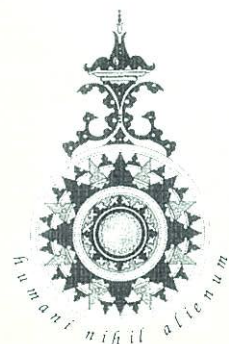
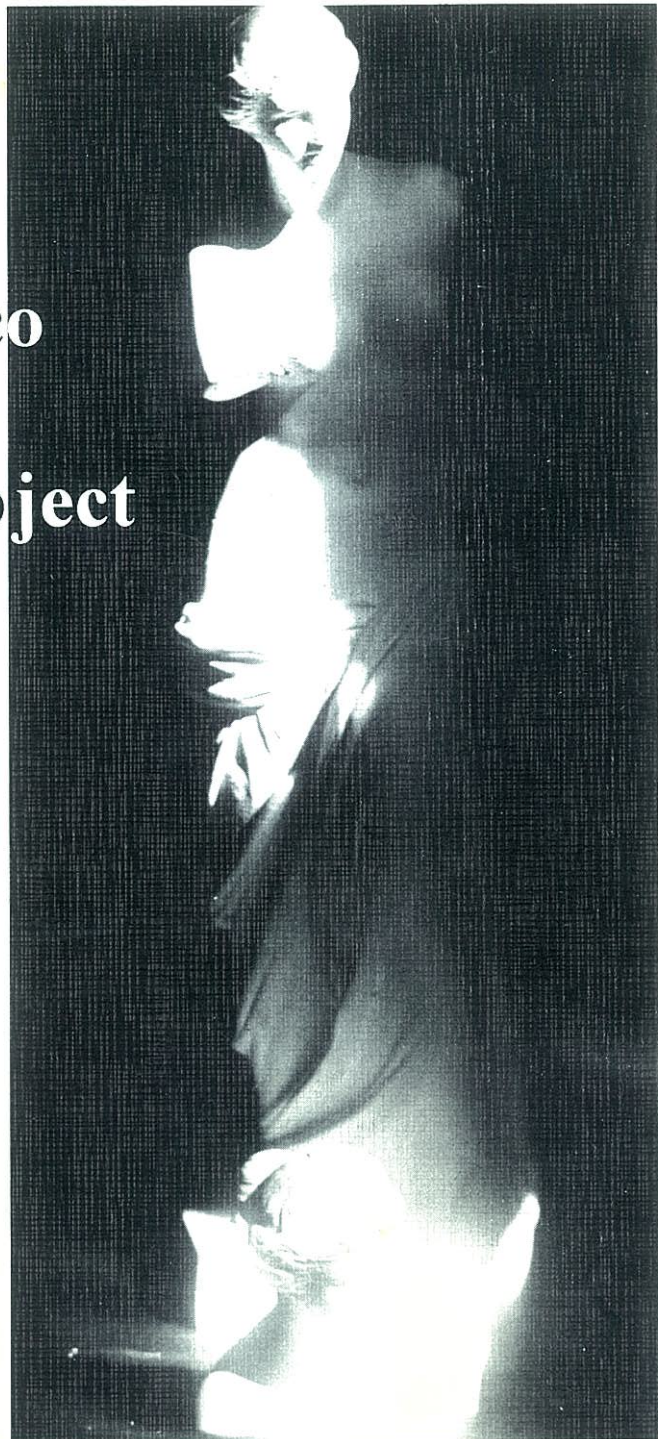


**A construção
do objecto museológico
The construction
of the museological object**

Mário Canova Moutinho



Edições
Universitárias Lusófonas



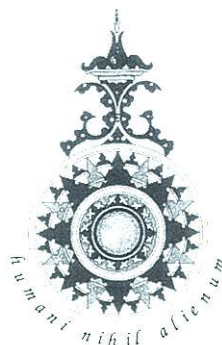
Cadernos de

Museologia

Centro de Estudos de Socio-Museologia

A construção do objecto museológico The construction of the museological object

Mário Canova. Moutinho



ULHT

Universidade Lusófona
de Humanidades e Tecnologias

4 - 1994

Apresentação

O trabalho que a seguir se apresenta ganhou forma durante cadeira de "Formas e Meios de Comunicação" que leccionamos no Curso de pós Graduação em Museologia Social na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa e durante os Seminários que orientamos sobre este mesmo tema no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e no Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia no passado ano lectivo. Reflete pois o contributo fundamental dado por *alunos e alunas*, durante longas e por vezes difíceis discussões e aos quais deixo aqui o meu reconhecimento pelo interesse que dedicaram a estas questões. Ao Professor Alfredo Margarido devo o seu olhar utilmente crítico sobre todo este projecto, e ao Museu Nacional de História Natural a possibilidade de apresentar a exposição com que ilustramos esta reflexão sobre uma museografia ao serviço de ideias.

Presentation

The work which follows gained its form during a coordinate discipline on "Forms and Means of Communication" which was given in the Post-Graduate Course in Social Museology at The Lusophone University of Humanities and Technology of Lisbon and throughout the Seminars we orientated on this same theme at The Museum of Archaeology and Ethnology of The São Paulo University and at the Federal University of Bahia in the last scholastic year. It reflects on the fundamental contribution given by the *students*, during long and very often difficult debates, and I take this opportunity to thank them for the interest they showed in the questions, which arose. I would like to thank Professor Alfredo Margarido's watchful eye and criticism of this project, and the possibility given by The National Natural History Museum to present this exhibition and reflection on a museography at the service of ideas.

A CONSTRUÇÃO DO OBJECTO MUSEOLÓGICO

Exposição apresentada durante a 26ª Conferência anual do ICTOP

INTERNATIONAL COMMITTEE FOR TRAINING OF PERSONNEL

ICOM Conselho Internacional dos Museus -

Museu Nacional de História Natural Lisboa - Outubro 1994

Apoio: Movimento Internacional para uma Nova Museologia MINOM/ICOM

Texto de apoio à cadeira de "Formas e Meios de Comunicação" do Curso de pós Graduação em Museologia Social da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia de Lisboa

Trabalhos realizados em gessos **Hnos. Toledano** - Cheste (Valencia) Espanha

Apoio e colaboração de Jaime Portela da **Arte Gesso Lda.**

Rua Campos do Liz, 349 Moinhos da Barosa 2400 Leiria

Tradução para Inglês: Desmond L.A.Rome.

Fotografias 27, 30 e 31 de José Zaluar Basílio

Colaboração de Vitor Monteiro trabalho p.31

THE CONSTRUCTION OF THE MUSEOLOGICAL OBJECT

Exhibition presented during the: 26th. Annual Conference of ICTOP

INTERNATIONAL COMMITTEE FOR TRAINING OF PERSONNEL

ICOM International Council of Museums -

The National Natural History Museum - Lisbon - October - 1994

Collaboration: International Mouvement for a New Museology MINOM/ICOM

Support text to the discipline of "Forms and Means of Communication" of the Post-Graduate Course in Social Museology at The Lusophone University of Humanities and Technology of Lisbon.

