

CADERNOS DE TEORIA DAS ARTES

SÉRIE GERAL

1

ARTE & SIGNO

Coordenação
Yolanda Espiña



CADERNOS DE TEORIA DAS ARTES

SÉRIE GERAL

1

ARTE & SIGNO

Coordenação
Yolanda Espiña



CADERNOS DE TEORIA DAS ARTES

Directora

Yolanda Espiña

Director Asociado

Miguel Ribeiro-Pereira

Equipa Editorial

Alexandra Beleza Moreira

Guilhermina Castro

Sónia Neves

Design Gráfico

Bernardo Santos

Diogo Tudela

I SÉRIE GERAL

Coordenação: Yolanda Espiña

II SÉRIE TEORIA E MÚSICA

Coordenação: Miguel Ribeiro-Pereira

III SÉRIE ICONOGRAFIA E SEMIÓTICA

Coordenação: Vítor Teixeira

IV SÉRIE ÉTICA E ESTÉTICA

Coordenação: Yolanda Espiña

Impressão e Acabamento

Clássica, Artes Gráfica SA

Depósito Legal

346583/12

ISBN

978-989-8366-38-2

Tiragem

200 exemplares

Edição

Universidade Católica Editora - Porto

CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes

Rua Diogo Botelho, 1327 - 4169-005 Porto

Práticas Expositivas e Comunicação (depois de Nicole Everaert-Desmedt *post* Peirce)

Laura Castro*

O presente texto constitui um comentário crítico ao seminário orientado por Nicole Everaert-Desmedt sobre a abordagem semiótica de uma obra de arte¹. Nele, retomaremos, num primeiro momento, as ideias fundamentais apresentadas pela investigadora para, em seguida, salientarmos um dos aspectos mais marcantes da sua apresentação, o do entendimento da arte como fenómeno de comunicação contínuo e ilimitado, sustentado numa leitura semiótica; num terceiro e último momento adaptar-se-á o método exposto a um outro objecto cultural: a exposição de obras de arte.

Documento contido dentro de parâmetros bem definidos, a que é alheio qualquer sentido nómada do pensamento, este comentário propõe um exame em terceira mão, ancorado como está nas visões consolidadas de dois autores — o primeiro, Charles Sanders Peirce (1839-1914), que construiu uma teoria semiótica originada, não na linguística como acontecia com o seu contemporâneo Ferdinand de Saussure (1857-1913), mas numa filosofia pragmática; a segunda, precisamente Nicole Everaert-Desmedt, que elabora uma teoria de análise da obra de arte à luz da semiótica de Peirce. Daqui decorre uma abordagem gradual que, somada ao conhecimento diferido que temos de Peirce e ao conhecimento ainda recente que temos de Everaert-Desmedt, vai perdendo definição à medida que nos aproximamos do presente contributo. No entanto, é assumindo esse risco de desvanecimento que trataremos um objecto de trabalho que nos vem ocupando há algum tempo — a exposição artística. Nesta gradação de um tópico relacionado com o tema de Everaert-Desmedt (a obra de arte) e com o tema de Peirce que nos importa (o fenómeno de comunicação e da criação de significado²), os sucessivos ajustamentos implicados podem representar perda de

*Doutora em História da Arte. Docente da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Investigadora do Centro em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).

1. Este seminário teve lugar na Universidade Católica Portuguesa no dia 15 de Maio de 2008, no âmbito do seminário “Arte e Signo”, iniciativa da linha de acção de Teoria das Artes, do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes.

2. É importante esclarecer que Peirce não escreveu desenvolvida e directamente sobre arte, podendo, no entanto, retirar-se do seu pensamento, ideias aplicáveis à arte. Esta foi uma das tarefas da investigadora Nicole Everaert-Desmedt e da sua leitura peirceana do fenómeno artístico.

rigor. Procuraremos ganhar em pertinência o que se perde em conhecimento de profundidade.

