, and also by hydrodynamic dispersion and diffusion. During transportation, phenomena involving retardation, attenuation, and mobility increase might occur. Among the former, sorption and ion exchange are worth highlighting. These are reversible reactions responsible for the temporary capture of contaminants. Attenuation phenomena involve irreversible reactions that eliminate the contaminant (oxidation-reduction and biodegradation, among others). Mobility increase phenomena might also affect the contaminant.

It is inside soil pores with an effective diameter of between 100 and 1000 nm that the majority of inorganic and organic colloidal surfaces can be found, which means that retardation and attenuation processes occur on a micro-scale. They essentially depend on the transport of water among the aggregates, severely restricting the advection of groundwater and limiting the transport of contaminants among aggregates through molecular diffusion. As a consequence, rehabilitation is also a process of intervention on a nanometric scale.

MJ

MJ



MUDANÇA DE IMPLANTAÇÕES INDUSTRIAIS

José Barros Basto, Departamento de Engenharia e Gestão Industrial – FEUP

Hoje em dia assistimos ao aumento da competição, principalmente nos mercados de exportação. Daí que haja necessidade de uma mudança do tipo de implantação industrial, por vezes designado por *layout* fabril. A implantação interna não precisa de ficar sempre restringida a soluções tradicionais que organizam as máquinas-ferramentas por secções, compostas por máquinas do mesmo tipo. Esta organização oficinal por função implica a movimentação das peças em grandes lotes (normalmente em paletes) o que leva a repetidos manuseamentos das peças e a longas estadias em filas de espera. O foco da gestão prende-se na procura de elevadas taxas de utilização das máquinas e dos operários.

A mudança passa pela criação de células de fabrico que permitem juntar, na mesma zona, todas as máquinas ferramentas necessárias à manufatura de um produto. Desta forma consegue-se o fluxo unitário das peças, o que reduz em muito o prazo de entrega dos produtos finais e melhora a qualidade obtida, graças ao diagnóstico antecipado de eventuais problemas. O foco da gestão passa a ser na rapidez da entrega dos produtos finais e na sua qualidade, que passa a ser controlada pelos próprios trabalhadores da célula.

Nas células de fabrico os operários têm de ser polivalentes, ou seja, têm de saber operar mais que um tipo de máquina, possibilitando às células aumentar a flexibilidade da fábrica e ajustar as taxas de produção às flutuações do mercado, conseguindo um aumento do desempenho da empresa. Como podemos aproximar cada célula de uma "mini-fábrica", com muito

Change of Industrial Facilities

José Barros Basto, Department of Industrial Engineering and Management

We are currently witnessing an increase in commercial competition, particularly in export markets, which has made it necessary to change the nature of industrial facilities (sometimes referred to as plant layouts). The internal deployment of plants need not always be restricted to traditional solutions that arrange machine tools in sections comprised of machines of the same type. Arranging workshops according to function means that parts must be handled in large lots (usually on pallets), which leads to repeated handling of the parts and longer waiting times in queues. The focus of management is on achieving high rates of use of both machines and workers.

The proposed change involves creating manufacturing cells that allow all the machine tools needed to manufacture a product to be grouped together in the same area. This arrangement allows parts to be created via a single-piece flow, which greatly reduces the delivery time of end products and improves the quality obtained since potential problems can be diagnosed earlier. The management focus is now on the speed at which end products are delivered and their quality, which is now also controlled by the workers in the cell.

Workers in the manufacturing cells must be versatile, i.e., they must know how to operate more than one type of machine, allowing the cells to increase the flexibility of the plant and to adjust the rate of production in accordance with market fluctuations, increasing the overall performance of the company. As each cell can be modelled as a «mini-factory» which requires much less interaction with the rest of

SNAEurope Shingijutsu,
cor, sem som, 19'

SNAEurope Shingijutsu,
colour, no sound, 19'

menos interação com o resto da fábrica, o seu planeamento é bastante mais fácil, assim como o seu controle, resultando num funcionamento mais robusto e previsível, permitindo ainda reduzir o número de supervisores.

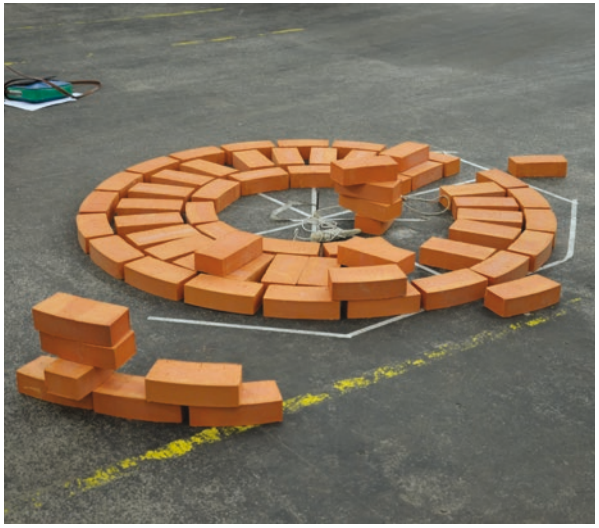
O reduzido número de produtos dedicados a cada célula também possibilita uma diminuição significativa dos tempos de mudança de série, permitindo reduzir o tamanho dos lotes de produção e consequentemente diminuir os prazos de entrega e os inventários "em-curso-de-fabrico," resultando em maior satisfação do cliente pelo serviço e na libertação de área útil no chão da fábrica. Esta nova implantação por produto exige maior esforço na manutenção preventiva das máquinas-ferramentas e um maior treino dos operários de produção para que também participem no esforço de manterem as máquinas limpas e afinadas.

Nos casos em que as máquinas são facilmente deslocadas de um local para o outro, o volume de produção de uma família de produtos que poderia justificar a criação de uma célula de fabrico é mais reduzido, facilitando em muito o processo de reconfigurar o *layout* para responder a alterações da procura do mercado ou reagir ao lançamento de novos produtos. Esta mudança de organização fabril tem sido implementada em diversas indústrias, como a metalomecânica, a confeção de vestuário, a montagem de computadores ou o fabrico de semicondutores, com grande sucesso.

the plant it is easier to plan and control, resulting in more robust and predictable execution and also allowing the number of supervisors to be reduced.