Works carried out in plaster **Hnos Toledano** 46380 - Cheste (Valencia) Spain

Support and collaboration Jaime Portela of **Arte Gesso Lda.**

Rua Campos do Liz, 349 Moinhos de Barosa 2400 Leiria

English Translation By Desmond L.A.Rome.

Credits 27,30 and 31 José Zaluar Basílio

Collaboration Vitor Monteiro work p.31

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 veículo 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 efémero 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 catalogo 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 espraia 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 exhibir 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 o 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.

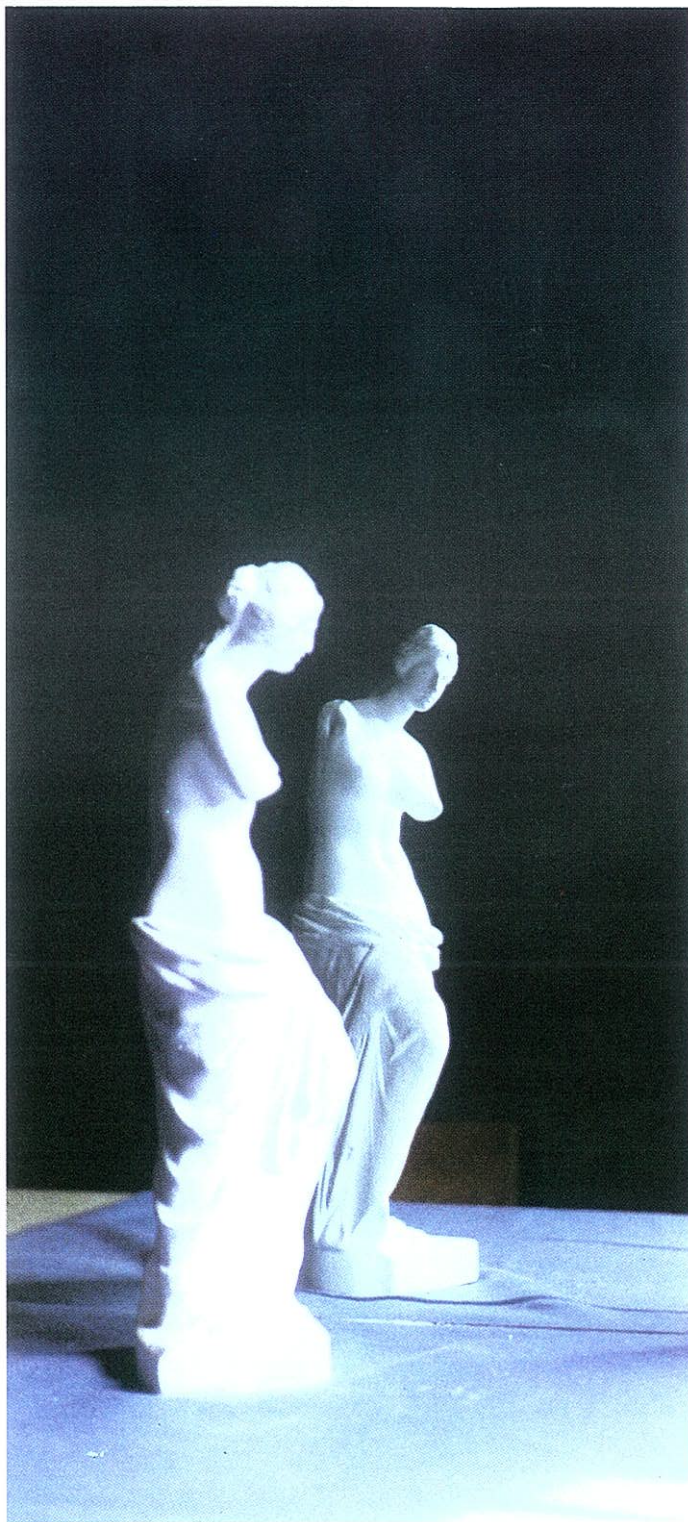
É a proposta de Isamu Nogochi que criou entre outras obras, para o edifício da UNESCO em Paris, um espaço onde a própria estrutura e as esculturas aí colocadas, formam um todo coerente, significativo e não herdado. Aqui não se trata de colocar esculturas ao ar livre, num ambiente de espaço natural ou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

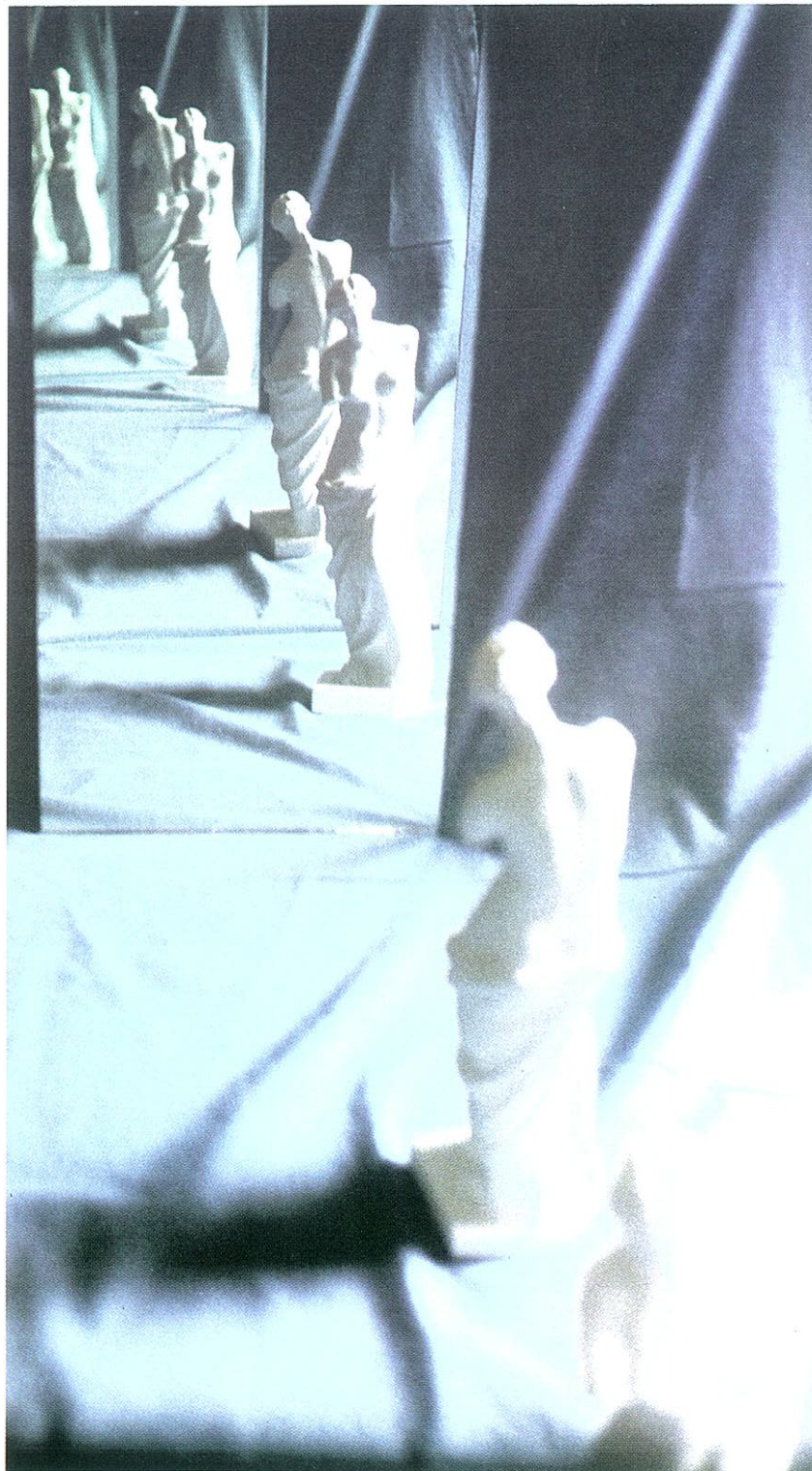
Ao procurarmos aprofundar uma possível teoria da museografia ou num âmbito mais largo, pensarmos com Pierre Francastel numa epistemologia de criação imaginária, naturalmente que teremos que integrar a ideia de que a aparência de qualquer elemento depende do seu lugar e da sua função num padrão total. "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 Côdea, Intenção e Forma.