Consideremos então o itinerário do seminário atrás identificado. A investigadora propôs-se estabelecer um panorama sumário das teorias semióticas de Saussure e de Peirce, centrando-se na especificidade do modelo deste último, que considera mais rico de consequências e mais flexível a adaptações que resultaram, entre outros contributos, no da própria Everaert-Desmedt e da sua semiótica aplicada (neste caso, à arte contemporânea, como o foi, noutros contextos, à publicidade ou à literatura para a infância)³. Os aspectos dominantes do pensador norte-americano foram apresentados através do carácter generalista, pragmático e triádico do seu sistema, a saber: um sistema que não radica na linguagem como fenómeno eleito da comunicação, mas que abrange a totalidade da experiência humana; um sistema que não se esgota em si mesmo, no funcionamento interno dos signos, mas que procura entender o efeito da sua acção; um sistema que não se limita à estrutura binária do significado e do significante que, na terminologia de Peirce, adquirem as designações de representamen e de objecto, mas que acrescenta a estes um terceiro pólo, o interpretante. É porque o seu sistema semiótico é generalista que o signo não constitui (como em Saussure) a unidade mínima de significação e pode assumir uma diversidade de configurações, simples ou complexas, desde que se encontre num processo interpretativo; é porque o seu sistema semiótico é pragmático que ele implica os hábitos e as práticas de uso e não pode considerar-se independentemente delas; finalmente, é porque o seu sistema é triádico que ele requisita um elemento para lá daqueles que definem conteúdo (significado) e expressão (significante), que é o sujeito. A intensidade argumentativa da conferencista centrou-se, portanto, neste que é comumente aceite como o sinal distintivo da semiótica peirceana: intérprete, uso e contexto transformam-se nos seus agentes activos.

Esta característica ocupará, aliás, boa parte da reflexão contemporânea e pós-moderna, na valorização dos contextos como meios responsáveis pela construção de significados num processo de comunicação, no elogio dos sujeitos receptores com papel equivalente àquele tradicionalmente atribuído aos sujeitos criadores. Integra-se aqui, com naturalidade, a teoria de Peirce, que já pressupunha o lugar destacado e incontornável do interpretante. Mais adiante voltaremos a esta questão.

3. Três textos podem esclarecer e completar o conteúdo da apresentação da autora: “L’Esthétique d’après Peirce”, in: Hébert, Louis (dir.). *Signo* (2006), <http://www.signosemio.com/peirce/esthetique.asp>; “La Sémiotique de Peirce”, in: *Signo* (2006), <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>; “La Comunicación Artística: una Interpretación Peirceana”, in: *Signos en Rotación* (2001), Ano III, nº 181.

Por enquanto, a definição da semiótica triádica de Peirce exigia ainda a consideração de três categorias universais, configuradoras da totalidade da experiência humana e decorrentes também do carácter generalista da sua teoria⁴ — a categoria da primeiridade, que o autor faz corresponder à dimensão emocional da experiência humana, cujas qualidades de indistinção e de intemporalidade apenas podem ser entendidas, no limite, através de metáforas e de aproximações poéticas; a categoria da segundidade, correspondente à dimensão prática da existência humana, de qualidades mais simples de apreender pela materialização dos sentimentos da primeira, em circunstâncias de tempo e espaço particulares; a categoria da terceiridade, correspondente à dimensão cultural caracterizada pelas qualidades de convenção, habituação e regra.

Este era o momento de a conferencista avançar para a aplicação desta teoria, o que fez adaptando-a à comunicação artística e concluindo, por inerência, com uma definição de arte que coincide com a sua função — a arte é aquilo que a arte faz, provoca e desperta. A arte *faz circular a primeiridade* (a emoção original não articulada, o sentimento como possibilidade não concretizada) através da segundidade (experiência fenoménica materializada em objectos adequados ao sentimento anterior) em direcção à terceiridade, categoria que cumpre a mediação entre as duas anteriores pela via da interpretação intelectual, simbólica e convencional. No entanto, a função da arte é partir do símbolo existente e dominante que permite tornar inteligível o objecto no qual relativizou o seu sentimento de inquietação e perturbação originais, para o refazer e reconstruir, originando, nas palavras de Nicole Everaert-Desmedt, uma “nova terceiridade”. Neste sentido, a arte é um “meio de conhecimento, de enriquecimento da inteligibilidade” e da percepção do real⁵. A implicação mais relevante desta argumentação reside na ideia de que a comunicação artística está simultaneamente presente na criação e na recepção da obra, na sua produção e na sua interpretação. Ao artista caberá apenas a primeira parte de um processo que não termina