The small number of products dedicated to each cell also enables set-up times to be significantly reduced, allowing the size of production batches to be reduced and delivery times and "work-in-process" inventories to be cut, resulting in better customer service and greater usable area of plant floor. This new per-product implementation requires more effort to be expended on the preventive maintenance of machine tools and better training of production workers so that they may also play a part in keeping the machines clean and tuned.

In cases where machines tools can be easily moved from one location to another, the production volume of a product family that may justify the creation of a manufacturing cell is lower, facilitating the process by which the plant layout is reconfigured to respond to changes in market demand or to react to the launch of new products. This change in industrial organization has been implemented with great success in several industries such as metalworking plants, clothes manufacturing, computer assembly or semiconductor production.



Remate de chaminé de tijolo, réplica à escala 1:1, diâmetro 1,70 m, altura 5 m / Top of brick chimney, one to one scale replica, radius 1,70 m, height 5 m. On-line video <http://youtu.be/9XcHQpiAJlg>

CHAMINÉS DE ALVENARIA DE TIJOLO

Aníbal Costa, Engenharia Civil – FEUP / Universidade de Aveiro

O património industrial em Portugal é abundante e de grande valor, sendo de salientar as chaminés de alvenaria de tijolo, que tiveram a sua época áurea desde o início do século XIX e que hoje se encontram abandonadas um pouco por todo o país. A construção de chaminés industriais de tijolo cerâmico teve um grande desenvolvimento desde os primeiros momentos de industrialização, tendo sido usados modelos europeus de referência francesa e inglesa cujos processos de industrialização eram já mais avançados. Em Portugal, no início do século XIX, era desconhecido o processo de construção de chaminés de grande porte. Para a construção das primeiras chaminés de alvenaria de tijolo de maior porte vieram operários ingleses especializados, detentores do conhecimento, que transmitiram as técnicas da sua construção aos operários nacionais.

A função principal de uma chaminé é a da tiragem de gases e da hulha empregada para o aquecimento dos fornos. Os cálculos para a construção de uma chaminé têm em conta a altura total da chaminé, o diâmetro exterior da boca, o jorramento, o fuste, a espessura do pedestal, a espessura ao nível da conduta, os diâmetros exteriores e interiores nas bases de cada troço, no pedestal e ao nível da conduta. É também necessário saber o lado da base do maciço de fundação, a cota da base de fundação, o peso específico da alvenaria de tijolo, o peso específico da alvenaria de granito, a pressão do vento, a ação sísmica, a carga de segurança da alvenaria de tijolo e a carga de segurança do terreno.

As chaminés de alvenaria de tijolo estão divididas em três partes: base, fuste e capitel. A base ou pedestal podem ter diversas formas, prismática de planta quadrangular ou octogo-

Brick Masonry Chimneys

Aníbal Costa, Civil Engeneering—FEUP / Aveiro University

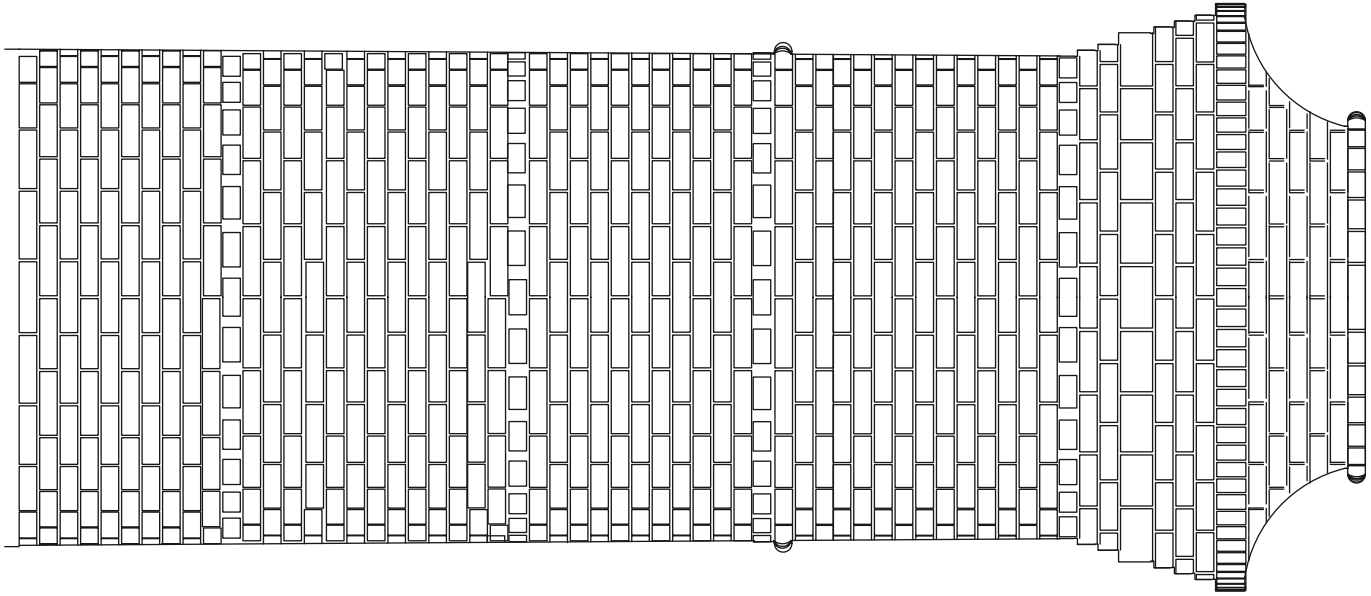
Portugal has a rich and important industrial heritage, and its brick masonry chimneys are particularly noteworthy. These chimneys had their golden age following the beginning of the nineteenth century but have now fallen into disuse throughout the country. The construction of industrial brick chimneys underwent a great deal of development from the beginning of the industrialization period onwards, following the European standard of models from England and France, where processes of industrialization were already much more advanced. In Portugal, the process of constructing large chimneys was unknown at the beginning of the nineteenth century. Therefore, when the first large brick masonry chimneys were to be constructed, skilled workers were brought from England so they could share their knowledge and construction techniques with the Portuguese workforce.

