

A CONSTRUÇÃO DO OBJECTO MUSEOLÓGICO

"Expor é ou deveria ser, trabalhar contra a ignorância, especialmente contra a forma mais refractária da ignorância: a ideia pré - concebida, o preconceito, o estereótipo cultural. Expor é tomar e calcular o risco de desorientar - no sentido etimológico: (perder a orientação), perturbar a harmonia, o evidente, e o consenso, constitutivo do lugar comum (do banal). No entanto também é certo que uma exposição que procuraria deliberadamente escandalizar traria, por uma perversão inversa o mesmo resultado obscurantista que a luxúria pseudo - cultural. ... entre a demagogia e a provocação, trata-se de encontrar o itinerário subtil da comunicação visual. Apesar de uma via intermédia não ser muito estimulante: como dizia Gaston Bachelard, todos os caminhos levam a Roma menos os caminhos do compromisso."(1)

Parece ser cada vez mais evidente que os museus têm vindo a sofrer modificações que se manifestam em vários níveis. Para lá das funções tradicionais da recolha, conservação e exibição de objectos, os museus têm vindo a pretender servir como meios de comunicação, abertos às preocupações do mundo contemporâneo. Para isso têm vindo a utilizar o que a tecnologia coloca ao seu alcance, guiam-se à luz do "marketing" e da gestão empresarial moderna.

Noutros casos assumem-se como centros de dinamização sócio - cultural, procurando participar e ser veículos do desenvolvimento do meio que lhes dá vida.

Alteram-se aqui o lugar e a função dos intervenientes (profissionais - público - criadores) bem como as noções de património, de objecto museológico e de colecção. O poder de decisão é reequacionado em termos de uma possível autogestão, ou de pelo menos de uma maior acessibilidade de cada interveniente à gestão museológica.

Em ambos os casos, a exposição continua a estar no centro da actividade museológica, quer se trate da exposição produto ou da exposição processo.

Trata-se de seleccionar (autocraticamente ou de forma participativa) um conjunto de objectos no sentido mais lato da palavra, os quais serão exibidos pelo seu valor consensual, pelo valor que lhes é atribuído, ou pelo significado que podem assumir.

Colocados em mobiliário museológico, ou em contexto, explicitados por meio de legendas, de discursos personalizados ou colectivos, de videogramas e diaporamas, o objecto saído da reserva ou recolhido para o efeito é sem dúvida a alma da exposição e do catálogo.

Objectos esses que a própria exposição se encarrega de transformar, manipular, alterar.

Objectos que são assim a razão de ser da MUSEOGRAFIA e ao mesmo tempo fruto voluntário dessa mesma MUSEOGRAFIA por um lado e por outro lado conformado por múltiplas circunstâncias escolhidas ou alheias, como as vozes, o movimento e os passos dos visitantes.

Sem entrar na discussão sobre o possível carácter científico da museografia, certo é que durante muito tempo, à museografia correspondia um conjunto de regras, que asseguravam uma exposição "correcta" dos objectos. Foi neste quadro, que a museografia contemporânea tomou forma integrando aperfeiçoamentos e novidades, em todos os seus aspectos.

Ao serviço do objecto ou ao serviço de ideias, devemos reconhecer que a museografia e as técnicas de exposição em geral constituem cada vez mais um meio de comunicação autónomo em relação ao museu.

Presente em cada momento, a museografia na sua progressiva complexidade de meios e métodos, é suporte e veiculo de informação para todos os aspectos do quotidiano dentro e fora do museu.

Ora o objecto museológico, exuberante ou submisso, respeitado ou manipulado, é no essencial um objecto "herdado".

Neste sentido, é impossível continuar a considerar o objecto museológico, como se de facto não fosse herdado, com todas as imposições que isso veicula. Sobre o status do objecto no museu e na

exposição, Ulpiano Bezerra de Meneses sintetizou quatro maneiras de entender o objecto museológico.

"Objecto fetiche. - A característica mais comum do objecto na colecção e, portanto, do papel desempenhado na exposição é sua fetichização. Assim, a fetichização ou reificação consiste em deslocar atributos do nível das relações entre os homens e apresentá-los como se eles derivassem dos objectos, autonomamente. Ora, os objectos materiais só dispõem de propriedades imanentes de natureza físico-química: peso, densidade, textura, sabor, opacidade, forma geométrica, dutibilidade, etc. etc. Todos os demais atributos são aplicados às coisas. Em outras palavras: sentidos e valores (cognitivos, afectivos, estéticos e pragmáticos) não são sentidos e valores das coisas, mas sentidos e valores que a sociedade produz, armazena, faz circular e consumir, recicla, descarta, mobilizando tal ou qual atributo físico inerente às coisas (e, naturalmente, segundo padrões históricos, sujeitos à mudança)....

Objecto metonímico. - A metonímia (figura de retórica em que a parte vale pelo todo) está presente, com reiterada frequência - e riscos de deformação - nas exposições antropológicas e, em menor escala, históricas. O objecto metonímico perde seu valor documental, pois passa a contar com valor predominantemente emblemático. Imaginar-se que é possível, por intermédio de peças museológicas, expressar o "sentido" de determinado grupo ou cultura é ingenuidade em que os museus não poderiam cair: não é possível, decididamente, "exibir culturas"....Enquadra-se, aqui, o emprego do típico, do estereótipo, para fins de síntese - sempre redutora e com os riscos já conhecidos e denunciados, principalmente quando estão em cena objectivos tão suspeitos e problemáticos, como criar ou reforçar a identidade cultural: as simplificações sempre mascaram a complexidade, o conflito, as mudanças e funcionam como mecanismos de diferenciação e exclusão.

Objecto metafórico. - O uso metafórico do objecto, numa mera relação substitutiva de sentido, embora menos nocivo que o anterior, leva igualmente a exposição a reduzir-se a uma exibição de objectos que apenas ilustram problemas formulados

independentemente deles. Ora, com isto perde-se o que seria vantagem específica do museu e seu recurso mais poderoso o trabalho com o objecto. Esta postura revela, assim, uma incapacidade de se defrontar com o objecto, de explorá-lo em seus próprios termos, em lugar de se preferirem os suportes verbais não só para formular os conceitos, mas também para expressá-los: nessa linha, esvazia-se consideravelmente a própria utilidade do museu.

Esta tendência, reveladora de despreparo, indolência ou desorientação, não é nova. Já na década de 70 do século passado, George Brown Goode, que foi um dos grandes directores do Museu de História Natural da Smithsonian Institution, dizia ironicamente que uma boa exposição didática é aquela que dispõe de uma colecção completa de legendas, caucionada aqui e ali por amostragens de espécimes naturais....

Objecto no contexto. - A consideração banal e corrente de que o objecto descontextualizado é objecto desfigurado, tem colocado, legitimamente, a questão do contexto e a necessidade de introduzi-lo na exposição. Estranhamente, porém, não se tem visto qualquer esforço na conceituação do objecto. Por isso, tem-se tomado como solução imediata, pronta e acabada, e mera reprodução do contexto enquanto aparência, isto é, recorte empírico que, como tal, precisaria ser explicado, pois não é auto-significante. Esta confusão do dado empírico, do registro documental, com a informação elaborada, a síntese cognitiva, é responsável por um dos piores vícios alimentados por bons propósitos sem investimento intelectual. Pelo seu carácter insidioso e onipresente, conviria apontar mais claramente as suas insuficiências e distorções.