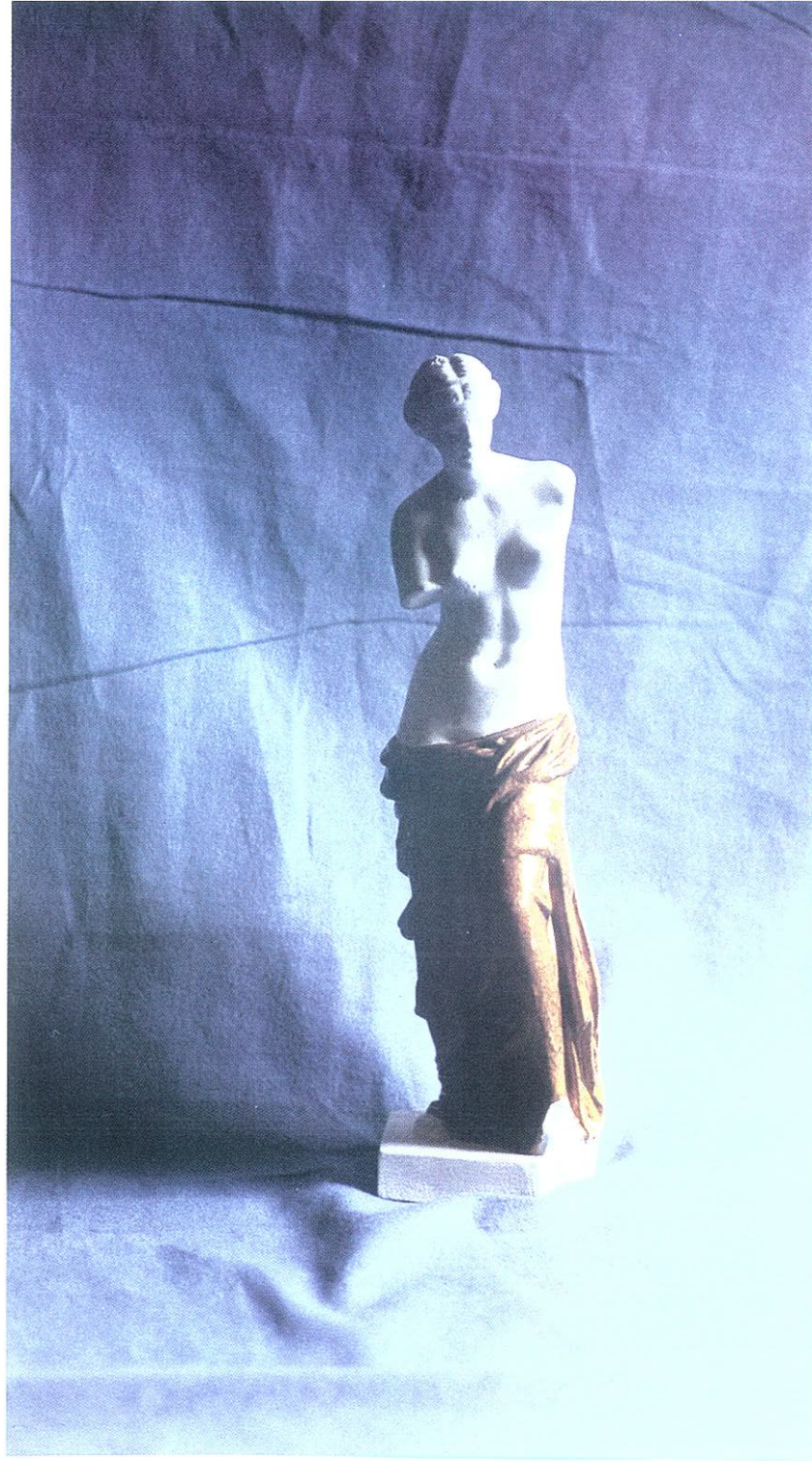


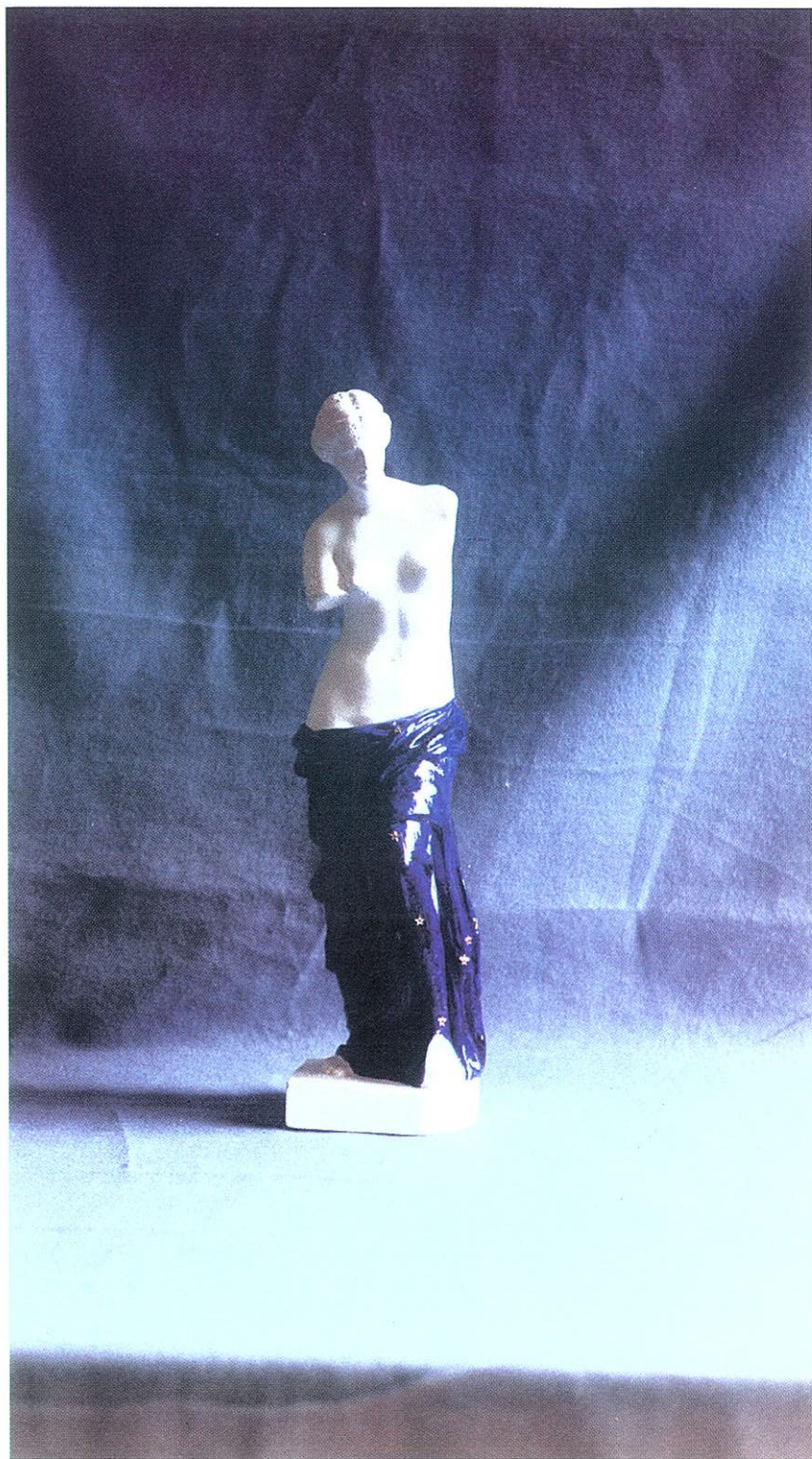






















The Construction of the museological object

"Exhibiting is or should be to work against ignorance, especially against the most refractory of all ignorance: the pre-conceived idea of stereo typed culture. To exhibit is to take a calculated risk of disorientation - in the etymological sense : (to lose your bearings), disturbs the harmony, the evident , and the consensus, that constitutes the common place (the banal). Needless to say however it is obvious that an exhibition that deliberately tries to scandalise will create an inverted perversion which results in an obscurantist pseudo-luxury - culture ... between demagoguery and provocation, one has to find visual communication's subtle itinerary. Even though an intermediary route is not so stimulating : as Gaston Bachelard said "All the roads lead to Rome, except the roads of compromise." (1)

It is becoming ever more evident that museums have undergone changes that are noticeable in numerous areas. As well as the traditional functions of collecting, conserving and exhibiting objects, museums have tried to become a means of communication, open and aware of the worries of modern society. In order to do this , it has started to utilise modern technology now available and lead by the hand of "marketing" and modern business management.

Others take on the role of socio-cultural centres, striving to take part or be a vehicle of the development of their particular area.

Attention should be drawn to the new place and function of those who take part in it (professionals - public - creatives) as well as the notion of patrimony, of the museum object and the collection. The power of decision is re-equated in terms of possible self-management or at least a greater accessibility of each one involved in museum management.

In both cases, the exhibition continues to be the centre of a museum's activity, whether this is a product or a process exhibition.

This means selecting must take place (in an autocratic or participatory way) of a collection of objects in the widest sense of the word, which would be exhibited for their consensual value, for the value attributed to them or for the significance that they may take on.

Once placed in museum lay-outs, or in context, explained by way of subtitles, personal or collective speeches, videos and slides, the object in itself collected for this purpose is without doubt the soul of the exhibition and the catalogue.