4. A “arte de fazer divisões triádicas” está enraizada no pensamento de Peirce, que lhe atribui um carácter de princípio organizador universal. Consultar em <http://www.unav.es/gep/>: “Tricotomía”. Traducción castellana de Uxía Rivas (1999). Original en: *MS* 1600; “Nomenclatura y divisiones de las relaciones triádicas, hasta donde están determinadas” (1903). Fuente textual en *MS* 540.

5. Cf. “L’Esthétique d’après Peirce”, in: Hébert, Louis (dir.). *Signo* (2006) [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>. Ver ainda, em <http://www.unav.es/gep/>: “¿Qué es un signo?”. Traducción castellana de Uxía Rivas (1999). Original en: *CP* 2.281, 285 y 297-302; “El icono, el índice y el símbolo” (c. 1893-1902). Traducción castellana de Sara Barrena. Fuente textual en *CP* 2.274-308.

e que será retomado e continuado pelo intérprete da obra⁶. O sentimento da criação será reactivado na tarefa da interpretação, o que equivale a dizer que o processo semiótico é incompleto, aberto e ilimitado. Mais ainda, como vimos é um processo subversivo e desconstrutivo, infiltrando nos símbolos já existentes o desassossego de sentimentos primeiros que levam à sua decomposição e regeneração em novos símbolos.

Na consideração do legado de Peirce e, particularmente, do interesse contemporâneo pela sua obra, surge destacado o seu contributo para uma visão dinâmica da semiótica (não como teoria dos signos, mas dos processos de significação) e para os estudos de comunicação⁷. Sendo activos e permanentes, aqueles processos de significação remetem para contextos de uso e destacam a noção de circulação em ambientes culturais e históricos como um dos principais aspectos da sua reflexão em torno da semiótica, revelando igualmente o carácter instável e variável do significado.

A proposta que nos ocorre é, então, a da aplicação da semiótica de Peirce ao fenómeno expositivo entendido, não como acto neutro de divulgação da prática artística mas como acto interpretativo do fenómeno artístico, logo, susceptível de actuar dentro daquilo que Nicole Everaert-Desmedt propõe como estratégia de desenvolvimento da obra de arte. Esta proposta aparece também legitimada pelo carácter generalista do modelo semiótico de Peirce, que abarca todos os produtos culturais, e ainda pelo carácter pragmático do mesmo, que enfatiza o papel do intérprete e do contexto de comunicação⁸.

A abordagem da exposição numa perspectiva semiótica não é inovadora, conhecendo-se diferentes autores que a fizeram, uns adoptando um modelo muito simplista que toma o discurso expositivo como um discurso linguísti-

6. Everaert-Desmedt ocupa-se ainda da consideração das etapas do fenómeno da criação artística retomando, de Peirce, o paralelismo entre a arte, a ciência e a evolução do cosmos. No campo da criação artística, o artista procede por um espanto inaugural de mergulho na primeiridade, a que se seguem a abdução (procura de um sentimento apropriado àquele espanto, ou seja de uma hipótese, e início da criação da obra), a dedução (em que o sentimento inicial se projecta em algo concreto), a indução (em que a obra surge ao artista como razoável, não porque adequada a uma realidade exterior, mas adequada a um sentimento, auto-adequada). A partir daqui, o processo fica nas mãos do interpretante, que descodificará a obra pela via do pensamento simbólico.

7. Neste quadro, destacaria os seguintes textos consultados em <http://www.unav.es/gep/>: Castañares, Wenceslao. "El Efecto Peirce. Sugestiones para una Teoría de la Comunicación", in: *Anuario Filosófico* XXIX/3 (1996), pp. 1313-1331; Castañares, Wenceslao. "La semiótica de Peirce", in: *Anthropos* nº 212 (2006), pp. 132-139; Santaella, Lucia. "Por qué la Semiótica de Peirce es también una Teoría de la Comunicación?", in: *Cuadernos* 17 (2001) (Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad de Jujuy, Argentina), pp. 403-414.