A primeira delas é que os objectos têm histórias, trajetórias e não há por que congelá-los arbitrariamente num de seus vários contextos. Em segundo lugar, a postura dominante ignora que o processo de transformação do objeto em documento que é, afinal, o eixo da musealização, introduz referências de outros espaços, tempos e significados numa contemporaneidade que é a do museu, da exposição e de seu usuário.... Esta complexa rede não é gratuita. Deve servir, fundamentalmente, para prevenir o museólogo contra as ilusões

e burlas da contextualização e cenarização que ele pode indulgentemente construir.

Finalmente, e mais importante que tudo, a reprodução de contextos que são pura aparência, inverte o papel da exposição na produção de conhecimento: ao invés de partir destas relações aparentes para romper a unidade superficial daquilo que é apenas empiricamente verificável, mais profunda e substancial (embora não sensorialmente perceptíveis mas visualizáveis na exposição), ao invés deste esforço crítico e criativo, a exposição já de início reforça aquilo que a ação imediata dos sentidos pode fornecer, mascarando as articulações invisíveis porém determinantes".(2)

Também sobre os problemas da "mise en exposition", Jacques Hainard, assumindo que o "objecto não é a verdade de absolutamente nada", tem vindo a propôr uma reflexão que procura esclarecer o lugar do objecto no museu. "O conservador escolhe, pressiona o objecto que deseja pôr em evidência, recorrendo para isso à "vitrinificação": a vitrina não será ela própria um objecto santificador? Depois, coloca a vitrina em cima de um plinto, embeleza-a, decora-a, adapta-lhe uma iluminação adequada, coloca no interior outro plinto acompanhado por uma etiqueta virgem, que simbolizará através do olhar que incide sobre o objecto, quando este se mediatiza num lugar de exposição privilegiada: o Museu-Templo. (3)

Museu esse, (no sentido físico), que em última análise é sempre o suporte do objecto, situação particularmente evidente quando Daniel Buren expõe como exposição, as próprias paredes do museu com o recorte dos quadros ausentes.(4) Isto sem nos fazer esquecer que a própria linguagem da exposição é pelo facto de ser mista e artificial, caracterizada pela sua modularidade, traductibilidade e reductibilidade o que vem por seu lado complicar ainda mais o entendimento do papel e da função do objeto museológico.(5)

Por isso nos parece legítimo buscar outras pistas de investigação para esta problemática, não só para encontrar uma escrita e um vocabulário museográficos talvez mais consistentes, mas também para melhor entendermos os próprios limites da museografia

e assim fazermos dela um manuseamento mais reflectido ou mesmo reflectido.

A museografia de que vamos falar parte do princípio de que é possível existir uma museografia em que o objecto não seja herdado mas sim criado escapando assim ao seu destino museológico.

Esta hipótese mais não é que o reconhecimento, tantas vezes sugerido de uma museografia que funciona como meio de comunicação não se restringindo ao simples serviço do Museu. Ao serviço do Museu, a museografia adapta-se e evolui de acordo com a introdução de novos meios, ou simples aperfeiçoamentos técnicos dos meios já usados: melhor iluminação, letragem, sinalética, interactividade entre outros. Mas a museografia como meio de comunicação visual pode utilizar e aprofundar a potencialidade comunicativa da FORMA, não herdada do objecto, mas sim criada para cada situação, sobretudo se tivermos em consideração como escreveu Pierre Francastel: "A percepção da obra de arte não se baseia num processo de reconhecimento, mas de compreensão. A obra de arte, é o possível e o provável; ela nunca é a certeza"(6)

Parece-nos pois que fará sentido trazer ao mundo da museologia e em particular da museografia as experiências acumulada por gerações de escultores que têm imaginado, estudado, acarinhado e pensado o mundo das formas construídas.

Se procurarmos compreender o processo de evolução do trabalho dos escultores, (ou daqueles que reconhecem a escultura como seu modo de comunicar) pelo menos durante este século, poderemos certamente aprofundar o conhecimento da criação e interpretação da FORMA

Neste sentido e apenas com este fim, vamos referir alguns trabalhos (mais do que autores) que podem balizar modos de apreender a FORMA, naquilo que provavelmente nos pode ajudar a repensar a Museografia. Este trabalho de identificação de um vocabulário é largamente reconhecido como um elemento necessário

da aproximação do criador da obra de arte, e pode em certa medida, esclarecer o museólogo sobre uma, em parte, nova forma de

comunicar, melhor adaptada a uma renovada função social do Museu. "O artista, como o escritor, tem necessidade dum vocabulário, antes de se arriscar a *copiar* a realidade. E este vocabulário, ele só pode encontrá-lo junto de outros artistas". (7)

Ao citarmos de seguida alguns autores, é evidente que não pretendemos impor-lhes artificialmente escolas ou correntes pois na verdade todos eles testemunham de experimentações nos mais diversos sentidos. Por outro lado, seria sempre possível seleccionar uma infinidade de outras obras e autores, provavelmente até com mais sentido, para ilustrar este processo de conhecimento e construção da forma. Os exemplos que damos a seguir devem ser entendidos com este evidente cuidado.

A escultura como representação do corpo humano nos seus diferentes domínios - religioso, comemorativo, simbólico, decorativo - mesmo quando exprime ideias de beleza e de rigor, traduzidas numa perfeita relação, dos materiais com sentido da obra, propõe sempre uma leitura imediata. Esta utilização da forma patente em Auguste Rodin ou Jean - Batiste Carpeaux e por certo no neo - classicismo italiano, são no essencial formas onde a descrição é dominante .

O mesmo já não se pode dizer dos autores que manifestam entendimento diverso do corpo humano e animal, através da utilização de texturas, e pelo realce ou síntese de formas, como testemunham trabalhos de Henri Moore, Giacometti e Germaine Richier. Nestes casos a leitura torna-se mais complexa. Os seus trabalhos contam de certa forma algo mais do que aquilo que é visível, propõem uma história, mas cujos limites não ultrapassam os limites das próprias formas. A "Cidade destruída" de Ossip Zadkine exemplifica esta postura. São formas que sugerem ideias através da imposição de certos elementos, como seja a dimensão e posição das mãos, o próprio equilíbrio do conjunto, ou a resistência a qualquer coisa que sugere a posição dos braços. "A cabeça e o tronco são atiradas para traz, o rosto é desfigurado pela dor, um grito lancinante sai da sua boca, os braços são gigantescos, as mãos suplicam, toda a escultura é convulsiva e sofrida e no entanto ela está irresistivelmente viva.... É uma imagem tão terrível na sua expressão directa como a Guernica de Picasso, mas

está concebida com uma força que anuncia a ressurreição que Roterdão veio a conhecer... Através desta obra, um aspecto da arte moderna atinge o seu ponto culminante - aquele que explora as imagens brutais do subconsciente e que confronta de forma deliberada a náusea existencial da nossa época.(8) Estas formas são no entanto elementos de um vocabulário relativamente simples.

De par com a utilização do poder sugestivo das formas há igualmente a descoberta de novos materiais e da possibilidade de criar formas "auto suficientes" que servem um abstracionismo (exemplificado nas obras de Barbara Hepworth e de Hans Arp), que de certa forma se coloca no lado oposto dos vocabulários simples e evidentes.