These very objects, which the exhibition means to transform, manipulate and alter.

Objects which are thus the real *raison d'être* of MUSEOGRAPHY and at the same time the voluntary fruit of the same museography on the one hand and on the other conforming to multiple chosen or alien circumstances, just like the voices, the movement and the foot steps of the visitors.

Without getting into an argument over the possible scientific character of museography, it is certain that for a long time, museography corresponded to a collection of rules which assured the "correct" exhibition of the objects. It was in this period that the contemporary museography took its form, perfecting itself and producing novelties in every possible aspect.

At the service of the object or the idea, we should recognise that museography and exhibiting techniques in general constitute more and more of an autonomous means of communication with relation to the museum.

Present at every moment, museography in its progressive complexity of means and methods is in itself and information support vehicle for all day to day aspects both inside and outside the museum.

Thus the museography object, exuberant or submissive, respected or manipulated is essentially an "inherited" object.

In this sense, it is impossible to keep thinking of the museological object as if in fact it were not inherited, with all the impositions this would entail. Under the status of a museum object, Ulpiano Bezerra de Meneses synthesized four ways to understand a museological object.

"Fetish object". - The most common characteristic of an object in a collection is in fact, the role it plays in the exhibition which is its fetishisms. Thus, the fetiches or replacement consists in moving the level of human relations and presenting them as if they were derived from objects, autonomously. So, the material objects only possess properties of a physical-chemical nature: weight, density, texture, flavour opacity, geometric form, durability, etc. etc. All other further attributes are applied to things. In other words : senses and values (cognitive, affective, aesthetic and pragmatic) they are not senses and values of things but rather senses and values which society produces, stores, circulates and consumes, recycles, throws away, mobilising this or that physical attribute inherent in things (and naturally, according to the historical patterns, subject to change) ...