8. A abordagem das práticas culturais por novas metodologias e perspectivas é defensável quando se prevê a renovação do conhecimento e a ampliação das possibilidades interdisciplinares e intertextuais. A aproximação que aqui se propõe justifica-se neste quadro de exercício académico.

co, assumindo as unidades de significação no interior desse discurso tais como obras, iluminação, legendas, suportes, percursos, cada uma desempenhando uma função determinada; outros centrando-se num tratamento mais consequente que toma o discurso expositivo como um acto de comunicação que interfere directamente com o conteúdo daquilo que é apresentado, tendo perdido o estatuto de envolvimento inócuo do fenómeno artístico. A expressão “efeito-museu” é, por vezes, utilizada no sentido de designar a influência que o meio, o envolvimento e a instalação expositiva têm sobre os objectos e a sua percepção, adquirindo um papel instrumentalizador e manipulador⁹.

Já atrás neste texto chamámos a atenção para este aspecto e agora podemos recuperá-lo através dos numerosos contributos académicos para o estudo dos contextos de exposição da obra de arte. O pensamento museológico posterior aos anos 80 desmistificou definitivamente a ideia de que o museu é um espaço neutro onde toda a comunicação é inocente e onde os objectos falam por si; a ideia de que o público é uma unidade indiferenciada no interior da qual género, idade, formação ou convicções, não contam. Em rigor, qualquer estudo sobre uma exposição revela que esse nunca foi um domínio neutro, já que a simples distribuição de obras numa sala envolve decisões e critérios e espelha um entendimento específico do fenómeno artístico. No entanto, durante uma boa parte do século XX, e em larga medida na actualidade, impôs-se a ideia de que a mão responsável por essas decisões seria uma mão invisível, ausente que não haveria de ser notada pelo público. Como se as interferências, embora inevitáveis, fossem reduzidas ao mínimo e tornadas imperceptíveis. Esta escrita fantasma, que abordei já noutro contexto, correspondeu à criação do espaço que Brian O'Doherty consagraria como o espaço do cubo branco¹⁰, imaculado, expurgado de qualquer elemento para lá do conteúdo expositivo, em suspensão (de espaço e de tempo).

Foi precisamente no terceiro quartel do século XX que o entendimento se alterou, coincidiu, segundo Hilde S. Hein, com o “declínio generalizado da fé na singularidade de uma realidade e na uniformidade da verdade”, e a noção de que os objectos artísticos apresentados em contexto expositivo não possuem valor e sentido, independentemente do sujeito que os observa, interpreta e experiencia. Para este autor, os museus da pós-modernidade passaram a ser encarados como entidades mediadoras e não como simples apresentantes; como “santuários de

9. Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (eds.). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 14.

10. O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

sentido” e não como “prisões de objectos”¹¹. O mesmo é dizer que a verdade do objecto é substituída pela verdade da experiência e pela verdade do contexto. Esta situação trouxe para primeiro plano as questões da mediação em museus e pôde mesmo alterar a hierarquia das funções atribuídas aos museus: as tradicionais funções de coleccionar, conservar, estudar captam — e têm captado em muitos casos — menor empenho do que a função de divulgar, isto é, expor. Paralelamente trazia-se à superfície a mão que permanecera encoberta. O *layout*, as estratégias expositivas, as opções tomadas faziam parte daquilo que era mostrado e explicado até à exaustão, a ponto de poder ofuscar o conteúdo ou de dele se servir como mero pretexto para impor uma outra ideia.