Com significado semelhante há que ter em conta uma nova "qualidade" da forma que é o movimento, presente nas obras de Naum Gabo, Moholy-Nagy ou de Aleksander Rodchenko desde os anos 20, em trabalhos que se ligam ao construtivismo russo e que tão grande importância teve nos rumos das artes plásticas. É a arte cinética representada nos mobiles de Calder e nas propostas de Nicolas Schöffer ou de Jean Tinguely onde as ideias de movimento e máquina se enterlaçam. Também se descobre a possibilidade de construir estruturas e de desenhar em três dimensões a partir de formas criadas para esse fim ou de formas herdadas por recuperação ou por desvio de funções (David Smith e certamente Louise Nevelson).

Em nosso entender, a primeira metade do século caracteriza-se pelo esforço de descobrir uma nova linguagem. É a tomada de consciência de que como a fala e a escrita, o vocabulário das formas é complexo, aparentemente inesgotável e capaz de embasar pontos de referência vindos do mundo das ideias sejam elas transparentes, metafóricas ou apenas esboçados.

Durante todo este período de aprendizagem do manuseamento e da utilização da forma, esta também foi objecto de um repensar, no âmbito de uma sociologia mais ou menos comprometida. Esta postura está bem presente na obra de Marcel Duchamp e de Meret Oppenheim, e de um modo geral no surrealismo através da

desfuncionarização dos objectos do mundo corrente e da revelação das suas faces escondidas.

A propósito de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1912-1923) Marcel Duchamp pretendeu que "simplesmente, eu pensei na ideia de uma projecção, de uma quarta dimensão invisível na medida em que não pode ser vista com os olhos... considerava que a quarta dimensão podia projectar um objecto em três dimensões, ou melhor, que todo o objecto de três dimensões que não vemos directamente, é um projecção de uma coisa em quatro dimensões que nós não conhecemos. Era um pouco um sofisma, mas enfim era uma coisa possível. Foi nisso mesmo que eu baseei a *Mariée* (9).

Robert Rauchenberg, Jasper Johns e naturalmente Claes Oldenburg, apresentam praticamente todos os elementos deste novo vocabulário no qual a forma adquire um significado, pela mudança de contexto, de materiais e de escala.

No fim dos anos 60 e princípios de 70, tomou forma um outro movimento que pretendia retirar a obra artística dos circuitos comerciais e da competição, fazendo apelo à participação do público (happening, performance) valorizando por isso a exibição por oposição à exposição. Os materiais as recuperações as formas produzidas e os objectos utilizados traduziam um compromisso de ordem político, declaradamente assumido na Europa e em particular na Itália. (Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis). Por seu lado Joseph Beuys propôs-se trabalhar em recortes de interiores através do ordenamento de espaços por meio de objectos extremamente despojados, e de certos materiais como o feltro e o sebo.

Outros autores como César ou Arman podem igualmente ser incluídos neste esforço de experimentação sem que no entanto seja fácil relaciona-los com movimentos mais definidos. Nesta época a representação do corpo humano é introduzida nas apresentações como suporte elaborado de um discurso igualmente comprometido como por exemplo em George Segal, Alen Jones e Ed Kienhols. Aqui o corpo humano apesar do realismo ou mesmo do hiper realismo com que é representado só assume verdadeiramente significado pela

intenção, ou pela composição em que é exibido. O olhar dos personagens mesmo quando não representado fisicamente dá o verdadeiro sentido à obra destes autores.

"A medida que envelheço, fico menos interessado na maneira como as coisas aparecem, e mais no espírito que elas escondem; assim as coisas são feitas mais para olhar para dentro delas do que para olhar para elas" (10)

A maneira como este escultor apresenta a relação do observador com o objecto vai pois no sentido de por em evidência não o objecto em si mas sim a ideia transmitida ou que se pretende entender. O sentido do efêmero bem presente nas obras de Christo Javacheff, de Robert Smithson e de Sergui Aguilar, ao mexer em recortes da natureza, reafirma o papel do objecto como suporte e nada mais, para lá da "intenção". É que possivelmente "A finalidade da arte é a de figurar o sentido escondido das coisas e não a sua aparência: pois é nesta verdade profunda que reside o seu verdadeiro valor, o qual não aparece nos contornos exteriores" como pretendia Aristoteles.(11)

Frank Popper ajuda a esclarecer o que há de comum em todas estas formas e que transformaram o objecto artístico como obra acabada em um acontecimento ou numa obra em aberto. " Sem pretender diminuir a parte da criação individual ... preferimos dar uma maior relevância à qualidade da *criação* . Este acto criador ou estes actos criadores mais exactamente só poderão realizar-se no seio de um clima favorável à criatividade pública. Numerosos artistas trabalham hoje neste sentido. Não se dedicam já à elaboração tradicional de um plano, à realização de uma intenção puramente pessoal. Já não criam uma obra mas antes participam na instauração de um clima que permita estabelecerem num plano estético, relações entre diferentes pessoas e diferentes fenómenos psicológicos e físicos. Neste sentido não podemos admitir totalmente que o conceito de obra persiste, porque sobrevive o autor.

Ao mesmo tempo que se estabeleceram relações entre o objecto, o público e o artista, atenuou-se a importância da pessoa do artista. Este assume um novo papel correspondente ao progressivo

desaparecimento da hierarquia entre artes e seus limites. Deve-se evidenciar este novo estatuto do artista, dentro das relações que se inscrevem no esquema da estética actual, não só a nível da responsabilidade artística, como também da sua responsabilidade social." (12)

Aliás a presença física do próprio artista, assume neste sentido um papel determinante como autor, apresentador e/ou questionador, (13) ou de animador integrado na própria estrutura do Museu, como foi posto em evidência por Pierre Gaudibert. (14)

Nos anos sessenta, podemos dizer que no fundo se generalizam os novos materiais (plástico, fibra de vidro, ligas metálicas etc.), já que as propostas mais não fazem que utilizar de forma mais consistente e mais elaborada a experimentação anterior. Tanto na Europa como nos USA, todo o saber acumulado - manipulação, criação, alteração - é posto ao serviço de uma linguagem de mais fácil apreensão.

Mais fácil no sentido em que os elementos expressivos se multiplicam em cada obra, colocando o problema da intencionalidade e/ou fazendo apelo à inesgotável memória de cada um.

É a memória do ser por diferença com a "memória das coisas".

A leitura que se faz não é da obra de arte em si, mas da obra em relação com a pessoa que com ela se confronta. " O essencial não é já o objecto em si mesmo, mas a confrontação dramática do espectador com a situação perceptiva." (15)

É a metamorfose, não dos Deuses em esculturas, quando o Sagrado as abandona, como pretendia Malraux, mas a metamorfose das esculturas em imagens reais, de sentidos escondidos.