The metonomic object. - The metonymy (a rhetoric figure which in part is worth all) is present, with reiterated frequency - and risks of deformation - in anthropologic exhibitions and on a lower scale historical ones also. The metonomic object loses its documentary value, changing to a more predominant emblematic value. Imagine that it is possible to, by way of the museological exhibits, express the "meaning" of a determined group or culture and museums cannot fall into such ingenuity : it really is not possible to "exhibit cultures" ... , the use of the typical, the stereotype for simplifies ends - forever reduced and with the risks so well known and so often denounced, principally when certain suspect and problematical objectives are in play, such as how to create or strengthen a cultural identity : the simplifications always cover up the complexity, the conflict and the changes and work as differential or exclusion mechanisms.

The metaphoric object. - The metaphoric use of the object, in a mere sense of substituting a relation, although less unpleasant than the previous, it still reduces the exhibition to one of objects which just illustrate problems formulated independently of themselves. Thus, in this way the museum loses a specific advantage and its most powerful resource, the work with the object. This posture shows an incapacity to come face to face with the object, to explore it in its own terms, instead of preferring verbal support not just to formulate the concepts, but also to express them : this line of action lessens the real use of the museum.

This tendency, which shows a certain despair, indolence or disorientation, is not new. In the decade of the seventies of the last century, George Brown Goode, who was one of the great directors of the Smithsonian Natural History Institution, said ironically that a good didactic exhibition was the one that had a complete set of name tags with the odd sample of natural specimens here and there ...

The object in context. - The banal and current consideration that the decontextualised object is a disfigured object , which has legitimately posed the question of context and the necessity to present it at the exhibition. Strangely , however, no such force has been seen in the concept of the object. Thus, the immediate solution, prompt and ready, is the mere reproduction of the context while the appearance, that is the empiric boundary which, as such, needs to be explained, as it is not auto-significant. This given empiric confusion, from documentation, with the necessary information gleaned, the cognitive synthesis, is responsible for the worst vices fed by good intentions without intellectual investment. By way of its ever-present and insidious character, it would be wise to point out clearly its insufficiencies and distortions.

The first of these is that the objects have a history, and a passage in the same and they cannot be frozen arbitrarily in one of their several contexts. In second place, the dominant state ignores that the object's transformation process into some document is in the final analysis the axis of museolisation, it introduces references to other spaces, times and meanings within a contemporaneity which, the museum's, the exhibition's and its usufructuaries. ... This complex network is not free. It should serve,

fundamentally, as to warn the museologist against contextual and background illusions and fraud which it could forbearingly construe.

Lastly and most important of all, the reproduction of contexts that are pure appearance, inverting the role of the exhibition in creation of knowledge :on the

contrary of these apparent relationships and cut the superficial unity of it which is only empirically verifiable, although deep and substantial (even though not sensorially perceptive but visible in the exhibition), the opposite of this critical and creative force, the exhibition from the beginning is strengthened by the prompt action that the senses can deliver, masking the invisible articulations however decisive."(2)

Also about the problems of "setting up and exhibition", Jacques Hainard, assumed that "the object is not the truth of absolutely nothing",and suggests that we think clearly about the place of an object in the museum. The curator chooses, making the choice of the position of the object in this way he is "glass-casing" the glass case itself almost becomes a holy object. Having placed the glass case on a plinth, decorated it, adapted the necessary illumination, having placed another plinth inside accompanied by a label, which by the way the object is looked at symbolises a privileged and special exhibition place : the Museum - Temple.(3)

Such a museum, (in the physical sense), which in ultimate analysis is always a support to the object, a particularly evident situation when Daniel Buren exhibits as an exhibition the very walls of the museum with the missing spaces for the pictures.(4) Without letting us forget that the actual language of an exhibition is also artificial due to the fact that it is mixed, characterised by its variability, translatability and reductability, which on its own only goes to complicate the role of understanding and the museological function of the object even more.(5)

Thus it seems legitimate to find other investigation tracks to solve this problem, not only to find a more consistent museographic writings and vocabulary, but also to understand better the actual limits of museography and thus in this way handled more cautiously or even cautiously.

The museography that we are going to talk about takes as its theme that it is possible that an object exists in museography that it has not been inherited but rather created and thus it has escaped its museological destiny.

This hypothesis nothing more than the recognition, which has arisen so many times in museography in that the object serves as a means of communication not restricted to the simple service of the museum. At the museum's service, museography adapts itself and develops depending on the introduction of new elements, or just simple technical improvements of elements already used : better lighting, letter-set, signs and interactivity among others. But museography as a means of visual communication can use and deepen the communicative potential of the FORM, not inherent in the object, but created by every situation, above all when we take into consideration what Pierre Francastel wrote : "The understanding of a work of art is not based on the process of recognition, but on understanding. The work of art, is the possible and the probable; it is never a certainty."(6)

So it seems to us that bringing the accumulated experience of generations of sculptors, who have imagined, studied, treasured and thought upon the world of constructed forms, to the world of museology and museography in particular would make sense.

If we were to try and understand the evolutionary work process of sculptors, (or those who consider sculpture as their means of communication) at least throughout this century, we could deepen the creative knowledge and the interpretation of the FORM.

In this sense and only with this end, we are going to quote some works (mostly those of authors) who can appraise the ways of learning about the FORM, in a way that would probably help to rethink Museography

This identification work made up of a widely known vocabulary as a necessary element of approach to the creator of a work of art, and could in its own way, clarify the museologist about a part, a new way of communicating, an improved and adapted social function of the museum. "The artist, like the writer, has a need of a vocabulary, prior to taking the risk of *copying* reality. It is this vocabulary that he can only discover together with other artists."(7)

To follow we quote some authors, although it is obvious that we do not pretend to impose schools or currents of thoughts artificially as all of them have witnessed experiences in diverse senses. On the other hand, it would always be possible to select an infinite number of other works by other authors, perhaps having more sense, in order to illustrate this process of knowledge and construction of form. The examples that we give hereafter should be considered in this context.

Sculpture offers an immediate understanding when representing the human body in its different dominions - religious, commemorative, symbolic, decorative, even when it represents the ideas of rigour and beauty, translated into a perfect relationship, through the materials used in the work. This use of form is patently obvious in Auguste Rodin or Jean-Baptiste Carpeaux and certainly in Italian neoclassicism, where the essential forms and their description are dominant.

The same cannot be said by those authors who show a diverse understanding of the human body and the animal by way of the use of textures and the enhancing of the composition of forms as the works of Henry Moore, Giacometti and Germaine Richier show. In these cases the understanding becomes more complex. Their works show something more than just what is visible, it tells a story whose boundaries are those of the form itself. The "Destroyed City" by Ossip Zadkine exemplifies this state. They are forms that suggest certain ideas by way of the elements present such as the dimension and positioning of the hands, the balance of the whole, or the resistance to almost anything that occurs due to the position of the arms. "The head and the trunk are thrown back, the face is disfigured with pain, a distressing scream comes out of the mouth, the arms are gigantic, the hands tormented, the sculpture as a whole is convulsed and suffering but all the same it is very much alive.....There is such a terrible expression in its image straight out of Picasso's Guernica, but it is conceived as a force which comes to announce the resurrection that Rotterdam came to know....