Um dos contributos mais relevantes no quadro da comunicação em museus é o de Eilean Hooper-Greenhill, que se ocupa do impacto dos estudos semióticos sobre a construção do significado nos contextos culturais. A sua proposta para um novo modelo de comunicação na produção cultural envolve aquilo que designa por “agendas encobertas” dessa produção, ou seja, planos de significados construídos com base em questões ideológicas¹². Neste quadro, as exposições fazem parte de agendas políticas e diplomáticas e constituem, frequentemente, uma fachada de charme de operações políticas complexas, orientadas para certos fins. O sentido de oportunidade, o local de realização, a escolha das obras e dos artistas apresentados, a relação entre eles, o texto e a informação complementares, o estilo desse texto, as opções de montagem contribuem para a afirmação de valores, crenças, posições ideológicas. No entanto, segundo a autora, estas análises à formação do significado numa exposição radicam sistematicamente nos aspectos encobertos da sua organização, nos aspectos “não intencionais” dos emissores do fenómeno da comunicação. Aquilo que Hooper-Greenhill propõe é um modelo diferente que contemple a possibilidade de retorno do receptor ao transmissor como ponto de partida para o entendimento da prática artística em contexto museológico e expositivo. A comunicação no seio de uma exposição não se reduz ao conteúdo e à sua expressão formal, mas envolve sujeitos — produtores e receptores — que são construtores activos de significados num fluxo constante que não se fecha.

Para este entendimento da exposição de arte não contribuiu apenas o movimento teórico dos estudos museológicos, mas também a intervenção de artistas no âmbito das chamadas práticas da “institutional critique”, que desmistificaram as ligações de museus e de galerias com o poder instituído e revelaram a sua

11. Hein, Hilde S. *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington: Smithsonian Books, 2000, pp. X e 13.

12. Hooper-Greenhill, Eilean. “A New Communication Model for Museums”, in: Kavanagh, Gaynor. *Museum Languages, Objects And Texts*. Leicester, London and New York: Leicester University Press, 1991.

condição mediadora com uma clareza e um radicalismo capazes de despertar reacções violentas por parte do aparelho do poder (político e cultural). Bastará lembrar os casos de Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers ou Michael Asher, logo a partir dos anos 60.

A exposição, fenómeno característico da terceira idade, recurso cultural convencionalizado, constitui um dos fenómenos de mediação interpretativa necessários à continuidade do processo semiótico, onde se compreende a motivação inicial de uma obra através da sua releitura. Para Donald Preziosi, a “nossa vida é inseparável do mundo artificial que criamos tal como é inseparável do corpo que nos abriga” e, quer os museus, quer as exposições fazem parte dessa esfera artificial em que se pensa o mundo através de objectos. Para este autor é difícil pensar a arte sem a mediação de exposições e museus, que são, afinal, modos de produção de conhecimento. É nas espacialidades expositivas que os objectos se tornam legíveis e inteligíveis¹³. E até quando passamos do reino dos objectos para o reino da acção, do mundo da criação materializada para o mundo da performance e da arte acção, é, com muita frequência, em galerias e em museus que essas intervenções ocorrem, recebendo do espaço expositivo os valores que legitimam tais realizações ou simples gestos como artísticos.

Uma conclusão prévia poderia ser a de que a exposição e o museu contribuem para iluminar a obra de arte, intensificar a primeiridade da obra, o que recorda imediatamente a posição de André Malraux, para quem o papel do museu era precisamente mitificar a obra, investi-la de uma nova simbólica e equacioná-la numa nova representação que dava continuidade à experiência da criação¹⁴. Mas, de facto, o pensamento sobre o museu evoluiu no sentido contrário, ao considerar que a exposição, em vez de contribuir para o acesso à dimensão da primeiridade, torna-o impossível, porque retira a “aura” à obra de arte¹⁵. As obras sagradas deixam de suscitar culto e reverência para se reduzirem a objectos belos; as peças utilitárias de cerâmica ou de matéria têxtil deixam de servir para usos concretos para se reduzirem a objectos belos; as peças que já nascem como obras de arte perdem a energia criadora os valores expressivos que o estúdio do artista lhes confere para se reduzirem a objectos de contemplação, belos. A estética da recepção da obra de arte através do fenómeno mediador da exposição seria sempre caracterizada pela perda, já que a descontextualização envolve sistematicamente quebra de autenticidade.

13. Preziosi, Donald. *Brain on the Earth's Body. Art, Museums and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003, pp. 2-23.