Neste sentido podemos aceitar o entendimento de Arnold Hauser que expressa assim os fundamentos da intenção na obra artística. "A legitimidade da intenção na arte não se baseia apenas na constante intromissão da produção artística na praxis; apoia-se também na circunstância de a arte nunca querer só representar, mas sempre também simultaneamente persuadir. Nunca é apenas

expressão, mas sempre também solicitação; a retórica é um dos seus elementos mais importantes. A mais simples e objectiva enunciação da arte é igualmente evocação, provocação, submissão a, muitas vezes, até violação." ... A arte pretende sempre modificar a vida; sem sentir que o mundo é um "rascunho esboçado", como dizia Van Gogh, pouca arte haveria. Ela não é, de modo algum, o produto de um comportamento meramente contemplativo, que aceita simplesmente as coisas ou que se lhes dá de modo passivo. É, muito mais, um meio de possuir o mundo pela força ou pela astúcia, de dominar as pessoas através do amor ou do ódio, de se apoderar directa ou indirectamente do sacrifício. Tal como os homens do Paleolítico desenhavam animais para os caçar, matar e capturar, os desenhos das crianças não são uma representação "sem interesse" da realidade; também eles mostram uma espécie de objectivo mágico, exprimem amor ou ódio e servem como meio para dominar as pessoas representadas. Quer utilizemos a arte como meio de subsistência, arma de luta, como veículo de libertação de impulsos agressivos ou como sedativo para acalmar as ânsias de destruição ou de mentira, quer queiramos corrigir, através dela, a imperfeição das coisas, ou manifestarmo-nos contra a sua forma pouco definida ou contra a sua falta de sentido e finalidade, ela é e continuará a ser realista e activa..."(16)

A forma resultante de um processo assim entendido mais não é que o suporte de um possível sentido e/ou raciocinado diálogo em aberto; e é precisamente este facto que nos parece poder vir a enriquecer a linguagem da museografia.

Nestes termos o desafio que se coloca é o de introduzir no museu o utensílio da forma (não herdada, mas construída como obra de arte entendida nos sentidos referidos) como suporte para a comunicação das ideias.

Ora a transformação de ideias em formas inteligíveis, exige por um lado ter ideias para comunicar (ideia nova para a maioria dos museus) e exige ter também o conhecimento, as competências e a sensibilidade para poder construir essas formas.

A exposição de objectos em vitrinas, plintos, pendurados nas paredes ou suspensos de tectos, mesmo que enquadrada num cenário

que explicita a sua leitura, o tal contexto de que falava Ulpiano Menezes revela-se como uma forma primitiva de escrita apenas adaptada ao carácter icónico da maioria dos museus.

Certo é que esta exposição primitiva quando produzida em determinadas condições pode assumir os contornos e o sentido de um processo que em última análise ultrapassa o seu interesse formal, documental ou mesmo sugestivo. Trata-se da exposição pretexto, equacionada por H. de Varine, onde o processo de ensino / aprendizagem se revela ser o principal instrumento de transformação e não a exposição em si mesmo. Este tipo de abordagem que assume um papel fundamental na problemática da museologia comunitária não representa por si só uma nova museografia pois pode ficar-se por uma escrita igualmente primitiva. Reconheça-se no entanto que também aqui o objecto, no sentido lato da palavra, perde o lugar central da exposição e é relegado para uma função meramente de suporte.

Como se dizia no catálogo da Documenta V "Cada vez mais, o tema de uma exposição tende a não ser mais a exposição de obras de arte, mas a exposição da exposição como obra de arte.... As obras apresentadas são manchas de cor - cuidadosamente escolhidas - do quadro que compõe cada secção (sala) no seu conjunto. Há mesmo uma ordem nas cores, sendo estas escolhidas e compostas em função do sentido/desenho (dess(e)in) da secção (selecção) na qual se espriam e se apresentam... A exposição é assim o "receptáculo valorizador", onde a arte não só se assume como se destrói, pois se ainda ontem a obra se revelava graças ao museu, ela hoje só serve de "gadget" decorativo para a sobrevivência do museu enquanto que quadro, quadro esse onde o autor não seria outro que o próprio organizador da exposição". (17)

A renovação da escrita museográfica implica pois (para lá da função que se pode atribuir à exposição e da forma como é concebida) a adopção de uma linguagem mais eficiente e aberta, ocupando um lugar semelhante ao da obra de arte.

Ao chegarmos a este ponto podemos conceber um museu que dotado de processos, participativos ou não, e de saberes específicos, exponha ideias para consumo privado ou público através de formas

significativas que apelam ao saber à emoção e aos sentidos e à memória de quem com elas é confrontado. Um museu onde o discurso se liberta das amarras das colecções e que por isso mesmo não pode ser entendido como mais um Museu de Arte.

É neste contexto que temos suscitado a criação e a modelação de maquetas de exposições, no atelier de Formas e Meios de Comunicação integrado no Curso de Pós graduação em Museologia Social, leccionado na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa.

Dos trabalhos efectuados foi possível elaborar uma grelha de análise que aplicada a cada trabalho permite classifica-lo por referência aos outros.

Assim dois tipos de leitura foram postos em evidência. Uma leitura corrida composta pelo entendimento de uma sucessão de elementos, e uma leitura instantânea onde todo o trabalho é percebido num só momento.

O sentido que é pretendido dar às propostas pode ser obtido por diversos meios no que se refere à forma e aos materiais usados.

Quanto à forma, naquilo em que o sistema de referência comum determina dimensões de possível estimação, a alteração da escala, a repetição ou isolamento das formas, permite reforçar ou esbater referências e introduzir novas percepções.

Quanto aos materiais a alteração daquilo que socialmente se considera adequado confirma-se como um factor de desfuncionarização já referida, abrindo portas a múltiplas interpretações.

A alteração da forma por exclusão ou distorção de partes cria igualmente um vazio significativo passível de ser preenchido no acto da confrontação.

A introdução da cor alterada ou transformada pode produzir os mesmos efeitos provocados pela alteração da forma.

Em todos os casos o movimento, a estrutura, a textura e o apelo ao simbólico, têm-se manifestado como meios simples de elaborar propostas de formas que veiculam intenções perceptíveis

com a condição de se não deixar substituir a nossa memória por uma visão imediata e redutora.

Os trabalhos produzidos não resultam de qualquer descoberta, mas simplesmente são uma tentativa de avaliar o interesse de aplicar ao discurso museológico o saber acumulado de manipulação, criação e alteração da (das) formas que referimos anteriormente.

Não se trata de produzir obra tão hermética que confirme o que Picasso dizia "Como querem que um espectador viva um quadro como eu o vivi?... Como pode alguém penetrar nos meus sonhos, nos meus instintos, nos meus desejos, nos meus pensamentos, que levaram muito tempo a serem elaborados e a serem revelados, sobretudo para aí captarem aquilo que fiz, talvez até contra a minha vontade?", (18) nem tão pouco expor como se expõe numa prateleira de supermercado.

Entre estas duas situações extremas há que encontrar o "itinerário subtil da comunicação visual".

Os possíveis caminhos, que nos são revelados pela experimentação que efectuamos, são princípios ordenadores de uma museografia das ideias, que estão aliás já largamente balizados. Henrich Wölfflin um dos fundadores da leitura formalista da arte, que julgamos mais directamente poderá ajudar a definir o tal vocabulário mínimo de expressão pela forma, identificou cinco oposições partindo da análise das obras de Dürer, século XVI e Rembrandt século XVII.

- linear/pictórico, frontalidade/profundidade, forma fechada/forma aberta, multiplicidade/unidade, claridade/obscuridade.(19)

As noções ou ideias de equilíbrio, sobreposição, transparência, claridade e sombra, simultaneidade, sequência, tensão, deformação, centralidade, figura e fundo, não são alheias a algumas práticas museográficas. No entanto devemos ressaltar que a sua utilização corrente por alguns museus (Museu da Civilização de Québec ou de La Villette em Paris a título de exemplo) é posta apenas ao serviço do objeto museológico que se pretende exibir e não como elementos conformadores de uma nova linguagem das formas criadas.

