

Topografia como museografia. Reflexões sobre a musealização do património escultórico

Laura Castro

Ao convite para colaborar no projecto *Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memoriais Viseenses*, respondo com um breve ensaio que não escreve exactamente sobre ele, mas a partir dele. Com base nesta premissa e deste ponto de partida, decidi comentar as suas opções, relacionadas com a divulgação do património escultórico da cidade de Viseu.

AS REFERÊNCIAS DO PROJECTO E AS MINHAS REFERÊNCIAS

Uma das referências subjacentes a este projecto é evidenciada no texto de apresentação. Trata-se do trabalho fotográfico e documental desenvolvido pelos fotógrafos alemães Hilla Becher (1934-2015) e Bernd Becher (1931-2007) a partir dos finais da década de 50, assente em tipologias de imagens divulgadas, de modo sistemático, em vastas séries, permitindo paralelismos, nomeadamente de ordem formal. Os catálogos ou as colecções de imagens que aqueles autores publicaram e expuseram são evocadas pelo projecto viseense que partilha ainda, com o trabalho dos Becher, uma (implícita) valorização patrimonial dos elementos fotografados. Ainda que seja diverso o objecto de trabalho que interessou os Becher e aquele que moveu os promotores da iniciativa em Viseu, os primeiros atraídos por elementos industriais e estes por peças escultóricas e intervenções artísticas, a metodologia é similar. Ainda sobre a diferença, não esqueçamos que, se as estruturas e os equipamentos que os fotógrafos registaram eram de natureza industrial, Bernd e Hilla Becher receberam o Leão de Ouro de Escultura na Bienal de Veneza de 1990, tendo o júri reconhecido que eles haviam transformado aqueles elementos em esculturas anónimas.¹ A expressão *Esculturas Anónimas* era, aliás, título de um dos seus livros, publicado em 1970.² Afinal, algo de premonitório havia nesta questão que se encontraria com a Neo-Topografia.

1 V. <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers> (Acedido em 24/02/2020)

2 Becher, Bernd; Hilla (1970). *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten*. New York, Düsseldorf, Wittenborn & Co., Art Press.

Segundo Michael Collins, o propósito dos Becher:

“has always been to make the clearest possible photographs of industrial structures. They are not interested in making euphemistic, socio-romantic pictures glorifying industry, nor doom-laden spectacles showing its costs and dangers. [...] The Bechers' goal is to create photographs that are concentrated on the structures themselves and not qualified by subjective interpretations. To them, these structures are the 'architecture of engineers' and their pictures should be seen as the photography of engineers – that is, record pictures.”³

Sobre o olhar dos Becher o autor acrescenta:

“Of course, their motivations are not invisible, nor their presence unfelt. What does it mean when something 'rings true'? How is it that one can sense the sincerity in another's words? Perhaps this lies in the realm of intuition, not explanation. To analyze art is not necessarily to experience it. Sometimes, by focusing on a deliberation of it, one limits the engagement to a cerebral encounter. In the West particularly, we use explanations to try to control the unknown, to make uncertainties certain. Maybe there is a wisdom we have that is not learnt but is within us. Far better to look rather than puzzle, and to open one's senses to what is there.”⁴

Terá sido esta liberdade de ver e este dar espaço à intuição que levou os organizadores da Neo-Topografia a convocar os Becher.

Outra referência, convocada por mim, em nome da mesma liberdade que move o projecto, tem origem no trabalho de André Malraux (1901-1976) e na sua ideia de um museu imaginário, sob a forma de um documentário fotográfico publicado em livro.⁵ Malraux procurou obras de todos os tempos, culturas e contextos e o resultado a que chegou também permite um olhar comparativo entre imagens e os paralelismos que formos capazes de estabelecer, para lá daqueles que o próprio autor nos sugere. A estratégia parece próxima da dos Becher, mas só à primeira vista. Em Malraux, a fotografia, com todas as manipulações que admite – de escala, enquadramento, perspectiva, ângulo, iluminação, etc. – é o meio de um museu imaginário para revelar ao leitor e ao observador, aspectos que a organização do museu tradicional não evidencia. De facto, neste último, a organização das colecções expostas e a sua ordenação cronológica, por autores, escolas nacionais, estilos e movimentos, amputa um conjunto de relações, mais ou menos insólitas, que o livro pretendia encenar.