14. André Malraux ia mais longe, afirmando que no museu imaginário tudo se transformava em arte, inclusivamente o que tinha sido criado com outro propósito. Ver: Malraux, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

15. Ver, apenas a título de exemplo, um dos autores que desenvolve esta ideia: Déotte, Jean-Louis. *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1993.

Peirce, interpretado por Nicole Everaert-Desmedt, pode ajudar-nos a solucionar esta questão, porque o problema não reside na obra de arte, no acto da sua produção ou no da sua recepção, mas antes no fenómeno artístico como devir, no fenómeno artístico como movimento ininterrupto de um sentimento, que passa por uma realização material até ao pensamento. Se para aquele autor, a obra de arte *é admirável*, não na sua inteligibilidade mas no trajecto para a inteligibilidade, então a exposição não fragiliza nem reforça a obra de arte, simplesmente a integra através de estratégias onde é pensada simbolicamente.

A clareza do registo de Nicole Everaert-Desmedt e o tom pedagógico dos textos atrás citados desafiam-nos literalmente à realização de exercícios¹⁶, que faremos acerca de dois casos: uma obra de Luísa Cunha intitulada *Turn around*¹⁷ e de uma exposição de Rui Chafes intitulada *Involução*¹⁸.

Caso 1

A instalação de Luísa Cunha recorre exclusivamente ao som como meio de expressão — a artista grava, na sua própria voz, o seguinte texto, que é repetidamente ouvido no espaço de exposição: *You are so beautiful! You are so beautiful! You are so beautiful! Turn around.* Esta instalação sonora envolve a abordagem de um dos valores tradicionalmente associados à obra de arte — a beleza: a qualidade indistinta do sentimento de beleza (dimensão de primeiridade) foi apropriada pela artista através da materialização do conceito numa voz (dimensão de segundidade). Esta apropriação adquire a forma de um discurso apresentado num espaço expositivo (dimensão de terceiridade) que rompe com alguns dos valores culturalmente aceites, de forma transgressora, o que lhe confere a noção de auto-razoabilidade. Por um lado, a obra transgride a beleza materializada em peças destinadas à contemplação — aqui não se vê nada, ouve-se apenas. Por outro lado, transgride o género dominante: a beleza está habitualmente presente no corpo feminino esculpido ou pintado por artistas masculinos e que é por eles apreciada. Luísa Cunha inverte essa situação ao colocar uma voz feminina no lugar do contemplador. O facto de essa voz se dirigir ao espectador implica a terceira transgressão — é que o público fica subitamente no lugar da obra — é ele o contemplado quando ouve uma voz

16. A consulta do sítio do Grupo de Estudios Peirceanos, da Universidade de Navarra, revela um grande número de trabalhos em torno de Peirce que partem da aplicabilidade exploratória de conceitos peirceanos a domínios como os da comunicação, da antropologia, da psicanálise, etc. Consultar: <http://www.unav.es/gep/>

17. Apresentada na Culturgest, Porto (Portugal), entre 17 de Setembro e 22 de Dezembro de 2007, com curadoria de Miguel Wandschneider.

18. Apresentada em Vila Nova de Gaia (Portugal), na Casa Museu Teixeira Lopes, entre 28 de Junho e 24 de Agosto de 2008.

que o convida a dar uma volta sobre si próprio num espaço vazio. Inverte-se o papel tradicional de artista e espectador. Essa contemplação é inesperada e incómoda porque provém duma voz ausente e não dum olhar presente. É curioso comparar esta situação com aquela que Brian O'Doherty refere relativamente ao espectador tradicional da arte — ele não tem face, dele só conhecemos as costas, dado que está permanentemente voltado para a obra e de costas para o espaço que habita¹⁹. Aqui há um espaço em volta e o espectador não só tem o olhar, como todo o corpo para experienciar a obra.