É aliás um paradoxo que os museus que abrigam as mais variadas colecções de arte que demonstram o mundo sem fim das formas imaginadas, não utilizem, (nem com isso estejam preocupados), o fruto do labor que levou à existência dessas mesmas formas. A leitura linear e icónica do museu Guggenheim é a imagem fiel deste paradoxo. Raramente um museu ignorou tanto a natureza das suas próprias colecções onde se revelaram em primeiro lugar novas formas de entender a função da arte na organização do espaço e por certo na sociedade. É evidente a indiferença de Frank Lloyd Wright pelo sentido de inovação, que as obras de arte e em particular a escultura introduziram na definição e percepção do espaço, pois propõe apenas uma leitura linear, idêntica do princípio ao fim ou de alto a baixo. (20) Nada mais patético que a *Schneefall* de Joseph Beuys, deitada no chão desse longo corredor. O Museu Guggenheim "pode ser considerado de qualquer modo como o emblema da difícil relação muitas vezes existente entre a arquitectura e a arte actual, e que se continua ainda com os novos museus ou locais de exposição permanentes ou temporários.

O problema de fundo, é que se atribui aos museus um grande valor monumental simbólico, uma importância ideológica, como se se tratasse de uma nova catedral. É a razão pela qual a representatividade da construção reveste uma importância primordial, o papel do arquitecto é ampliado, em detrimento muitas vezes da própria função do edifício. Uma função na verdade muito delicada, já que uma das suas finalidades, na atribuição dos seus espaços internos, é de revelar as características específicas das obras de arte, as quais têm já a sua própria estrutura espacial. (21)

Coloca-se aqui o entendimento, entre o museu e o lugar onde a exposição se assume como meio de confrontação com o público ou com os seus autores.

Esta relação é exemplificada nalgumas obras de Daniel Buren de forma particularmente interessante. Partindo do edifício neo clássico do Museu Rath de Genebra construído no fim do século, este autor criou primeiro no seu exterior um conjunto de fachadas cortadas paralelamente aos elementos oblíquos da entrada do Museu e pintados

com as suas características listagens, através dos quais se esconde e se mostra e edifício. No interior desses elementos (dessa concha) aparece agora o Museu que por sua vez é também um recipiente para as suas exposições.

No interior, os mesmos alçados listados em 4 cores, dão forma a vários módulos que reestruturam o espaço do Museu, assegurando assim um mesmo discurso distribuído por todo o conjunto.

Num outro projecto e numa primeira etapa, Buren colocou numa regata, 9 barcos com as velas listadas de cores diferentes . Na segunda etapa, as velas foram exibidas no museu por ordem de chegada. Uma vez transformadas em objetos de exposição as velas passaram a ser igualmente objeto de arte, fixados nas paredes. "Ao desmontar a dicotomia, entre a forma como uma coisa é lida, dentro e fora do museu, este trabalho revela e ultrapassa o fosso separando arte e um contexto não específico da arte.(22)

É a inversão da tradicional relação entre o objeto artístico e o seu lugar de exibição. No fundo é o Museu que é exibido como objeto artístico.

De certa forma poderíamos admitir, que o museu ideal seria aquele que fosse criado especificamente para cada exposição.

Museus descartáveis onde a forma e a função servissem apenas a confrontação dramática que referimos.

É a proposta de Isamu Nogochi que criou entre outras obras, para o edifício da UNESCO em Paris, um espaço onde a própria estrutura e as esculturas aí colocadas, formam um todo coerente, significativo e não herdado. Aqui não se trata de colocar esculturas ao ar livre, num ambiente de espaço natural ou ajardinado, mas de construir e organizar um espaço cuja forma, seja expressiva e seja parceira dos elementos escultóricos nele introduzidos.

Ao procurarmos aprofundar uma possível teoria da museografia ou num âmbito mais largo, pensarmos com Pierre Francastel numa epistemologia de criação imaginária, naturalmente que teremos que integrar a ideia de que a aparência de qualquer elemento depende do seu lugar e da sua função num padrão total. "Longe de ser um registro mecânico de elementos sensórios, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade - imaginativa, inventiva, perspicaz e bela....Toda a percepção é também pensamento, todo o raciocínio é também intuição, toda a observação é também invenção. A forma de um objeto que vemos, contudo, não depende apenas de sua projecção retiniana numa dado momento. Estritamente falando, a imagem é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante toda a nossa vida" (23), pelo que temos de integrar, o papel da memória na criação das matrizes do imaginário, que em última análise condicionam a criatividade.

Uma espécie de Museu / Obra de Arte, que fosse ao mesmo tempo Miolo e Còdea, Intenção e Forma.



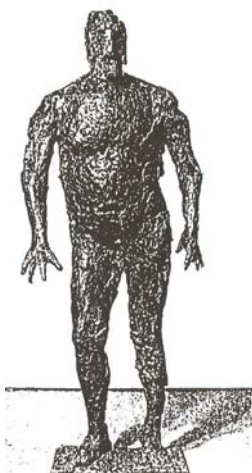
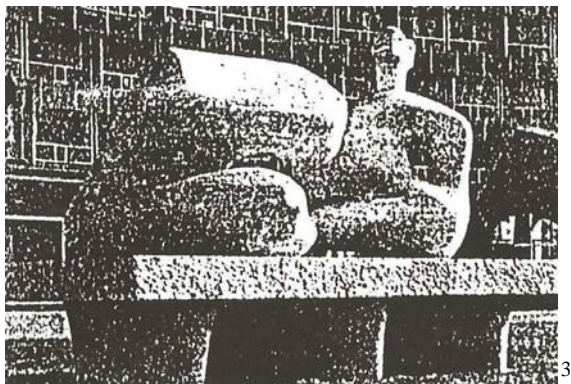
1