The main function of a chimney is to discharge the gases from coal used to heat up the furnaces. The calculations made for the construction of chimneys take into account the total height of the chimney, the outer diameter of the opening, the batter, the shaft, the thickness of the plinth, the thickness at flue level, the outer and inner diameters at the base of each section, plinth and flue. It is also necessary to know the width of the base of foundation, the spot height of the base of foundation, the specific weight of the brick masonry, the specific weight of the granite masonry, wind pressure, seismic action, the load-bearing capacity of the brick masonry and the load-bearing capacity of the terrain.

Brick masonry chimneys are divided into three sections: base, shaft, and capital. The base or plinth may be of various shapes: prismatic with a quadrangular or octagonal base

nal, ou circular. Na maior parte das chaminés o fuste tem uma forma tronco-cónica mas aparecem outras formas como a octogonal e a quadrada. A secção circular acaba por ser a preferencial pois, para além de se gastar menos material na sua construção, é a mais favorável para o movimento dos gases e não oferece tanta resistência ao vento. A fundação, ou "sapata" de uma chaminé, é composta por um betão de limpeza e blocos de granito de secção variável emparelhados até à superfície em forma piramidal, com o objetivo de conferir à chaminé o necessário encastramento e consequente estabilidade. A estabilidade destas chaminés era verificada através do cálculo do seu peso, como força estabilizadora e da ação do vento como força que poderia conduzir ao derrube da mesma. Para que a chaminé estivesse construída em segurança a resultante do peso deveria cair no terço central da base. Para definir o raio inicial da base da chaminé é necessário uma ripa de madeira cravada no centro da chaminé, a partir do qual se inicia a construção do corpo da chaminé. O mestre assenta somente a fiada de fora, e para garantir a inclinação constante e exata, utiliza a aprumadeira, enquanto os restantes elementos da equipa, com auxílio de bitolas, colocam as demais fiadas. O sistema de andaimes pode ser colocado tanto pelo interior como pelo exterior e, aproximadamente de 8 em 8 fiadas verticais, é realizado um travamento que consiste somente em colocar os tijolos na direção do eixo da chaminé. Este procedimento é realizado em fiadas alternadas.

or circular. The majority of chimneys have truncated-cone shafts, but other shapes, such as octagonal or square, are also possible. The circular section is preferred, not only because it uses less material but also because it is best suited to the movement of gases and offers least wind resistance. The foundation or "footing" of a chimney is composed of a concrete blinding and granite blocks of variable sections which are combined in a pyramid structure to surface level, ensuring that the chimney is adequately embedded and thus stable. The stability of these chimneys is verified through calculating their weight, as a stabilizing force, and the action of the wind, as the force which could lead to its collapse. For the chimney to be safely constructed, the resultant of the weight should fall on the central third of the base. To define the initial radius of the chimney's base, a wood lath must be driven into the centre of the chimney, from which the construction of the main body of the chimney begins. The master mason lays only the outer course and uses a plumb line to guarantee a constant, exact inclination while the other members of the team lay the remaining courses with the help of pre-defined measurements. Scaffolding can be erected on both the interior and the exterior, and approximately every eight vertical courses, a strengthening bond is added, which simply consists of laying the bricks in the direction of the centre of the chimney. This procedure is carried out in alternate courses.



DP

Escadas
wc
EDIFÍCIOS
& VESTÍGIOS
PISO 0 / SETOR G
EDIFÍCIOS & VESTÍGIOS
BUILDINGS & REMNANTS

&BUILDINGS
REMINANTS

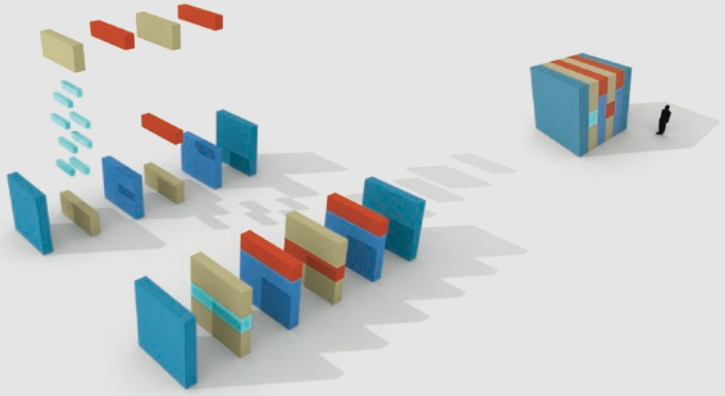
Escadas
wc
EDIFÍCIOS
& VESTÍGIOS
PISO 0 / SETOR G
EDIFÍCIOS & VESTÍGIOS
BUILDINGS & REMNANTS