Esta peça obriga também a considerar a sua mediação porque requer uma instalação determinada para que a *interpretação por simpatia* (expressão de Peirce) possa ter lugar. Foi a montagem desta peça num espaço que foi outrora a casa forte de um banco que lhe conferiu uma intensidade muito particular (constituição de uma nova terceiridade). A casa forte é, por natureza, um espaço onde se guardam bens preciosos; esta casa forte encontra-se no centro de um trajecto de corredores cujas esquinas possuem espelhos destinados à vigilância de quem ali acede; o acesso faz-se por uma porta pesada, espessa e inviolável. O espectador mergulha bruscamente no lugar do tesouro e torna-se, portanto, no bem mais precioso do acto de comunicação que ali se encena. A experiência proporcionada pela exposição num espaço com um peso cultural e económico incontornáveis permitira reflectir sobre a importância do espectador no fenómeno artístico e dar continuidade a uma intervenção que não vive sem a presença do público.

Daqui poderíamos deduzir o papel criativo da exposição e abordar aquilo em que se transformaram os actos de curadoria, mas isso é matéria para outro comentário que a leitura de Nicole Everaert-Desmedt post Peirce poderia igualmente caucionar.

Caso 2

A exposição de Rui Chafes foi apresentada no edifício que serviu de habitação e atelier a Teixeira Lopes (1866-1942) e no edifício adossado, destinado à obra e à colecção de Diogo de Macedo (1889-1959), conjunto que hoje constitui a Casa-Museu Teixeira Lopes e Galerias Diogo de Macedo.

Um sentimento de nostalgia e de tempo sem tempo, configurador da dimensão da primeiridade, pressente-se na visita ao local, na viagem a um tempo e a um lugar particulares, musealizados. Na visita ou caminhada de cerca de uma hora de duração verificam-se as circunstâncias que correspondem à dimensão peirceana da segundidade. Mas, por si só, ela revelaria apenas alguns componen-

19. Ver nota 10.

tes do sentimento descrito, que só se faria plenamente inteligível no confronto com um outro nível de experiência proporcionado pela exposição de Rui Chafes (1966), que dele se apropria, subvertendo-o e, simultaneamente, esclarecendo-o. A presença de um escultor contemporâneo no espaço dos escultores de outra época expandiu, densificou e tornou mais complexo o tempo da Casa-Museu, permitindo interrogar e reforçar todas as narrativas que aí se encenam. Tratar-se-ia, desde logo, da criação de uma nova terceiridade.

As peças de Rui Chafes, metálicas e negras, invadem e obstruem literalmente o tema e o espaço; outras dissimulam-se nos intervalos da exposição permanente e até no mobiliário da antiga habitação; outras, ainda, ocupam um lugar que lhe parecia já destinado. A instalação expositiva procura, por um lado, o adequado, por outro lado, o impróprio, e embora dominem a estranheza e a surpresa, esses sentimentos não evitam o lado do imperceptível e do despercebido.

A arquitectura do edifício proporciona um percurso acidentado, onde as dependências se relacionam por degraus ou pequenos lanços de escadas que subimos e descemos, varandins interiores de onde observamos o espaço a visitar ou já visitado, pequenas saletas ou salões, corredores largos e passagens estreitas. A diversidade matéria e os valores texturais são outros elementos marcantes desta arquitectura de teor revivalista onde a madeira, o ferro e o granito sobrevivem à ornamentação neo-medieval, ao mobiliário Império e a todas as variações decorativas.

O programa museológico, que articula o carácter de casa-museu e de casa-oficina com o traço vulgar da galeria, faculta idênticos acidentes de percurso: lugares reconstituídos em memória de uma utilização perdida, espaços expositivos que retomam modelos da transição do século XIX para o século XX, espaços agenciados de acordo com a museografia actual, obras inseridas numa decoração datada, outras apresentadas em modernos equipamentos e suportes. A visita a este local tem uma forte componente narrativa que parte, quer da diversidade espacial e arquitectónica apontada, na convocação de tempos passados, na gramática arquitectónica historicista, quer da sugestão de ambientes densamente caracterizados, no chamamento de memórias habitadas. Recordações pessoais, fotografias, retratos pintados, objectos de devoção, instrumentos de trabalho, assinaturas, encontros, viagens e encomendas constituem uma outra narração feita de dedicatórias, de sinais de admiração e de reverência dos amigos, ofertas de ocasiões especiais, condecorações. Muitos diálogos se instauram nestes espaços — diálogos entre a pintura que representa a escultura; diálogos de escala entre maquetas e obras finais; diálogos formais entre o naturalismo tardio e o modernismo; diálogos estéticos entre o sentir alegórico de Teixeira Lopes e o sentir crítico de Diogo de Macedo, apenas pressentido. Tal como a da arquitec-