Se, graças à fotografia, o trabalho dos Becher atribuía dimensão escultórica ao

que nascera com propósito utilitário e industrial, o trabalho de Malraux, graças à instância fotográfica, conferia uma nova vida ao que nascera ou fora reconhecido como obra de arte. Não há uma intenção museológica no trabalho dos Becher, mas há uma aproximação à ideia de catálogo de colecção e, implicitamente, à ideia de exposição. Já no trabalho de Malraux há uma inegável relação com o universo da museologia, através de um olhar crítico e uma proposta inovadora do livro como exposição. Ambas as abordagens contam com a fotografia como elemento chave da sua metodologia. Assim aconteceu, também, com a Neo-Topografia.

EXPOSIÇÃO COMO MODO DE VER

A estratégia da Neo-Topografia é a de uma publicação que organiza em categorias o universo das obras escultóricas instaladas na cidade de Viseu. Não me debruçarei sobre esta categorização, a não ser para referir que as rubricas em que se divide são, por si só, reveladoras da dificuldade da empreitada e da insatisfação que todos sentimos quando procuramos uma classificação clara, eficaz e, principalmente, definitiva. O que nela me interessa é a sua afinidade com o mundo das colecções e das exposições. Parte do trabalho que designamos por gestão de colecções radica necessariamente nas etapas do levantamento primário, do registo fotográfico e da documentação. Verifique-se, por exemplo, como as fichas da Neo-Topografia apresentam um código e o nome do responsável pela entrada/ficha, tal como acontece nas operações no interior de um museu. No limite, a Neo-Topografia estabeleceu um processo de musealização dos monumentos, memoriais e outros elementos de arte de Viseu.

Em síntese, o que propõe a Neo-Topografia? Em lugar de percorrermos a cidade, de circularmos pelas suas artérias e de nos deslocarmos nas suas praças, rotundas ou jardins, acompanhados pela presença da escultura, da estatuária, da cerâmica parietal e de outros objectos artísticos, temos a possibilidade de abrir as páginas do *website* e de examinar séries de peças, sistematicamente incorporadas e organizadas.

Ter acesso ao bilhete de identidade de cada peça acrescenta informação que não está disponível no espaço público, como datas, circunstâncias de encomenda, aspectos de iconografia e simbólica, entre outros. Portanto, a experiência de andar e ver na cidade pode ser informada e complementada por este repositório. Desde que John Berger nos falou do fenómeno com total clareza,⁶ sabemos que a informação altera o modo como vemos a obra. Deste modo, o *website* da Neo-Topografia induz leituras que o percurso urbano não permite.

3 Collins, Michael (2002). The Long Look. *Tate International Arts and Culture*, Issue 1, Sept/Oct. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/long-look>

4 Idem, *ibidem*.

5 Malraux, André (2011). *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70. [1.ª edição de 1947].

6 Berger, John (1987). *Modos de Ver*. Lisboa: Edições 70. [1.ª edição de 1972].

Vejam agora o problema do ângulo inverso, recorrendo às pranchas impressas com fotografias das obras disseminadas pelo espaço da cidade. Estão ordenadas por tipologias formais e funcionais. Não precisaria de voltar, novamente, às ideias de colecção, de catálogo e de exposição, nem remeter para o trabalho dos Becher, perante a organização destas pranchas. Elas alteraram radicalmente a nossa percepção das esculturas, uma vez que o seu autor optou por retirar-lhes os fundos e abstrai-las do seu enquadramento. O seu exame torna-se agora mais ágil e a observação de cada peça escultórica mais simples, porque isenta de interferências do fundo. Não há vegetação à sua volta, o sol não as ofusca, não se vislumbram carros ou aglomerações de pessoas, cada uma surge na sua autonomia de peça colecionável. Não há construções nem casario por perto, cursos de água que lhes sirvam de espelho, não há neblinas que lhes apaguem os contornos, cada uma está reduzida à sua condição de obra inventariável. Não se percebe em que estação do ano foram captadas, que contraste ou continuidade estabelecem com o seu envolvimento, cada uma está só, na sua solidão de obra de arte.