2

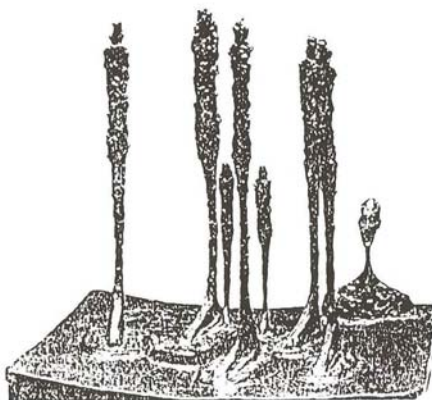
¹ Jean-Batiste Carpeaux: La dance

² – Auguste Rodin: *Les bourgeois de Calais*



³ Henry More: *Reclining figure*, 1957

⁴ Germaine Richier: *The storm*, 1947



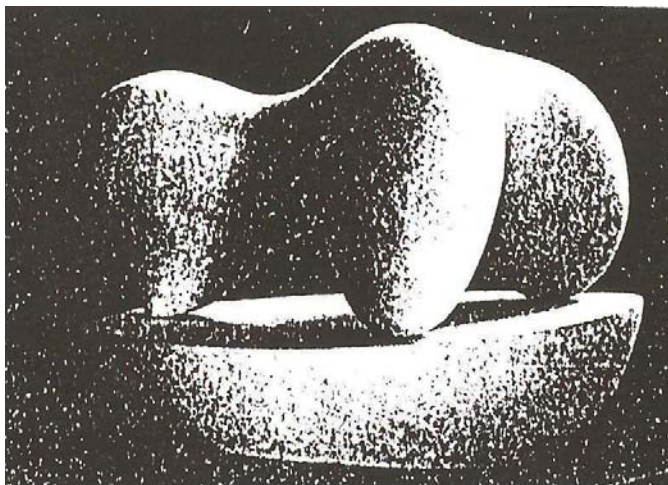
5



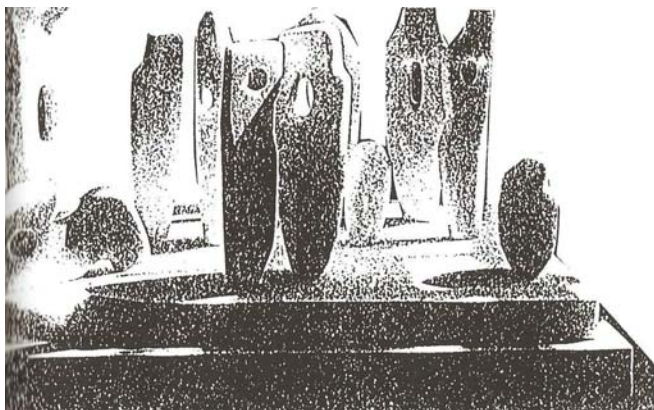
6

⁵ Alberto Giacometti: *La forêt*, 1950

⁶ Ossip Zadkine: *The destroyed city*, 1947



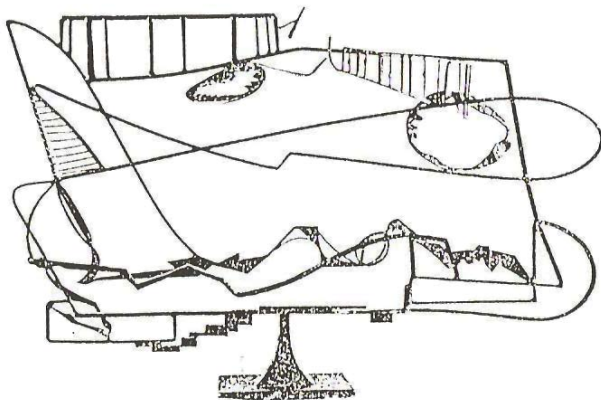
7



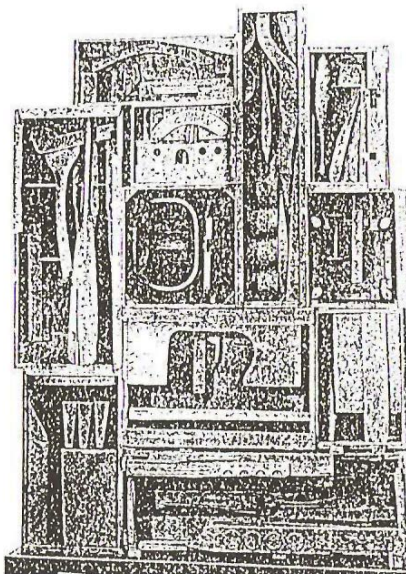
8

⁷ Hans Arp: *Human concretion*, n.d

⁸ Barbara Hepworth: *Group 1*, 1951



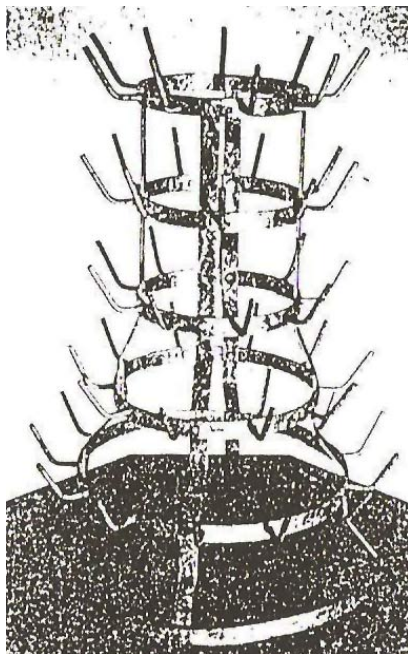
9



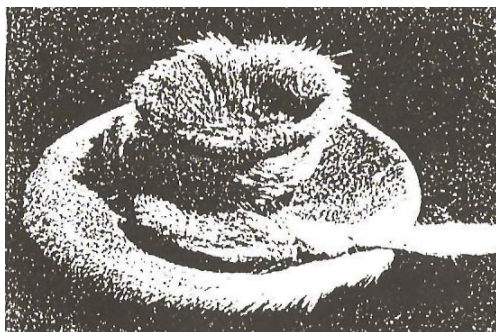
10

⁹ David Smith: *Hudson river landscape*, 1951

¹⁰ Louise Nevelson: *Sky city*, 1951



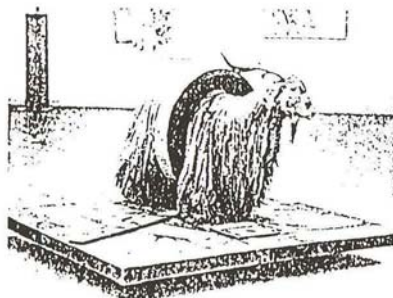
11



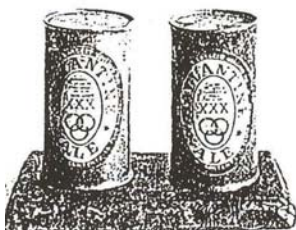
12

11 Marcel Duchamp: *Suporte para garrafas*, 1914

12 Meret Oppenheim: *Le déjeuner en fourrure*, 1936



13



14 15

13 Robert Rauschenberg: *Monogram*, 1955-59

14 Claes Oldenburg: *Potatoes*, 1965