By way of this work, an aspect of modern art reaches its zenith - the point that the brutal images explore the subconscious mind and confront us with

deliberate nausea, which is the essence of our age, (8) These forms are however elements of a relatively simple vocabulary.

On a par with the use of the forms' power of suggestion, there is also the discovery of new materials and the possibility of creating new forms "auto-sufficient", which serves an abstractionist (exemplified in the works of Barbara Hepworth and Hans Arp), which in a certain way are placed on the other side of simple and evident vocabulary.

As a similar significance a new "quality" of form is the movement present in the works of Naum Gabo, Moholy-Nagy or Alexander Rodchenko since the 20s, should be taken into consideration; works which are linked to Russian constructivism and which were of such great importance in the directing of the arts. It is the kinetic art illustrated in Calder's mobiles and Nicholas Schoffer or Jean Tinguely's proposals, where the idea of movement and machine interwove. Also the possibility of creating structures and designing them in three dimensions was discovered. This was done by creating forms for this or by inheriting forms by recuperation or by diverting functions (David Smith and certainly Louise Nevelson).

It is our understanding that the first half of the century was characterised by the battle to discover a new language. It is taking into consideration that the way that the new vocabulary of forms is spoken and written is apparently unending and capable of being based on points of reference from a world of ideas be they transparent, metaphoric or just sketched.

Throughout this learning period of how to handle and to utilise the form, this also was the object of rethinking, within the scope of a more or less compromised sociology. This state is very much present in the works of Marcel Duchamp and Meret Oppenheim, and as a rule in surrealism by way of desfunctionalism of everyday objects and the showing of hidden faces. Marcel Duchamp in his *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1912 - 1923) meant "simply, I thought of a projected idea, of an invisible fourth dimension, in that it could not be seen by the eyes he considered the fourth dimension could be projected by way of an object of three dimensions, or in other words, that every three dimension object that we do not see directly, is the projection of

something in four dimensions , that we are unaware of. It was a little bit of sophism, but it could be possible. It was on this theory that I based the *Mariée* 9)

Robert Rauchenberg, Jasper Johns and naturally Claes Oldenburg, present practically all the elements of this new vocabulary, which has acquired form and meaning, by the change of context, materials and scale.

At the end of the 60s and the beginning of the 70s, another movement took shape and it intended to take artistic works away from the commercial circuits and the competition, asking for the public's participation (a happening / performance = giving value to an exhibition and opposing an exhibition. The recuperated materials, the forms produced and the objects used translated into a compromise of a political nature and very much assumed in Europe especially in Italy. (Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis). In his own way Joseph Beuys proposed to work by adorning interiors with extremely divested objects, and certain materials such as felt and grease

Other authors such as César or Arman could also be included here in there battle for experimenting, even though it is not easy to relate them to a specific movement. In this period the representation of the human body is introduced in the presentations as a support elaborated by way of a discourse identified with such people as George Segal, Alan Jones and Ed Kienhols. Here the human body despite its realism or even its hyper-realism with which it is represented and only truly signifies by the intention or composition in which it is exhibited. The look of the personages even when not physically represented gave the true sense of the work of these authors.

"As I get older I get less interested in the way a thing looks and more interested in the spirit that hides within it; so the things are meant to be looked into, rather than looked at" (10)

The way in which this sculptor presents the relationship between the observer and the object goes to demonstrate the evidence that the object transmits not just itself but the idea that it suggests. This short lived sense which is markedly present in the works of Christo Javacheff, Robert Smithson and Sergui Aguilar mixing as they do snips of nature, which underlines the role of the object as purely a support to the given "intention". And possibly "The ultimate object of art is to portray the hidden sense of things and not their appearance: as

it is in this profound truth that its real value resides, which appears on the contours of the exterior" as Aristoteles claimed. (11)

Frank Popper helps us to understand what common to all these forms and what transforms an object of art when finished into a happening or an open work of art. "Without meaning to diminish the individual, creativeness we prefer to give more relevance to the quality of the *CREATION* itself. The act or acts of creation can only take place when the atmosphere is favourable to public creativeness. A large number of artists work in this way nowadays. They don't dedicate themselves to the traditional preparation of a purely personal plan. They no longer create a work of art but instead participate in the installation of an atmosphere within which a aesthetic plan can be established, with relationships with different people and different psychological and physical phenomenon. In this sense we cannot admit totally that the concept of the work of art persists, because the author survives.

At the same time that relationships are established between the object, the public and the artist, thus weakening the importance of the artist. He himself assumes a new role corresponding to the progressive disappearing of the hierarchy between arts and their limits. The new role of the artist should be made evident, within the present relation and its aesthetic model, not only from an artistic responsibility but also a social responsibility"(12)

In fact the actual physical presence of the artist assumes a determining role just like the author, presenter and/or questioner,(13) or the animator integrated within the very museum, as was made evident by Pierre Gaudibert (14)

In the 60s, we can say that the new materials (plastic, fibre-glass, metal alloys etc.), were those used which made for the creation of more consistent forms and for the experimentation of others. In Europe as well as the USA, all the accumulated knowledge - the manipulation, creation, alteration - at the service of an easily understandable language.

What is much easier is that the expressive elements multiply in every work of art placing the problem of intentionally and / or calling for a never ending memory of every one of them.

It is the memory of "being" as opposed to " the memory of things".

The reading that one makes is not one of a work of art in itself, but the work in relation to the person who is admiring it. " the essential is no longer the by itself but the dramatic confrontation of the same by the spectator as a perspective situation." (15)

It is the metamorphose, not of the Gods in sculptures, when the Sacred abandon them, as Malraux pretended, but the metamorphism of sculptures within real images.