DP

CRÉDITOS

Credits

&EDIFÍCIOS &VESTÍGIOS
&BUILDINGS &REMNANTS

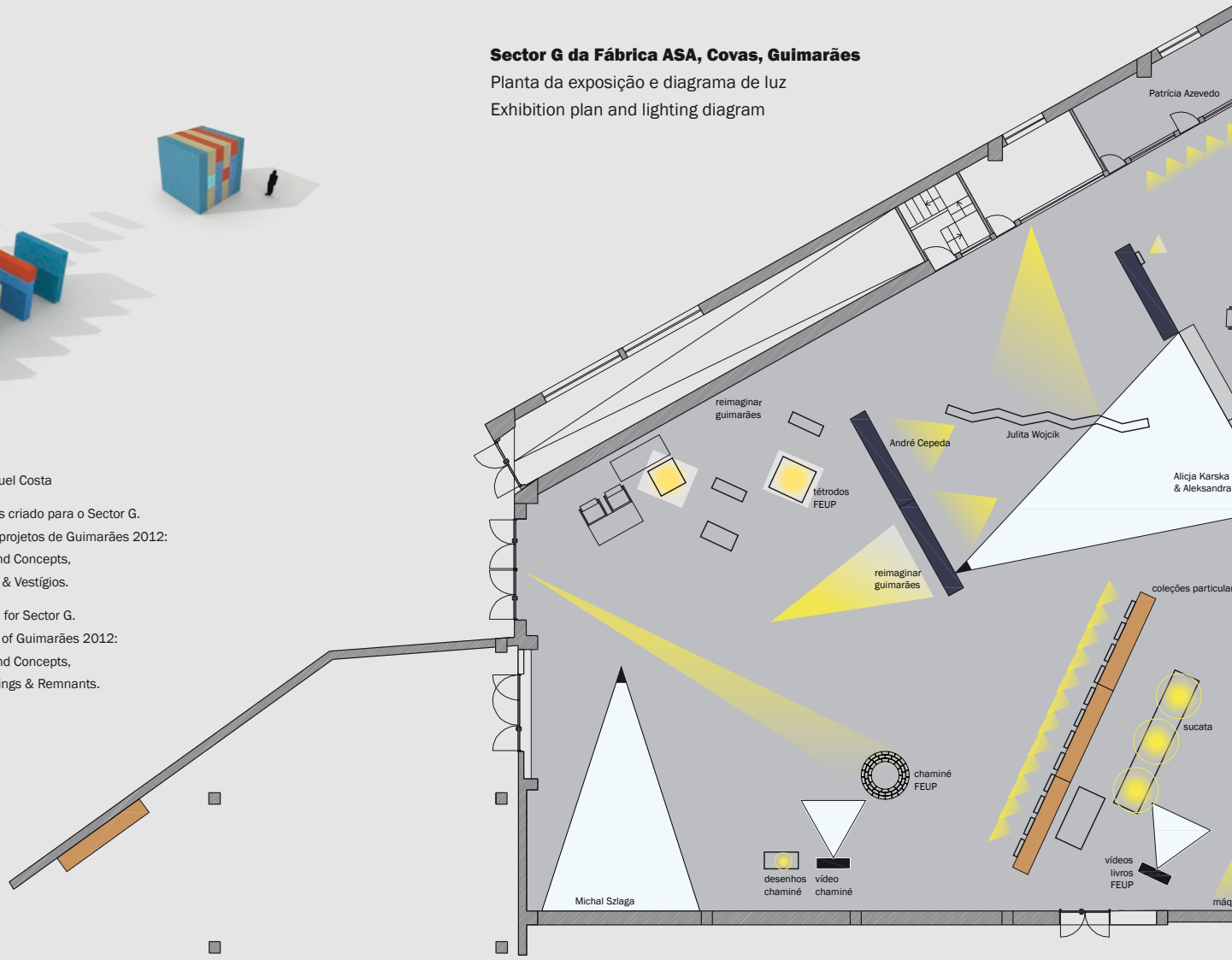


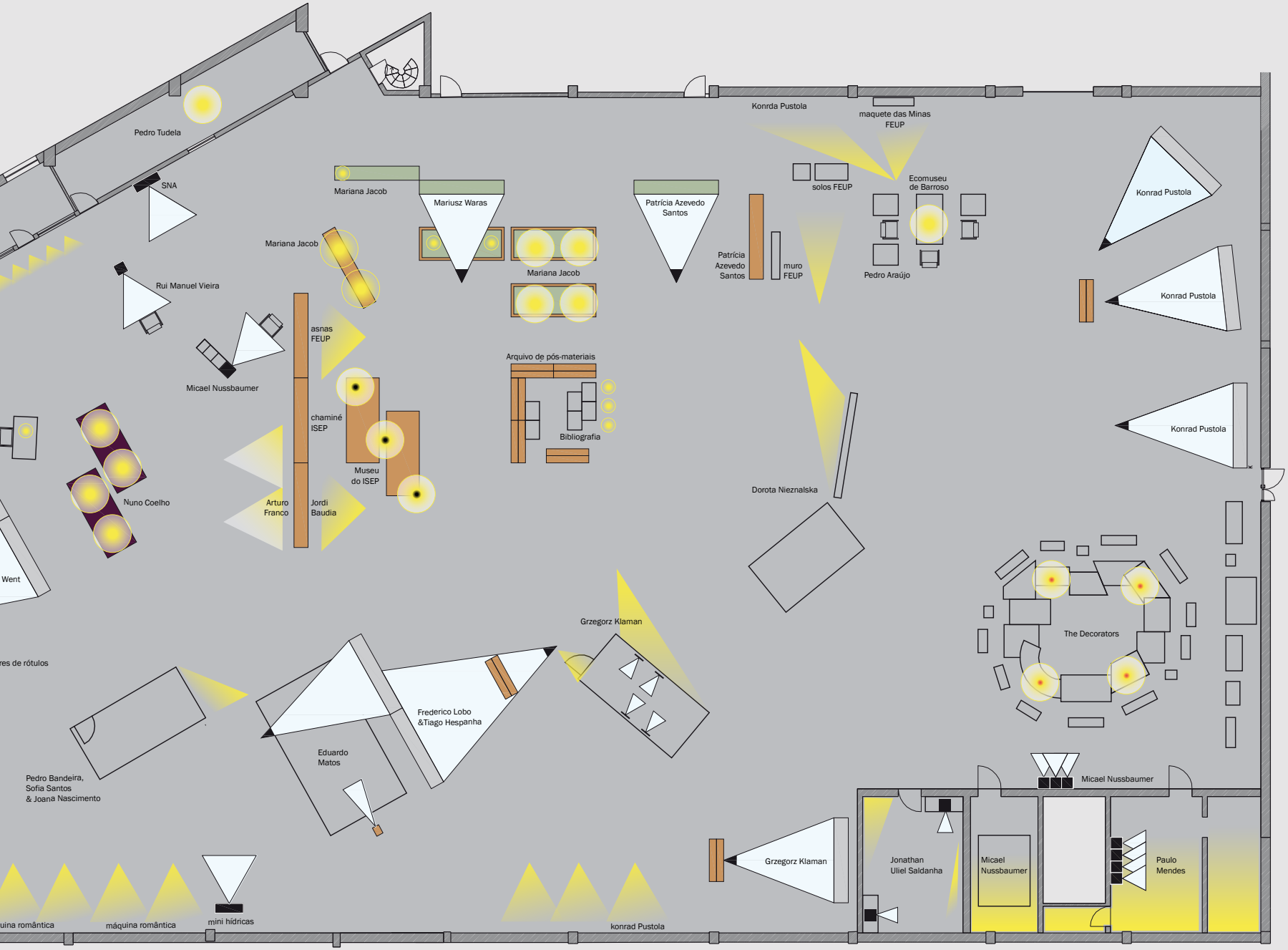
Matchbox, Inês Moreira + Miguel Costa

Matchbox é um set de paredes criado para o Sector G.
Foi recombinado para os três projetos de Guimarães 2012:
CCC – Collecting Colections and Concepts,
Emergências 2012 e Edifícios & Vestígios.