15 Jasper Jonhs: *Ale Cans*, 1964



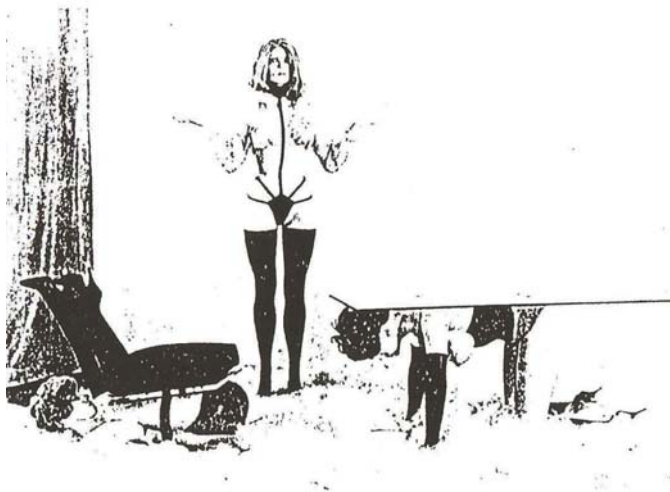
16



17

16 George Segal: *Execution*, 1967

17 George Segal: *Fragment: Lovers*, 1970



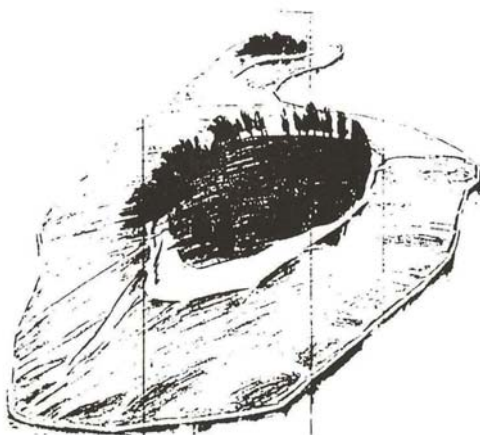
18



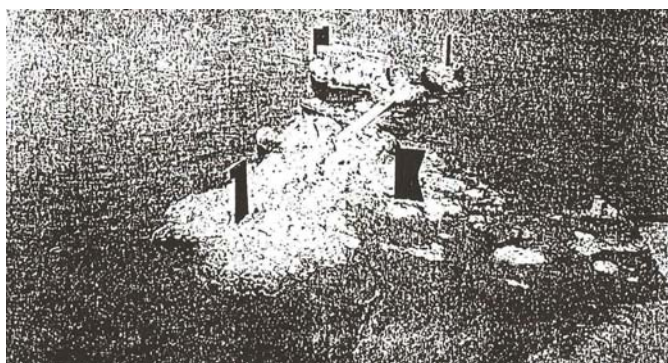
19

18 Allen Jones: *Hatstand, table, chair*, 1969

19 Ed Kienholz: *Five cad stud*, 1969-72



20



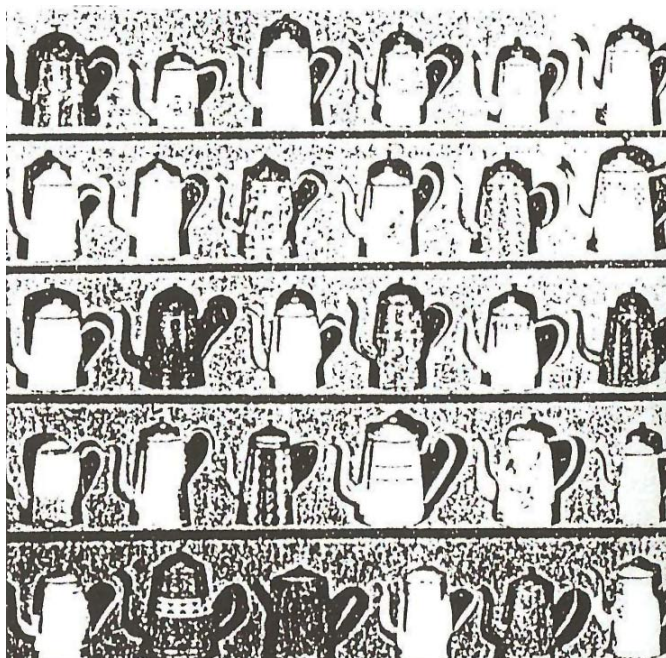
21

²⁰ Christo Javacheff: *Surrounded islands*, 1981

²¹ Sergui Aguilar: *Marca d'agua*, 1990



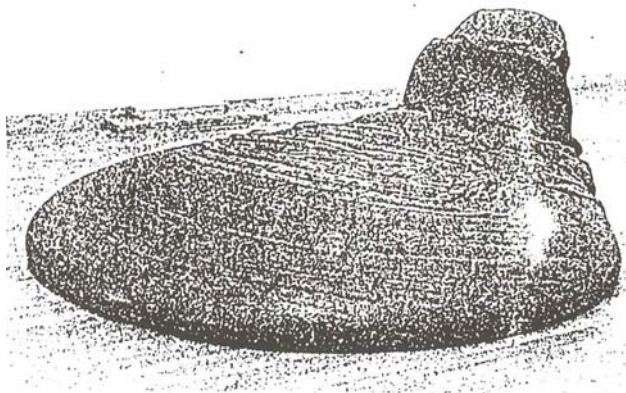
22



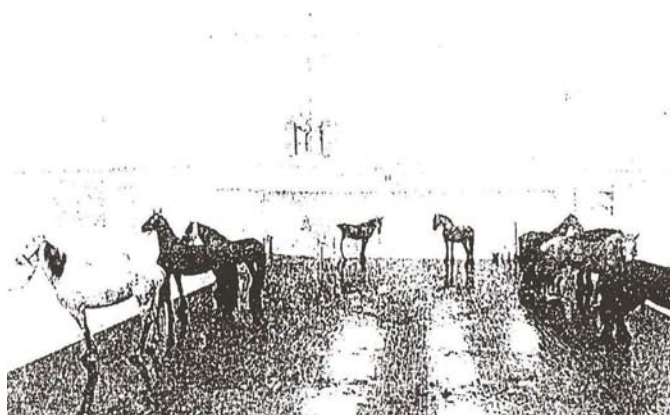
23

²² Robert Smithson: *Spiral jetty*, 1970

²³ Arman: *Early illusion*, 1993



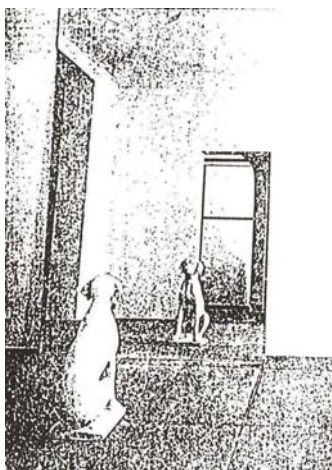
24



25

24 César: *Expansion en fonte dw fer*, 1991

25 Jannis kounellis: *Horses, horses*, 1969



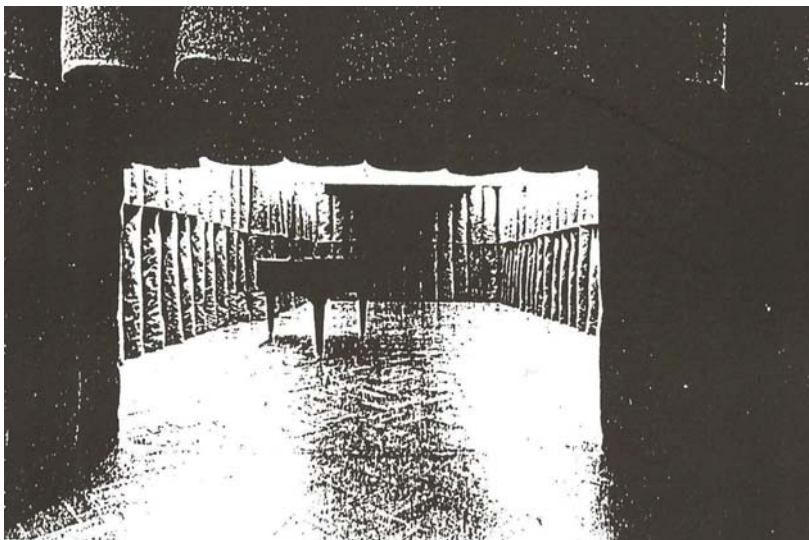
26



27

²⁶ Michelangelo Pistoletto: *Canne davanti allo specchio*, 1970

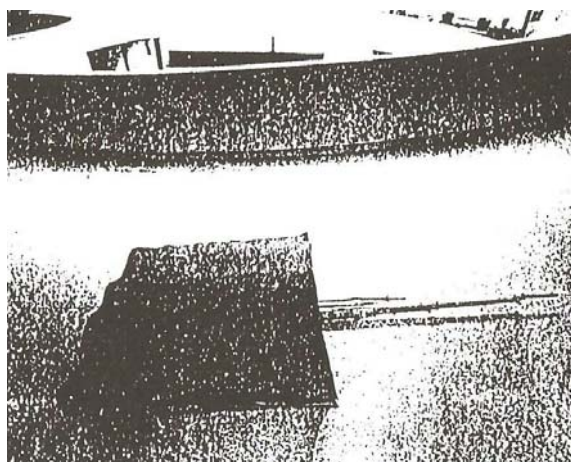
²⁷ Joseph Beuys: *Voglio vedere le mie montagne*, 1950-71