Eis porque me referi a esta estratégia como a inversão da anterior. Ao descontextualizar as obras do seu enquadramento original, há um conjunto de informação que é subtraída. Deste modo, o percurso urbano induz leituras que o *website* da Neo-Topografia não permite.

O propósito de transformar uma obra de arte em objecto de exposição é precisamente o de contribuir para outras observações, proporcionar condições para renovar a sua análise, alterar a percepção dos objectos. Por isso, as exposições e os museus são dispositivos, não apenas, de divulgação, mas de reinterpretção e ressignificação dos objectos mostrados.

A exposição e o museu surgem, na actualidade, como o meio natural das obras de arte, aquele para onde convergem as práticas artísticas, reféns de uma crescente institucionalização. No entanto, se avaliarmos esta tentação museológica à luz das disciplinas artísticas, veremos como algumas parecem particularmente destinadas a esta condição de objecto museológico, enquanto outras sobrevivem em território ambientalmente adverso, designadamente em espaços ao ar livre. A pintura de cavalete e a escultura são os casos extremos desta situação, a primeira feita para o museu, a segunda para o ar livre. Desde a antiguidade que o espaço público é o elemento desta última. Na marcação de lugares de encontro ou assembleia, na sinalização de locais de culto ou homenagem, a escultura pertence à comunidade. Na evocação de grandes causas, no luto por heróis ou acontecimentos, a escultura agrega a sociedade. Na abordagem a questões cívicas ou políticas, como forma privilegiada de representação do poder religioso, civil e militar,

a escultura vive no espaço das cidades. Em tais circunstâncias, o confronto com a escultura gera experiências que os museus desconhecem.

TOPOGRAFIA COMO MUSEOGRAFIA

Fui à procura das condições de musealização e de exposição da escultura em museus portugueses, não com o objectivo de obter um panorama exaustivo, mas antes de obter uma visão aérea, de tipo exploratório.⁷

Procurei os seguintes núcleos: museus nacionais e municipais com colecções de escultura – Museu Nacional de Soares dos Reis, Museu de Santa Joana, Museu Nacional Machado de Castro, Museu Nacional Grão Vasco, Museu José Malhoa, Museu Nacional de Arte Contemporânea e seu jardim, Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional Carlos Machado; museus monográficos de escultores – Casa Museu Teixeira Lopes e Galerias Diogo de Macedo, Atelier Museu João Fragoso, Museu Anjos Teixeira, Museu Henrique e Francisco Franco. As soluções museográficas encontradas apresentam uma curiosa semelhança com as da Neo-Topografia, como se perceberá de uma breve descrição.

A escultura está organizada por materiais – bronze, mármore, madeira, gesso, por exemplo. Em função do seu material e dos materiais do seu envolvimento (pavimento, paredes e lambrins) a escultura distingue-se ou dilui-se. Por isso, as peças surgem, frequentemente, recortadas sobre painéis e fundos distintos do ambiente geral. Constroem-se casas dentro de casas, abrigos dentro de abrigos. Certas arquitecturas geradas no interior do museu servem de palcos para encenações e dramaturgias simuladas que evocam a situação de conjuntos escultóricos num tempo anterior ao da sua entrada no museu.

A escultura organiza-se, ainda, através de critérios de função arquitectónica e espacial. Serve, nestes casos, para pontuar, marcar, sinalizar o espaço do museu. As peças encontram-se junto a colunas e pilares, ladeiam escadarias, estabelecem o centro de átrios, acentuam eixos, criam pontos de atração, sublinham simetrias espaciais e também ocupam ângulos mortos. Mas, fundamentalmente, como refere Christopher R. Marshall, a escultura adaptou-se facilmente aos lugares de representação social dos museus, nos seus “espaços de circulação e cerimonial”⁸.

A escultura organiza-se em reportórios de géneros e tipologias: cabeças, bustos, figuras de corpo inteiro. Talvez a forma mais comum de expor estas séries seja a do alinhamento. As peças, uniformemente instaladas, alinham-se

7 Para um panorama de soluções museográficas e estratégias de mediação, ver: Curtis, Penelope (2008). *Patio and Pavilion. The Place of Sculpture in Modern Architecture*. London: Rindhouse; Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

8 Marshall, Christopher R. (2011). *Sculpture and the Museum*. Surrey: Ashgate, p. 3.

diante de uma parede e são passadas em revista pelos visitantes. A imagem que me vem à cabeça é a de uma parada militar que recebe uma revista num cerimonial com o seu protocolo específico. Estas vastas séries de peças semelhantes impõem uma imagem uniforme que, sendo monótona, remete para os repertórios e os modelos de produção específicos de certas épocas e contextos. Nos casos de peças contemporâneas, não figurativas, os procedimentos observados mantêm-se constantes.