Matchbox is a wall set created for Sector G.
Recombined by three projects of Guimarães 2012:
CCC – Collecting Colections and Concepts,
Emergências 2012, and Buildings & Remnants.

Sector G da Fábrica ASA, Covas, Guimarães
Planta da exposição e diagrama de luz
Exhibition plan and lighting diagram




Pedro Tudela
SNA
Konrda Pustola
maquete das Minas FEUP
Mariana Jacob
Mariusz Waras
Patrícia Azevedo Santos
solos FEUP
Ecomuseu de Barroso
Konrad Pustola
Mariana Jacob
Mariana Jacob
Patrícia Azevedo Santos
muro FEUP
Pedro Araújo
Konrad Pustola
Rui Manuel Vieira
asnas FEUP
Micael Nussbaumer
Arquivo de pós-materiais
chaminé ISEP
Bibliografia
Konrad Pustola
Museu do ISEP
Nuno Coelho
Arturo Franco
Jordi Baudia
Dorota Nieznalska
Went
Grzegorz Klaman
The Decorators
res de rótulos
Frederico Lobo &Tiago Hespanha
Eduardo Matos
Pedro Bandeira, Sofia Santos & Joana Nascimento
Micael Nussbaumer
Grzegorz Klaman
Jonathan Uliel Saldanha
Micael Nussbaumer
Paulo Mendes
uina romântica
máquina romântica
mini hídricas
konrad Pustola

SOBRE A
(DES)INDUSTRIALIZAÇÃO
E A FORMAÇÃO DA VIDA
QUOTIDIANA NO
VALE DO AVE
ON
(DE)INDUSTRIALIZATION
AND THE MAKING
OF EVERYDAY LIFE
IN VALE DO AVE
ADRAVE

EDIFÍCIOS & VESTÍGIOS: CONFERÊNCIAS E EVENTOS
BUILDINGS & REMNANTS: CONFERENCES AND EVENTS

INAUGURAÇÃO
OPENING

29 Setembro / *September*
Performance Cultural Seminar por The Decorators
Performance Cultural Seminar by The Decorators
18h30 / *6.30 PM* / Fábrica ASA – Setor G

30 Setembro / *September*
Sobre Edifícios e Vestígios: conversa sobre o Estaleiro Naval do Solidarność (Gdańsk)
On Buildings & Remnants: a conversation on Solidarność Shipyard (Gdańsk)
—— Grzegorz Klaman, Dorota Nieznalska, Michal Szlaga, Julita Wojick, Konrad Pustola, Aneta Szylak (moderadora)
17h / *5:00 PM* / Fábrica ASA – Setor G

EDIFÍCIOS & VESTÍGIOS: PASSADOS, PRESENTE, FUTUROS
BUILDINGS & REMNANTS: PASTS, PRESENT, FUTURES

6 Dezembro / *December*
Que futuros possíveis? Espaços, materiais, espólios e novos usos.
What possible futures? Spaces, materials, collections and new uses.
Mesa redonda / *round table* —— Arquivo Fábrica Confiança + Universidade do Minho (Nuno Coelho + José Lopes Cordeiro), Arquivo Imaterial das Minas da Borralha + Ecomuseu de Barroso (Pedro Araújo + David Teixeira), Fábrica ASA + Grupo Lameirinho (Ricardo Gonçalves + Miguel Coelho Lima), Fábrica da Fiação de Tomar + Projeto Europeu Materiality (Inês Moreira + Gonçalo Leite Velho), Fábrica Pátria / Casa da Memória + Associação Comercial e Industrial de Guimarães (António Amaro das Neves + Manuel Martins), Fábrica Moinho do Buraco + Associação Muralha (Mariana Jacob + Rui Vitor), Moderador: Inês Moreira.
15h–18h / *3:00–6:00 PM*/ Fábrica ASA – Setor G

7 Dezembro / *December*
Ao Cair do Pano. Sobre a formação do quotidiano num contexto (des)industrializado do Vale do Ave *
On the formation of the everyday life in the context of the Vale do Ave's (de)industrialisation *
Seminário / *Seminar*——Joaquim Lima (ADRAVE), Inês Moreira (E&V), Virgílio Borges Pereira, Ester Gomes da Silva, José Madureira Pinto, João Queirós, Carla Aurélia de Almeida, Bruno Monteiro, António Teixeira Fernandes, Alice Ingerson.
10h–18h / *10 AM–6 PM*

Lançamento do livro / *book launch*
"Ao Cair do Pano. Sobre a formação do quotidiano num contexto (des) industrializado do Vale do Ave"
18h / *6 PM*

8 Dezembro / *December*
Edifícios & Vestígios e as suas investigações
Buildings & Remnants and their investigations
Visita Maratona à exposição E&V / *Marathon visit to B&R exhibition*
—— Arturo Franco, Eduardo Brito, Mariana Jacob Teixeira, Micael Nussbaumer, Nuno Coelho, Patrícia Azevedo Santos, Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento, Paulo Mendes, Pedro Araújo, Pedro Tudela, Ricardo Triães & Leonor Loureiro, Rui Manuel Vieira, Susana Medina.
17h–20h / *5:00–8:00 PM*

Jantar performance / *performance dinner*: The Decorators + Sr. Sequeira
20h / *8:00 PM*

Edifícios & Vestígios: antevisão do livro + Sobremesa + café
Buildings & Remnants: book preview + dessert + coffe
21h30 / *9:30 PM* / Fábrica ASA – Setor G

***** Produção / *Production*: Instituto Sociologia FLUP + ADRAVE

RMV

CRÉDITOS DO PROJETO
PROJECT CREDITS

Título / title
Edifícios & Vestígios: Projeto-Ensaio sobre Espaços Pós-Industriais
Buildings & Remnants: Essay-Project on Post-Industrial Spaces

Projeto desenvolvido no âmbito do Ciclo "Escalas e Territórios" do Programa de Arte e Arquitetura de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura. A exposição e os eventos tiveram lugar no Sector G da Fábrica ASA, Covas, Guimarães entre 29 de setembro e 9 de dezembro de 2012.

Project developed as part of "Scales and Territories" Cycle, Art and Architecure Programme, Guimarães 2012 European Capital of Culture. The exhibition and events took place at Sector G, Fábrica ASA, Covas, Guimarães from 29th September to 9th December 2012.

