

MUSEOLOGIA E DESIGN NA CONSTRUÇÃO DE OBJECTOS COMUNICANTES

*"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

Os conceitos que têm sustentado as políticas culturais em geral e as políticas da preservação do património têm vindo a mudar de acordo com as transformações das sociedades. Por trás das preocupações da salvaguarda, manifesta-se o desejo de preservar as memórias colectivas das sociedades. Mas estas preocupações manifestam-se de diferentes formas: preservação onde a racionalidade se volta para o passado e preservação que se centra no entendimento do presente.

Desde a segunda metade do século XX, preservar e salvaguardar, para largos sectores da sociedade, já não quer dizer simplesmente conservar e estocar reservas para a transmissão de conhecimentos, mas cada vez mais a preservação cultural ganha sentido como a prática de restituir, reabilitar e/ou reapropriar-se das referências patrimoniais.

Judite Primo

Departamento de Ciências da Comunicação,
Artes e Tecnologias da Informação, Universi-
dade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

¹ Michel Thévoz, Esthétique et/ou anesthésie muséographique. IN: *Objets Prétextes, Objects Manipulées*, Neufchâtel, 1984, p. 167.

Não se trata pois, de uma recusa em viver o presente ou ainda de uma nostálgica valorização do passado, trata-se sim, de buscar referências no passado para melhor compreendermos o tempo presente e com isso termos ferramentas para assumirmos e entendermos as transformações necessárias ao desenvolvimento social e cultural.

Os museus, sejam eles clássicos ou museus comprometidos com os diferentes aspectos da coesão social e o desenvolvimento, têm como elemento distintivo, em relação aos outros instrumentos culturais, a elaboração e apresentação pública de acto expositivo. Neste novo contexto no qual se busca o entendimento do presente, a exposição assume-se claramente no centro da actividade museológica. Quer se trate de expografia – conjunto de todas as técnicas ligadas a elaboração, concepção, manutenção e apresentação de exposições – de objectos herdados ou de expografia de objectos construídos para a intervenção social.

Estando ao serviço dos objectos herdados ou ao serviço das ideias reveladas nos objectos construídos, a expografia tem-se vindo a autonomizar em relação à acção estritamente museal e sendo assumida como um recurso de comunicação. É no campo da Ecomuseologia e da Nova Museologia que encontramos a inovação, a mudança e sobretudo a construção de novos caminhos.

“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 (...).” (MOUTINHO, 1994: 10-11.).

É evidente que ao longo dos dois últimos séculos a expografia correspondia a uma conjunto de técnicas de apresentação pública dos objectos nos museus, sendo de certa forma a base na qual assenta a formação e transformação da expografia contemporânea que se permitiu ao longo das três últimas décadas inovar e aperfeiçoar vários dos seus aspectos.

A Exposição museológica, em ambos os casos, implica selecção, escolha e ênfase sobre um conjunto de artefactos que devem ser significativos sobre uma determinada temática, cenário, categorias e/ou fenómenos. A selecção desses artefactos pela instituição museu implica na sua maior ou menor capacidade de representar determinados aspectos da sociedade.

Os objectos nos museus clássicos são, tradicionalmente, expostos:

“ (...) 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 e alterar.” (MOUTINHO, 1994:7)

Convém, no entanto, assinalar a distinção entre objecto herdado e objecto criado.

No primeiro caso, trata-se dos objectos que constituem o essencial dos acervos museológicos e que se transmitem de geração em geração. Estes objectos herdados foram discutidos por Ulpiano Bezerra de Menezes (1992) e agregados em quatro categorias consoante o lugar que ocupam na museografia tradicional:

“Objecto fetiche. 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. (...)

Objecto metonímico. - *A metonímia (figura de retórica em que a parte vale pelo todo) (...). O objecto metonímico perde seu valor documental, pois passa a contar com valor predominantemente emblemático. (...) 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.*

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. (...).” (MENESES, 1992: 109-111).*

Quanto ao segundo caso, objectos criados, trata-se dos objectos que são concebidos para fins de comunicação sendo de considerar, também aqui, duas categorias. É o caso dos dioramas e cenarizações correntes nos museus de história natural, os modelos e maquetas para explicitação de conceitos leis e princípios nos museus de Ciência, ou até diferentes tipos de manequins correntemente utilizados nos museus de antropologia. Estes objectos criados têm em comum o facto de servirem as colecções existentes e neste sentido a sua criação é condicionada pelos acervos museológicos.

Na segunda categoria, quando falamos de objectos criados, referimo-nos essencialmente àqueles que são criados não para valorizar uma colecção mas que são referência de ideias que se querem expressar.