28



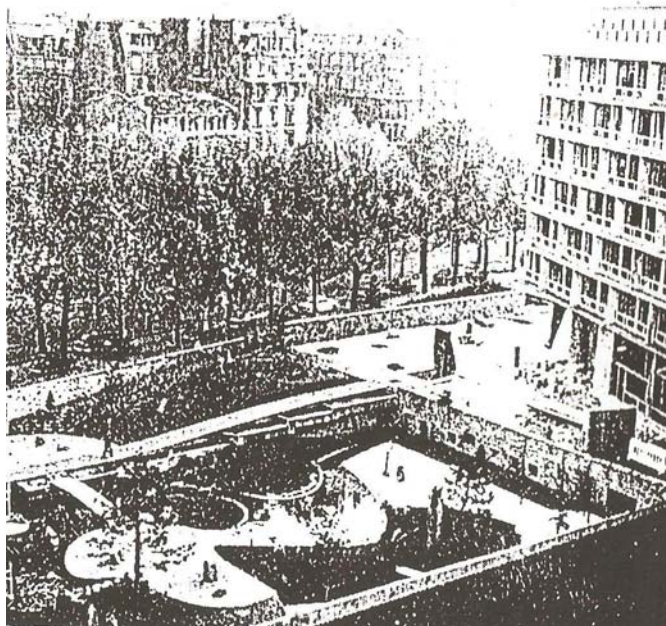
29



30

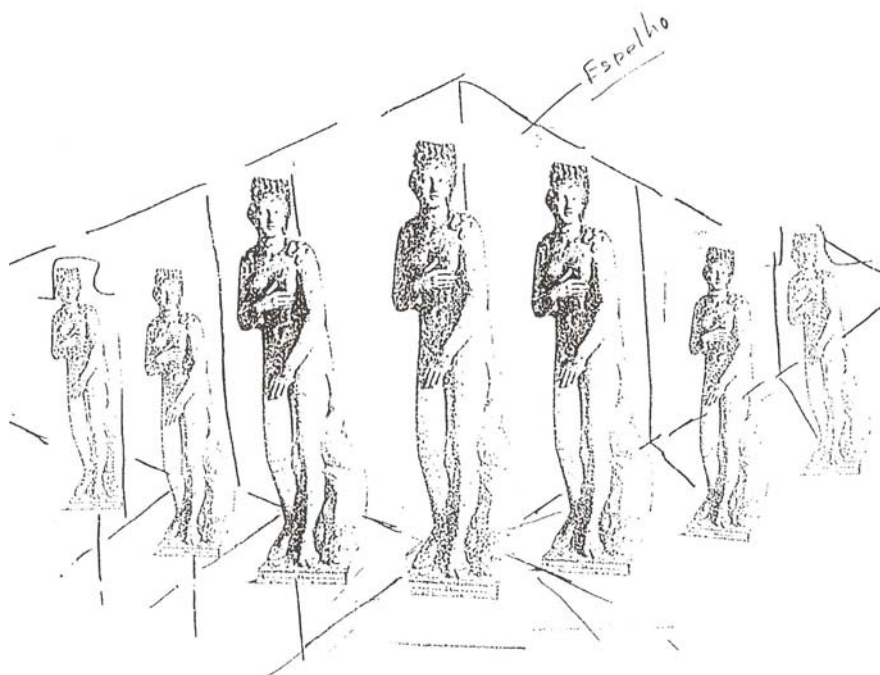
29 Vista interior do Museu Solomon R. Guggenheim

30 Schneefall, 1965, Joseph Beuys, Museu Solomon R. Guggenheim, 1979



31

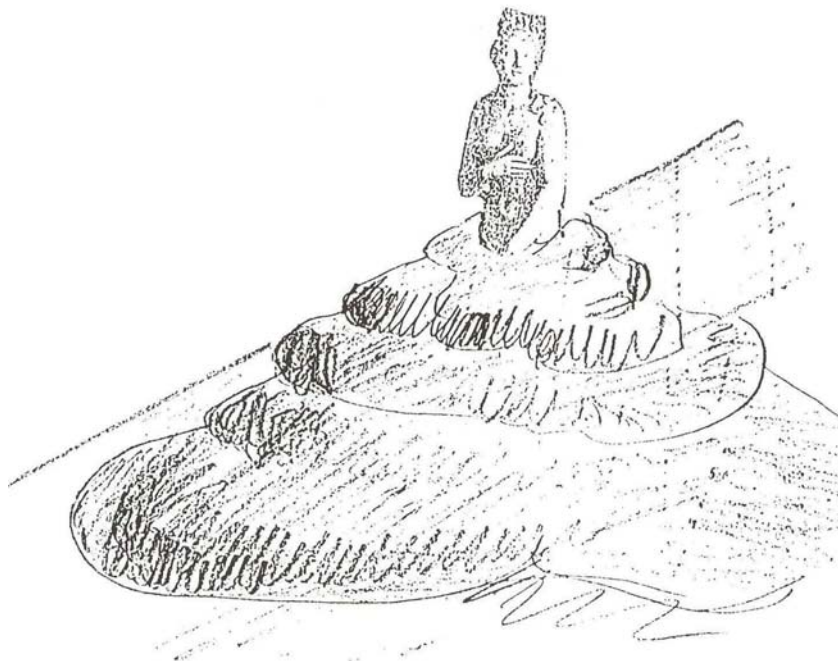
³¹ Isamu Noguchi: 1955, Edifício da Unesco, ICOM - Paris



32

32 THE CONSTRUCTION OF THE MUSEOLOGICAL OBJECT

Exhibition presented during the: 26th. Annual Conference of ICTOP. Author Mário Moutinho, National Museum of Natural History, Lisbon, 2004



33

33 THE CONSTRUCTION OF THE MUSEOLOGICAL OBJECT

Exhibition presented during the: 26th. Annual Conference of ICTOP. Author Mário Moutinho, National Museum of Natural History, Lisbon, 2004



34

³⁴ **THE CONSTRUCTION OF THE MUSEOLOGICAL OBJECT**

Exhibition presented during the: 26th. Annual Conference of ICTOP. Author Mário Moutinho, National Museum of Natural History, Lisbon, 2004



35

35 THE CONSTRUCTION OF THE MUSEOLOGICAL OBJECT

Exhibition presented during the: 26th. Annual Conference of ICTOP. Author Mário Moutinho, National Museum of Natural History, Lisbon, 2004