Entidade organizadora / commissioner
Fundação Cidade de Guimarães
Presidente / Chairman
Prof. João Serra
Programa de Arte e Arquitetura / Art and Architecture Program
Gabriela Vaz-Pinheiro
Assistentes de programa /program assistents
Gisela Leal + Gisela Diaz

Conceito e livro / Concept and book
Inês Moreira

Curadoria da exposição / exhibition curators
Inês Moreira + Aneta Szyłak

Produtor / producer
Ectopia
Direção de produção / project management
Paulo Mendes
Produção da exposição / exhibition producer
Plano Geométrico A.C.
Produção executiva / executive producers
Pedro Araújo, Juan Luís Toboso, Rui Manuel Vieira
Investigação do projeto / project research
Mariana Jacob + Pedro Araújo
Design de comunicação / communication design
Nuno Coelho
Tradução / translation
Kennis Translations (Pt–Eng)
Website
Sara Moreira [www.edificiosvestigios.com + www.buildingsremnants.com]
Cenografia / scenography
petit CABANON
Desenvolvimento do espaço / space devellopment
Susana Rosmaninho
Luz / light
Juan Luis Toboso
Montagem / set-up
André Lemos, Heitor Fonseca, João Nora,
Laurindo Marta, Nelson Melo, Vasco Costa
Local / venue
Fábrica ASA, Setor G, Guimarães
Produção livro e eventos / book and event producer
Urbanidade Real, Ana Teresa Real e João Urbano
Registo audiovisual / Video
Telmo Domingues
Imagem e fotografia em estúdio / studio photography and image
Rui Manuel Vieira
Fotografia da exposição / exhibition photography
David Pereira, Telmo Domingues, Ivo Rainha (FCG),
Sérgio Rolando (FCG), Rui Manuel Vieira

O projeto Edifícios & Vestígios agradece a todos os artistas, autores, produtores e técnicos envolvidos neste projeto desde 2010. Agradece à Fundação Cidade Guimarães especialmente nas pessoas do Prof. João Serra, Carlos Martins, Hélder Sousa, Cláudia Leite, Paulo Cruz, Gabriela Vaz Pinheiro, Gisela Leal, Gisela Diaz, Olga Moreira, Joaquina Campos, Lino Teixeira, Ricardo Gonçalves, Américo Machado (ASA), Miguel Coelho Lima (Lameirinho) pelos dois anos de percurso.

Buildings & Remnants acknowledges *all artists, authors, producers and technicians involved in this project since 2010. Our thanks to Fundação Cidade Guimarães specially to Prof. João Serra, Carlos Martins, Hélder Sousa, Cláudia Leite, Paulo Cruz, Gabriela Vaz Pinheiro, Gisela Leal, Gisela Diaz, Olga Moreira, Joaquina Campos, Lino Teixeira, Ricardo Gonçalves, Américo Machado (ASA), Miguel Coelho Lima (Lameirinho) for two years of colaboration and trust.*

Parcerias / partners
ACIG – Associação Comercial e Industrial de Guimarães, ADRAVE – Agência para o Desenvolvimento do Vale do Ave, Ecomuseu de Barroso / C. M. Montalegre, Fábrica ASA, Grupo Lameirinho, Museu Alberto Sampaio, Muralha – Associação de Guimarães para a Defesa do Património, Museu da Indústria Têxtil da bacia do Ave, Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto, Museu de Engenharia da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Reimaginar Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Patrocínio / Sponsors
Cerâmica do Vale da Gandra, Robbialac

As curadoras e os autores agradecem /
The curators and the authors acknowledge
Grupo Lameirinho – Miguel Coelho Lima, José Alberto Moreira, Sr. Américo Machado, Fábrica ASA – Sr. Joaquim Almeida, Muralha – Associação para a Defesa do Património de Guimarães – Rui Vitor, Associação Comercial e Industrial de Guimarães – ManuelMartins, Museu Alberto Sampaio, Agência para o Desenvolvimento do Vale do Ave – Joaquim Lima, Ecomuseu de Barroso / C. M. Montalegre, Museu do Instituto Superior de Engenharia do Porto, Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – José Madureira Pinto, Virgílio Borges Pereira,Reimaginar Guimarães – Eduardo Brito, Sociedade Martins Sarmento – Amaro dasNeves, Célia Oliveira, Salomé Duarte, Instituto Politécnico de Tomar – Gonçalo Leite Velho, João Coroado, Ricardo Triães, Cláudia Falcão, Museu de Engenharia daFaculdade de Engenharia da Universidade do Porto – Ana Azevedo, Susana Medina,José Sarsfield Cabral, António Torres Marques, Fernando Brandão Alves, FernandoGomes Martins, Manuel Matos Fernandes, Maria Arminda Alves, Belmira Neto, JorgeLino, Carlos Madureira, António Vasconcelos, Carlos Costa, Jorge Moreira da Costa,Sandra Nunes, SNA Europa – Pedro Azevedo, Bombeiros Voluntários de Guimarães,Polícia Municipal de Guimarães, Cerâmica do Vale da Gândara, Rocha Mota eSoares, S.A., Tintas Robbialac, Câmara Municipal de Guimarães, Conservatória doRegisto Comercial, António Emílio, Manuel Melo, Francisca Lopes Correia, FranciscoInácio da Cunha Guimarães, Ingrácia da Silva, Joaquim Cunha Guimarães, JoséCorreia, Junta de Freguesia de S. Jorge do Selho, Sociedade Martins Sarmento,Elisabete Pinto, Carlos de Sousa, António Maria Meireles Martins, Raimundo da SilvaFernandes, Rovitex – estamparia têxtil, Lda, J. Pereira Fernandes II, S. A., Astrorela,S.A., Museu da Indústria Têxtil da Bacia do Ave – José Lopes Cordeiro, AdelaideCunha Guimarães, Administração da Região Hidrográfica do Norte, Afonso Salazar,António da Silva Ferreira, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Sojitz Beralt Tin andWolfram (Portugal), S.A., João Pedro Real, Pedro Miguel Correia, Museu do Ferrode Moncorvo, Nelson Campos, Alda Campos (O Gasómetro), Ana Martinho, SofiaTeodósio, Sandra Manuela Pereira, Lider Segurança. City Culture Institute, Zacheta Gallery, Wyspa Institute of Art, Maks Bochenek,Malgorzata Bogdanska, Marzena Beata Guzowska, Aleksandra Grzonkowska, JoannaNuckowska, Karolina Ochab, Natalia Osadowska, Aleksandra Szymanska, MartaSzymanska, Hanna Wróblewska, Maciej Zurczak.