As novas tipologias de museus pretendem dar resposta aos factores da vida social e cultural no momento em que esta se está a produzir. Assim o património passa a ser entendido como um factor de investimento no tempo presente e não apenas como elemento de consagração e entendimento do passado. Como assinalou Henri-Pierre Jeudy:

“Estabelece-se cada vez mais uma hierarquia cultural entre uma concepção passadista da conservação, limitada a fazer com que sobrevivam, pelo cenário, os ambientes e modos de vida do passado, e outra perspectiva mais audaciosa, mais rigorosa de reconstituição activa das memórias e de sua projecção. (...) A questão fundamental continua sendo a dos atributos da memória. As funções culturais das memórias ditas colectivas não correspondem senão a uma maneira possível, dentre outras, de estabelecer uma ordem dinâmica dos traços mnésicos. Do mesmo modo, os museus se apresentam como espaços de organização e de evolução das referências culturais que servem ao desenvolvimento do conhecimento.” (JEUDY, 1990: 28-29)

Trata-se pois da transformação da museologia, mas sobretudo daquelas práticas que se comprometeram no exercício de uma nova razão museológica, identificada por vezes como ecomuseologia e museologia social.

A partir dos anos oitenta do século XX tornou-se possível identificar o exercício de quatro princípios estruturantes na museologia:

- Uma nova museografia de carácter temático que incidia sobre o tempo, o espaço e as questões sociais;

- A reflexão colectiva sobre o desenvolvimento;
- A interdisciplinaridade como instrumento promotor de transformação; e
- O princípio da participação como motor para a existência de uma nova prática e teoria museológica.

Assim os critérios que, em outros tempos, conduziram à formação e enriquecimento de colecções foram substituídos por critérios primordialmente culturais/sociais. A colecção deixou assim de ser a principal razão para a existência dos museus na sociedade. Por outro lado, a exposição ganhou relevância no universo museal à medida em que os museus passaram a assumir-se na sociedade como instrumentos de comunicação e de educação ao longo da vida.

Esta distinção entre objectos herdados e objectos criados resulta de certa forma das duas concepções de museu/exposição que referimos e que Hugues de Varine sintetizou no seguinte esquema:

| | |
|--------------------------|-----------------|
| Museu Tradicional | Ecomuseu |
| Colecção | Património |
| Público | Comunidade |
| Edifício | Território |

Ora, essas mudanças na museologia reveladas por novas posturas profissionais e um novo entendimento do papel e da função dos museus na sociedade, pressupõe um saber museológico cada vez mais elaborado, complexo e fugidio a generalizações apressadas, daí que o seu estudo aprofundado nos pareça cada vez mais essencial.

Ambas as técnicas museográficas, aqui apresentadas, assumem o objecto como bem cultural, e esse entendimento tem sido a razão das suas existências. Essa técnica de organização do discurso museológico tem vindo a revelar e evidenciar fragmentos de um determinado passado por meio da apresentação e representação dos artefactos. Não nos podemos esquecer que essa apresentação expositiva do bem cultural – herdado ou criado – pelos museus está ligada directamente aos interesses que a instituição museológica pretende defender: um facto histórico, um movimento estilístico, uma teoria, uma descoberta científica, um projecto político...

Nestas últimas quatro décadas houve uma tomada de consciência em relação ao papel do museu na sociedade, e aquilo que Frederic Mayor chama de *“revolução museológica dos nosso tempos”*, mais não é que a responsabilização dos museus em assumir uma função de mudança social e educativa através do património que se manifesta pelo surgimento de museus comunitários, museus locais, ecomuseus, museus itinerantes, ou ainda, como diz Mário Moutinho: *“museus que exploram as possibilidades aparentemente infinitas da comunicação moderna”* (MOUTINHO, 1999: 137).

A Museologia de carácter social assume, assim, o desafio de se estruturar e se fundamentar de forma diferente da prática da museologia tradicionalmente instituída. Esta Nova Museologia, que resulta das novas condições de produção do discurso museológico e que por isso integra o saber museológico acumulado ao longo de gerações, demonstra nas suas diversas formas uma consciência mais clara da ideia de participação e provoca uma implicação social mais evidente.

No campo da museografia um novo caminho implica na renovação da escrita expográfica, adoptando linguagens mais directas, abertas e potenciadoras de reflexão crítica por parte do

utilizador do museu. Um novo caminho nos levará à concepção de museus que assumam processos de comunicação mais participativos, expondo ideias – e não apenas objectos de colecção – que façam apelo aos sentidos, às emoções e às memórias de quem com elas interaja. Um novo caminho para a expografia pressupõe liberdade de expressão e, em consequência, liberdade face ao peso das colecções.