In this sense we can accept the understanding of Arnold Hauser, who expressed the fundamental intentions of a work of art as . " The legitimacy of the intention of art is based on the constant intromission of artistic production in the praxis; also supported by the circumstances of the art and never wishing only to represent, but always to persuade at the same time. Never only an expression, but always a solicitation as well; the rhetoric is one of its most important elements. The most simple and objective enunciation of art is equally an evocation, a provocation, a submission and very often even a violation." ... Art always means to modify life ; without the feeling that the world is a "roughly sketched outline", as Van Gogh said, if so there would be precious little art. It is in no way merely the product of contemplative behaviour, which simply accepts things in a passive way. It is much more, a means of possessing the world by force or by cunning, to dominate people by way of love or hate, to take advantage directly or indirectly of sacrifice. Just like as the Palaeolithic men drew animals to hunt, kill and capture, the drawings of children are not a representation "without interest" of reality; they also show a kind of magic lens, showing love or hatred and they are used as a way to dominate the persons there in represented. If we utilise art as a means of subsistence, a weapon in a battle, as a vehicle to free one's aggressive impulses or as a sedative to calm our anxieties of destruction or lies, if we were to want to correct ourselves through it, the imperfection of things or demonstrate ourselves to be against its undefined form or against the lack of feeling and finality, art is and continues to be realist and active, ..." (16)

The resulting form of a process like this is understood but it is not what gives the support in a possible sense and / or rationalised in an open dialogue; it

is this precise fact which seems to us could indeed enrich the museographic language.

In these terms the challenge which is created by the introduction into the museum of a form-like utensil(not inherited, but construed as a work of art understood in the referred feelings) as a support to the communication of ideas.

Thus the transformation of ideas into intelligent forms, demands ideas to communicate on the one hand and on the other to demand the knowledge, the competence and the sensibility to be able to construct these forms as well.

The exhibition of the objects in glass-cases, plinths, wall-hanging, even enclosed in a scenario which is self-explanatory, the text where Ulpiano Menezes shows that a primitive writing form is only adaptable to the iconic character of the majority of museums.

It is certain that the primitive exhibition when produced in certain conditions could take on contours and the feeling of a process which in the ultimate analysis overtakes its own formal interest, be it documented or even suggestive, this would be an exhibition-pretext, equated by H.de Varine, where the teaching / learning process show themselves to be the principal instrument of transformation and not the exhibition in itself. This type approach which assumes a fundamental role in the basic problem of community museology not just showing a new museography in itself but also remaining in an equally primitive writing. However it must also be understood here that the object, in the lay sense of the word, loses its central place in the exhibition and is relegated to a merely supportive function.

As the catalogue Documenta V states "in an ever increasing tendency for exhibition themes to be less the works of art themselves and more the exposition of the exhibition as a work of art ... the works presented are stains of colour - carefully chosen - from the frame which makes up each section (room) as a collection. There is even an order of colours, these being chosen and placed according to their function of feeling / design of the section (selection) which stretch and present themselves ... The exhibition is thus "valued receptacle", where art is not only assumes itself as it destroys itself, well if only yesterday the object was shown thanks to the museum, so today it only serves as a decorative

"gadget" for the survival of the museum while the picture, this picture where the author is nothing more than the organiser of the exhibition".(17)

The re-newal of museographic writing thus implies (apart from the function that can be attributed to the exhibition and the form in which it is conceived) the adoption of a more efficient and open language, occupying a similar place as the work of art.

To reach this point we can conceive a museum given to processes both participating and not, and of specific knowledge exhibiting ideas for public and private consumption by way of significant forms which appeal to the emotion and the senses and to the memory of those who are contemplating them. A museum where dialogue is liberated from the mooring-lines of collections and in this way could never be thought of as just one more Museum of Art.

It is in this context that we have caused the creation and modeling of maquettes of exhibitions, in the Forms and Means of Communication studios integrated in the Post-Graduation Course in Social Museology, given at The Lusophone University of Humanities and Technology of Lisbon.

Of the works undertaken it was possible to set out an analytical lay out which when applied to each work permitted us to classify them with reference to the others.

Thus two types of readings were made evident. A fluid reading composed of the understanding of a succession of elements and an instant reading where all the work is understood in one moment.

The meaning which is intended to give the proposals in a way that they can be obtained by diverse means when referring to form and the materials used.

As far as the form is concerned, the common reference to determine the dimensions and the possible estimate, the alteration of scale, the repetition and or isolation of the forms, that allows the forcing or lowering of references and the introduction of new perceptions.

As for materials the alteration of what is considered socially adequate is confirmed as a desfunctionarization factor as referred to above, opening doors to multiple interpretations.

The alteration of the form by exclusion or distortion of the parts, equally creates a significant void that can possibly be filled in the act of confrontation.

The introduction of altered or transformed colour could produce the same effects as those caused by the alteration of form.

In all the cases of movement, the structure, the texture and the appeal to the symbolic, has shown through simple means of elaborating proposals of forms which are the vehicle of perceptive intentions with the condition of not substituting our memory for an immediate and reduced vision.

The works produced were not the result of some discovery, but simply a try at evaluating the interest of appealing them to museological discourse the accumulated knowledge of manipulation, creation and alteration of the form / forms that we have referred to above.

It does not mean to produce a hermetic work which Picasso confirmed saying " How do you want a spectator to see in a picture what I saw ' ... how can anyone enter my dreams, my instincts, my desires, my thoughts, which took such a time to elaborate and to reveal, above all to catch what I did even against my will ?", (18) not even to exhibit as one would exhibit something on a shelf of a supermarket.

Between these two extreme situations one has to find " the subtle itinerary of visual communication".

The possible ways, which are revealed by the experiments we undertook, are principal ordaining of museographic ideas, which have already been widely marked by Henrich Wölfflin one of the founders of formalist readings of art, which we consider can really help define such a minimal vocabulary of the expression of form, starting with the five oppositions of analysis of the works of Durer, in the XVI century and Rembrandt in the XVII century. -Linear / Pictoric, frontal / profound, closed form / open form, multiplicity / unity, clarity / obscurity. (19)

The notions or ideas of balance, juxtaposing, transparency, clarity and shadow, synchronism, sequence, tension, deformation, centrality, figure and background, are not alien to some museographic practices. However we should grant a proviso that the current use by some museums (The Quebec Museum of Civilisation or La Villette in Paris as examples) and put only to the service of the

musological object which is intended to be exhibited and not with conforming elements of a new language of creative forms.

It is thus a paradox that the museums that house the most varied collections of art, which in themselves show a never ending world of imagined forms, do not use, (nor are they very worried about it). the fruit of labour that has brought into existence these same very forms. The linear and ikonic reading of The Guggenheim Museum is a faithful image of this paradox. Rarely has a museum ignored the nature of its own collections so much, where in first hand, new forms of understanding the function of art are revealed both in the organisation of space and for certain in society. The indifference to Frank Lloyd Wright and his sense of innovation is evident, that the works of art in particular the sculptures which themselves introduce a definition and perception of space, if only a linear reading is proposed, being the same from beginning to end and from top to bottom. (20)

There is nothing more pathetic than *Schneefall* by Joseph Beuys, lying on the floor of this long corridor. The Guggenheim Museum " can be considered in any case as the symbol of the ever present difficult relationship between architecture and modern art, and this continues even among the new museums as well as the permanent and temporary art galleries.