À/to
Violeta Moreira Mendes

CRÉDITOS DO LIVRO
BOOK CREDITS

Título
Edifícios & Vestígios: projeto-ensaio sobre espaços pós-industriais
Title
Buildings & Remnants: essay-project on post-industrial spaces

Livro publicado pela Fundação Cidade Guimarães em parceria com a Imprensa Nacional–Casa da Moeda, editado por Inês Moreira como parte do projeto "Edifícios & Vestígios: Projeto-Ensaio sobre Espaços Pós--Industriais", integrado no Ciclo Escalas e Territórios do Programa de Arte e Arquitetura, Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, produzido por Urbanidade Real. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida ou utilizada sob qualquer forma, eletrónica, mecânica ou outra, sem o conhecimento e autorização por escrito da Fundação Cidade de Guimarães. www.edificiosvestigios.com

Book published by Fundação Cidade Guimarães in partnership with Imprensa Nacional–Casa da Moeda, edited by Ines Moreira as part of "Buildings & Remnants: Essay-Project on Post-Industrial Spaces" as part of the Cycle "Scales and Territorries", Art and Achitecture Programme, Guimaraes 2012—Capital Europeia da Cultura, produced by Urbanidade Real. All rights reserved. No part of this book may be reproduced or utilized in any form, electronic, mechanical or other, without permission in writing from Fundaçao Cidade de Guimaraes. www.buildingsremnants.com

Nota da editora: Por opção da Fundação Cidade de Guimarães e da Imprensa Nacional–Casa da Moeda (INCM), este livro segue o novo acordo ortográfico, pelo que os textos originais e as traduções para português, foram revistos pela INCM.

Editor's note: The Guimarães City Foundation and the National Press and Mint (Imprensa Nacional–Casa da Moeda, INCM) have chosen to follow the new orthographic agreement. Accordingly, the original texts and the translations into Portuguese have been revised by the INCM.

Entidade organizadora / commissioner
Fundação Cidade de Guimarães
Presidente / Chairman
Prof. João Serra
Programa de Arte e Arquitetura / Art and Architecture Program
Gabriela Vaz-Pinheiro
Assistentes de programa /programme assistents
Gisela Leal + Gisela Diaz

Edição e concepção / concept and editor
Inês Moreira

Ensaios / Essays
Aneta Szyłak, Grzegorz Klaman, José Manuel Lopes Cordeiro, Inês Moreira

Contributos visuais e metodológicos / visual and methodological contributes
Alicja Karska & Aleksandra Went, André Cepeda, Arturo Franco, Jordi Badia, Marius Waras, Paulo Mendes, Pedro Bandeira & Sofia Santos & Joana Nascimento, Dorota Nieznalska, Julita Wojcik, Michał Szlaga, Pedro Tudela, The Decorators, Jonathan Saldanha, Pedro Araújo & Ecomuseu de Barroso, Grzegorz Klaman, Frederico Lobo & Tiago Hespanha, Eduardo Matos, Konrad Pustola, Micael Nussbaumer, Patrícia Azevedo Santos, Rui Manuel Vieira, Lab C&R—IPTomar, Arquivo de Pós-Materiais, Coleções Particulares, Mariana Jacob, Muralha—Associação de Guimarães para a Defesa do Património, Nuno Coelho, Reimaginar Guimarães, Sociedade Martins Sarmento, Museu do ISEP, Museu da FEUP & Susana Medina & Aníbal Costa & António Fiúza & Maria Cristina Vila & António Machado e Moura & Carlos Veiga da Costa & Fernando Jorge Monteiro & Francisco Piqueiro & José Barros Bastos

Produção editorial / book producer
Urbanidade Real
Coordenação / coordinator
João Urbano
Design
Manuel Granja
Investigação do projeto / project research
Inês Moreira com/*with* Mariana Jacob + Pedro Araújo
Imagem e fotografia em estúdio / studio photography and image
Rui Manuel Vieira
Fotografia da exposição / exhibition photography
David Pereira, Telmo Domingues, Ivo Rainha (FCG),
Sérgio Rolando (FCG) e Rui Manuel Vieira
Tradução / translation
Kennis Translations (pt–eng)
Revisão / proof reading
Urbanidade Real + Pedro Araújo + Imprensa Nacional – Casa da Moeda

Execução Gráfica / printing and binding
Imprensa Nacional – Casa da Moeda
Tiragem / print run
1000
Publicação / publisher
Imprensa Nacional–Casa da Moeda (INCM)
+ Fundação Cidade Guimarães (FCG)
ISBN
XXXXXXXXXXXX
Depósito legal / Legal deposit
XXXXXXXXXXX
Nº de edição _ XXXXXXXXXXXXX