Em resumo, a escultura no museu está sempre à procura de um abrigo, de um refúgio, uma coluna, um pilar, uma parede, precisa de um sítio resguardado para se acomodar.

Por questões relacionadas com a organização do espaço, com a circulação de visitantes, com a segurança e a salvaguarda das peças expostas, a escultura parece estar sempre insegura, envergonhada. Ocorre-me a solidão da escultura, a sua condição de deslocada ou refugiada. Ao contrário, fora do museu, a instalação da escultura é mais livre, dinâmica, integrada e vivenciada.

A Neo-Topografia é um recurso que confere à escultura em espaço público uma certa formalidade museológica e um sentido programático. Dele estão ausentes o espaço e o tempo. A sua suspensão é característica do museu. Por isso, Jean Davallon falou do seu visitante como um visitante descontextualizado, o “visitant dépaycé”, aquele a quem falta contexto, paisagem, território real.⁹ Ora, na cidade, espaço e tempo são coordenadas relevantes que afectam a escultura e o modo como a apreendemos.

Por isso, a Neo-Topografia é, principalmente, um convite ao regresso ao território e à caminhada pela cidade.

TOPOGRAFIA COMO EXPERIÊNCIA

Do catálogo digital ao caminho podemos regressar à coisa real e concentrar-nos na experiência e na vivência da cidade. Os que circulam no espaço público fazem-no sem os constrangimentos do visitante de museu, em total liberdade, acedendo e saindo por qualquer porta, sem caminho pré-estabelecido. Vão à descoberta, aguardam um encontro, numa jornada descontínua, à medida dos seus interesses, curiosidade e disposição. As esculturas definirão a nossa imagem da cidade, no sentido em que Kevin Lynch usou a expressão imaginabilidade,¹⁰ criarão impressões nítidas e fortes associadas aos lugares em que estão implantadas.

9 Davallon, Jean (1986). Gestes de Mise en Exposition. In DAVALLON, Jean (dir.) – *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La Mise en exposition*. Paris: éd. du Centre Pompidou, p. 253.

10 Lynch, Kevin (1988). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70. [1.ª edição de 1960].

Os usos da arte em espaço público são diversos dos usos da arte em contexto museológico.

As esculturas são lugares de evocação de momentos históricos (*Dia de Portugal...*); de sinalização de efemérides e ponto de encontro para reuniões cívicas (*Aristides de Sousa Mendes; Aos Mortos da Grande Guerra*); de espera (*Glorieta de Tomás Ribeiro; Glória a Grão Vasco*); de acompanhamento dos trajectos que cumprimos diariamente (*Painel de Azulejos do Rossio; Passagem*). As esculturas desenham o horizonte que conhecemos no nosso quotidiano (*Infante D. Henrique; Public School Wall*); ou o horizonte que desconhecemos (*Tília I e Tília II*); ou, ainda, o horizonte que esquecemos e abandonamos (*José Coelho*). As esculturas lembram o tempo que passa (*Relógio de Sol*) e servem de observatório (*Câmara Solar Inversão*), recordam os amigos (*Marco de Correio*) e resultam do envolvimento de comunidades (*Mural a Viriato; D. António Alves Martins*). As esculturas revelam a submissão a interesses corporativos e fazem-nos questionar a quem pertence o espaço público (*Coca-Cola*).

A Neo-Topografia definiu as categorias de arte comunitária, temporária, estrutura, memorial, não perene, monumento. Podemos imaginar uma outra classificação por cor, textura e matéria. Ou outra, ainda, por impacto e subtilidade. Ou outra, finalmente, por sentimentos e estados de alma. De acordo com o uso que cada um der às esculturas, haverá tantas categorizações quantos os utilizadores. Aqui fica um esboço da minha:

Orientação / Surpresa / Observação / Desolação / Recordação / Percurso / Espera / Questionamento / Encontro / Companhia / Reconhecimento / Perda...