The basic problem is that museums are given a significant symbolic and monumental value, an ideological importance, as if we were dealing with a new cathedral. This is the reason why the ambassadorialness of the construction faced primordial importance, the role of the architect is enlarged, very often in detriment to the real function of the building. A function which in fact is very delicate, as one of its ends, the assigning of its inside space, in order to show off the specific characteristics of the works of art, which themselves have their own structural space. (21)

Here is where we place the understanding between the museum and the space to be used as a means of confrontation between the public and the authors.

This relationship is exemplified in some works of Daniel Buren in a particularly interesting form. Emanating from a neo-classical building of The Rath Museum of Geneva, constructed at the end of the last century, this author first created on the outside a collection of façades, cut on the parallel to the

oblique elements at the entrance of the museum and painted them with bold strips, in this way it showed and hid the building. In the inside these elements (from this shell) now appear in the museum which in its turn become the recipient of its exhibitions.

In the interior, the same raised strips in four colours, give form to various modules which restructure the museum space, thus guaranteeing the same discourse distributed throughout the whole edifice.

In another project and in its first stage, Buren placed 9 boats in a regatta with striped sails of different colours. In the second stage, the sails were exhibited in a museum in order of arrival. Once transformed into exhibition objects, the sails became works of art, hanging from the walls. " To dismantle the dichotomy, between the way a form is perceived inside and outside a museum, this work reveals crosses the trench which separates art and a context which is not specifically art. (22)

The inversion of the traditional relationship between an artistic object and its place in an exhibition. In the end it is the museum which is exhibited as if it were an artistic object.

In a certain way we could admit that the ideal museum would be that one which would be created specifically for every exhibition.

Throw-away museums where the form and the function would only serve the dramatic confrontation we have already mentioned.

Isamu Noguchi created among works of art, for the UNESCO building in Paris, a space where the structure itself and the sculptures that are placed there, form a coherent, significant and not inherited whole. Here we are not just speaking about the placing of sculptures in the open air, within a natural or cultivated space, but to build and organise a space whose form, be it expressive or part of shared sculptural elements placed there.

We have tried to go into the theory of museography in depth think in a wider sphere, we think of Pierre Francastel in an epistemology of imaginary creation, naturally we would have to ask ourselves of the idea of the appearance

of any element would depend on its place and the total pattern of its function. "Far from being a mechanical register of sensory elements, the vision proves to be a truly creative apprehension of reality - imaginative, inventive, perspicacious, and beautiful ... All the understanding is also thought, all reasoning is also intuition, all conservation is also invention. The object's form which we see , however, does not just depend on its retinal projection in a given moment. Strictly speaking, the image is determined by the total visual experience which we have with that object or that kind of object throughout our lives".(23), by which we have to integrate, the role of the creative memory and its imaginative matrix, which in the final analysis conditions the creativity.

A kind of Museum / Work of Art, which would be the kernel and Shell, Intention and Form.

Notas/Notes

1- Michel Thévoz, *Esthétique et/ou anesthésie museographique, Objets Prétextes, Objets Manipulées*, Neufchatel, 1984, p. 167.

2- Ulpiano Bezerra Meneses. *A exposição Museológica: Reflexões sobre Pontos Críticos na Prática Contemporânea*. Texto apresentado para debate " O discurso museológico: um desafio para os museus, Simpósio "O processo de comunicação nos Museus de Arqueologia e Etnologia, (A text presented for debate : "The museological discourse: a challenge for the museums, Symposium "The Communication Process in The Archeology and Ethnology Museums"), Museu de Arqueologia e Etnologia. Universidade de S. Paulo, 1993.

3- Jacques Hainard, *Objets Prétextes, Objets Manipulés*, Musée d'Ethnographie, Neuchatel, 1984, p. 189

4- cf. Anne Rorimer, *The Art of Daniel Buren, Painting as Architecture - Architecture as Painting*, Art & Design, Art and Tectonic, Academy Editions, New York, 1990, pp. 7-17

5- Cf. Maria O. Lameiras e Henri Campagnolo, *Langage Muséal. Quelle contribution à la recherche et à l'enseignement dans le domaine de la Museologie ?*, *Textes de Museologie*, Cadernos do Minom, Lisboa, 1992.

6- Pierre Francastel, *L'image, la vision et l'imagination*, Denoel/Gonthier, Paris, 1983, p. 42 .

7- Gombrich, *L'art et l'illusion*, citado por Jean-Luc Chalumeau, *Lectures de l'art*, Chêne/Hachette, Paris, 1981, p. 36.

8- Lewis Mumford, citado em Ionel Jianov, *Zadkine*, Arted, Paris, 1964.

9- citado por Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Edition Galilée, Paris, 1975, p. 27.

10- Sam Smith citado em, *Sculture Since 1945*, Phaidon, Londres, 1987.

11- citado por André Malraux, *La metamorfose des dieux*, NRF, Paris, 1957 p.87.

12- Frank Popper, *Arte, acción y participación*, Akal/Arte y Estética, Madrid, 1989 p. 296.

13- cf. Daniel Buren, *Exposition d'une exposition*, *Vagues*, MNES, Paris, 1992.

14- cf. Pierre Gaudibert, *La presence animatrice de l'artiste dans le musée d'art moderne*, *Vagues*, MNES, Paris, 1992.

15- Frank Popper, *Arte, acción y participación*, Akal/Arte y Estética, Madrid, 1989 p. 11.

16- Arnold Hauser, *A Arte e a Sociedade*, Editorial Presença, Lisboa, 1984, p. 95 e 15.

17- Documenta V, Catálogo p. 27, in *Vagues*, MNES, Paris, 1992, p. 151.

- 18- Citado por Jean-Luc Chalumeau, *Lectures de l'art*, Chêne/Hachette, Paris, 1981 p. 45.
- 19- cf. Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux d'histoire de l'art*, Gallimard, Paris, 1966
- 20- cf. Thomas M. Messer, Le Musée Guggenheim à New York: Un Essai de "Vulgarisation Assumé", *Museum* n° 163, UNESCO, 1989, pp. 145-149
- 21- Francesco Polí, Artistes et Musées, Archicrée, n° 246, Société d'Édition et de Presse, Paris, 1992, p. 112.
- 22- Anne Rorimer, The Art of Daniel Buren, Painting as Architecture - Architecture as Painting, Art & Design, Art and Tectonic, Academy Editions, New York, 1990, p.11.
- 23- Rudolf Arnheim, *Arte e Percepção Visual*, Livraria Pioneira Editora, São Paulo, 1994, int,e p.40.

Fotolito/Montagem
Espaçolaser, Lda.

Impressão/Acabamento
Aço (Irmãos), Lda.

Tiragem
250 ex.

Dep. Legal N^o 74894/94