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS
PHOTO CREDITS

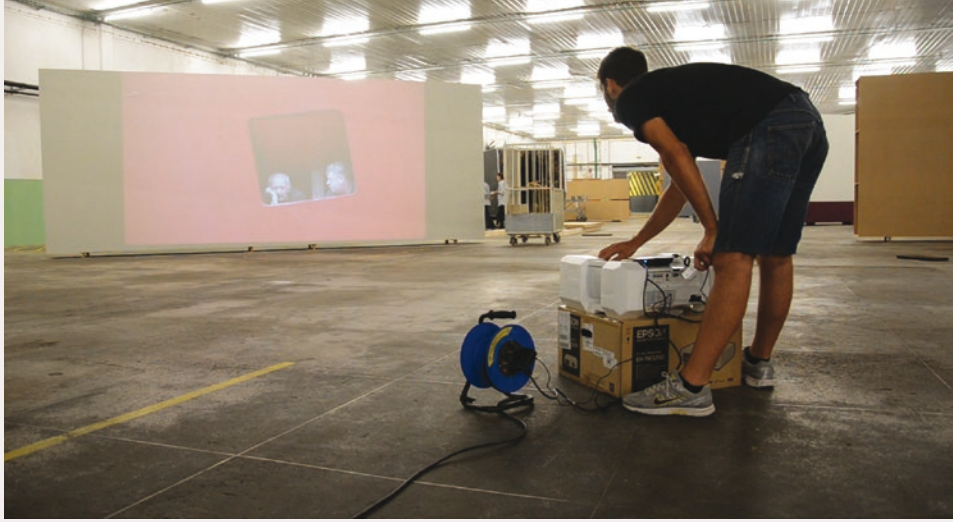
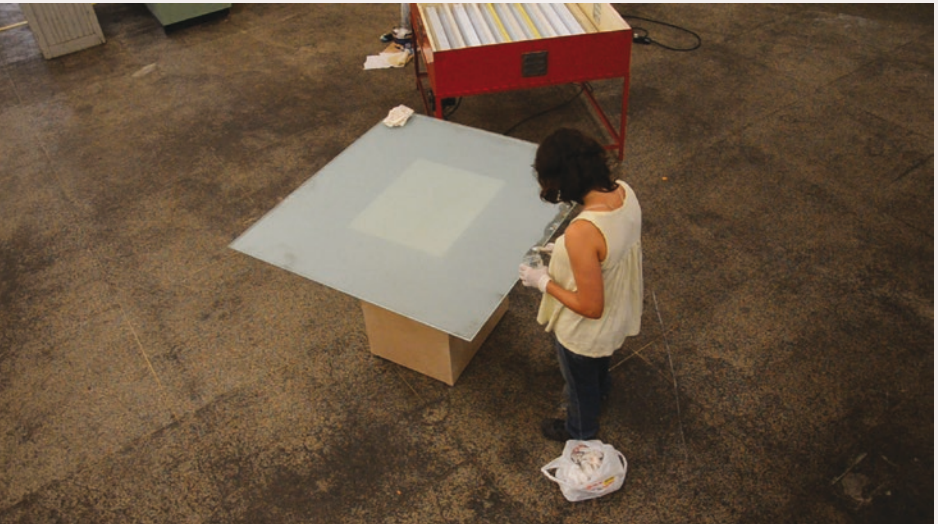
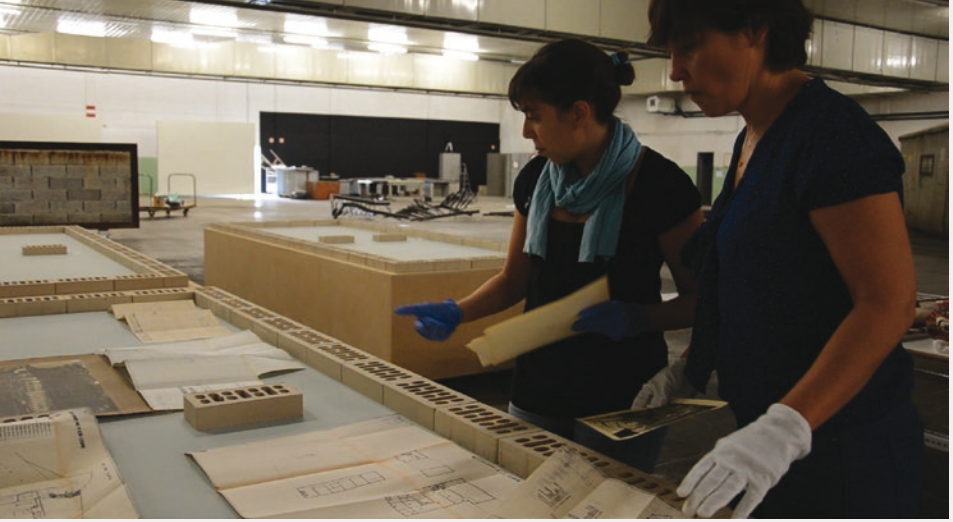
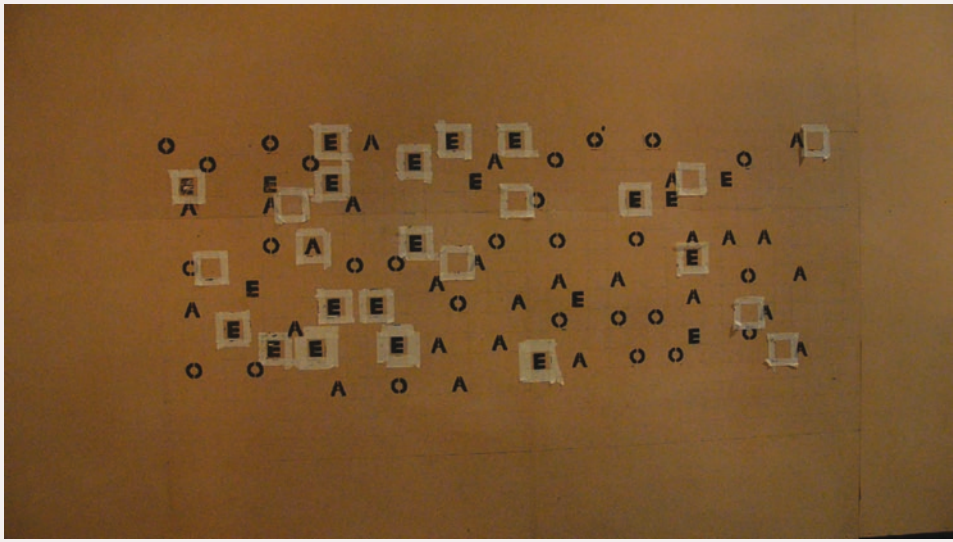
AG — André Gonçalves
DP — David Pereira
IM — Inês Moreira
IR — Ivo Rainha
KP — Konrad Pustola
MJ — Mariana Jacob
MN — Micael Nussbaumer
MS — Micahl Szlaga
PB — Pedro Bandeira
PM — Paulo Mendes
PT — Pedro Tudela
RMV — Rui Manuel Vieira
SR — Sérgio Rolando
TD — Telmo Domingues

Quando a autoria não está indicada,
as imagens são do próprio autor do projeto.

When the authorship is not identified,
the images belong to the project's author.

O *MAKING-OF* DA EXPOSIÇÃO

The making of the exhibition

Fotos / Photos
Telmo Rodrigues

Making-of, os vídeos / Making-of, the videos:
<http://youtu.be/VYZQ5vFnCYY> + <http://youtu.be/jxtoqy7r6zs>