É neste contexto que temos suscitado a criação de maquetas/objectos museológicos na disciplina de Museologia inserida no Curso de Design. Esta disciplina aborda nos seus trabalhos práticos do segundo semestre a problemática deste tipo de objectos, num processo que geralmente denominamos por “dar forma às ideias”.

A criação dos objectos museológicos/maquetas executados pelos alunos tem por base metodológica uma grelha de análise que aplicada a cada trabalho nos tem vindo a permitir classificá-los por referência aos outros.

Referimos resumidamente alguns recursos que assumem nestes trabalhos os seguintes significados:

A **memória** é assumida como as referências culturais e formais relativas a percepção e entendimento, sendo a base comum de comunicação entre autor e observador/ utilizador.

A **cor, textura e material** são entendidos como propriedades consensuais que pela sua alteração quebram o senso comum e levam o observador a múltiplas interpretações.

A **forma/deformação, função/disfunção** e o **contexto/descontexto**, são aqui utilizados como alterações ao consenso, mas que subentendem elementos e referências de memória mais complexos.

A **sequência/repetição, orientação/equilíbrio e tamanho/escala** são entendidos como a percepção visual do normal – “anormal” – que permite retirar do objecto a ideia de raridade e dimensão pré-estabelecida.

A grelha referida e utilizada como recurso metodológico, inclui ainda um campo que prioriza o peso que é atribuído a cada um dos recursos no quadro de cada projecto

Recursos e pesos relativos resultam assim, obrigatoriamente, de uma opção declaradamente assumida.

A título de exemplo seleccionamos dois trabalhos realizados por alunos do Curso de Design. Os trabalhos seleccionados ilustram claramente a proposta de dar formas às ideias que temos vindo a referir. No primeiro caso, trata-se de um objecto criado para sustentar uma campanha contra o uso do tabaco. Faz-se apelo à memória do utilizador por meio da utilização de uma caixa de marca de cigarro, alterando-lhe a forma de modo a representar a ideia de exclusão de vida. A relação entre essas duas memórias é assim estabelecida pelo acto de alterar a forma e descontextualizar as memórias presentes.

No segundo caso, trata-se de um discurso sobre a exclusão, onde se articula a escultura de uma Vénus, como representação da ideia de beleza, que é recoberta com imagens que socialmente se convencionou serem contraditórias com essa mesma ideia. Cria-se então, um estado de perplexidade pela co-habitação de duas ideias opostas e consequentemente apela-se à reflexão sobre a temática pretendida.

Em ambos os casos, os alunos foram convidados a trabalhar questões sociais que os inquietassem e procurassem sintetizar um conceito expográfico num objecto capaz de ser um

elemento de comunicação. O convite implicava a busca que Michel Thévoz refere como “a dificuldade de encontrar o itinerário subtil da comunicação visual”.

Assim, o processo de ensino-aprendizagem presente neste trabalho prático assume-se como um exercício sobre a metodologia que sustenta o objectivo de dar formas às ideias.

Objecto 1



Objecto 2



Pormenor do objecto 2



Referências Bibliográficas

- Hooper-Greenhill, Eileen (2000). *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Col. Museum Meanings, nº 4, London and New York: Routledge.
- Jeudy, Henri-Pierre (1990). *Memórias do Social*. Trad. Márcia Cavalcanti, Coleção Ensaios & Teoria. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Teitelbaum, Matthew (ed.) (1992). *Montage And Modern Life 1919-1942*, Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT Press, The Institute of Contemporary Art. Boston.
- Mondéjar, Publio López (s.d.). *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, LUNWERG Barcelona: Ediciones Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura.
- Moutinho, Mário (1994). A construção de objectos museológicos. In: *Cadernos de Sociomuseologia, nº4*, Lisboa: Edições Lusófonas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- (1999). Novos rumos da museologia e o seu ensino na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. In: *Revista de Humanidades e Tecnologias nº 1 e 2*, Lisboa: Edições Lusófonas, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Thévoz, Michel (1984). Esthétique et/ou anesthésie muséographique. In.: *Objets Prétextes, Objets Manipulées*, Neufchâtel.
- Wallach, Alan (1998). *Exhibiting contradiction: Essays on the Art Museum in the United States*, University of Massachusetts Press. USA.
- VII Coloquio Galego de Museos (2002). *Museus construindo a comunidade*. Santiago de Compostela, 26-28 Setembro 2002, Edición Museo do Pobo Galego. Consello Galego de Museos.