tura, esta é uma narrativa íntima e grandiosa, oscilante entre a dimensão pessoal de uma alcova e a dimensão pública de um salão de festas, entre a medida resguardada de um atelier e a evocação da praça onde se ergue a escultura pública, entre uma carta pousada sobre a secretária e a cenografia de um arco no jardim, entre a máscara mortuária e a estátua destinada ao sarcófago.

A incursão de Rui Chafes neste meio abalou significativamente o seu lado convencional. O pensamento desceu ao lugar do surgimento da escultura; um artista que encara a escultura como a “fisionomia do pensamento”²⁰ desceu ao mundo de quem a entendeu com as mãos, o tacto, a brancura do gesso e a plasticidade da matéria. A presença de Rui Chafes corresponde a um acto fundador, frio, negro e silencioso. O atelier de Teixeira Lopes surge então como o sítio da reprodução e da propagação (de modelos e maquetas), quente, branco, acolhedor de histórias. A casa-museu é o espaço do ter, o espaço da propriedade, do objecto, da formação de colecções, do sentimento de posse. A exposição de Rui Chafes introduz aí o valor de pensamento, do não ter, do despojamento. No final, talvez se perceba o que quer dizer *Involução*, movimento para baixo e para dentro, fisicamente conformado ao espaço do museu, metáfora da ida ao interior da escultura. Involução, interiorização, provação. Foram estes movimentos propiciados por uma exposição que nos levaram até à musealização da obra de Teixeira Lopes, situada no tempo e no espaço, e daí ao sentimento primeiro que a rodeou antes de entrar no caminho e no período da consagração. Deste modo, o sentimento nostálgico do tempo insinuou-se na estrutura física e conceptual da casa-museu, perturbada pela introdução das obras de Rui Chafes. Foi este acto transgressor que permitiu reavaliar e, em última análise, entender plenamente aquele sentimento, fazer daquele lugar de afectividade e memória, um lugar de meditação.

Neste segundo caso, o sentimento de um tempo em suspensão (primeiridade) circulou através de uma montagem museológica vivenciada num espaço e num tempo concretos (segundidade), relida a partir da intervenção/instalação de Rui Chafes (terceiridade). Retomando uma ideia anterior, pensamos que a recepção da arte contemporânea num museu tradicional revela o poder da exposição como mediação cultural e a capacidade de esta mediação se sobrepor às demais funções do museu ou integrar essas funções, na medida em que constitui um meio de estudar, compreender e reavaliar uma colecção exposta de modo permanente.

20. Crespo, Nuno. “Rui Chafes e Wittgenstein: um itinerário de afinidades”, in: *Involução. Rui Chafes*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, 2008.

Referências Bibliográficas

Castañares, Wenceslao. “El Efecto Peirce. Sugestiones para una Teoría de la Comunicación”, in: *Anuario Filosófico* XXIX/3 (1996), pp. 1313-1331. <http://www.unav.es/gep/AF/Efecto.html>

Castañares, Wenceslao. “La semiótica de Peirce”, in: *Anthropos* nº 212 (2006), pp. 132-139. <http://www.unav.es/gep/Casta%FlaresAnthropos.html>

Crespo, Nuno. “Rui Chafes e Wittgenstein: um itinerário de afinidades”, in: *Involução. Rui Chafes*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, 2008.

Déotte, Jean-Louis. *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1993.

Everaert-Desmedt, Nicole. “L'Esthétique d'après Peirce”, in: Hébert, Louis (dir.). *Signo* (2006), [em linha] Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/peirce/esthetique.asp>

Everaert-Desmedt, Nicole. “La Sémiotique de Peirce”, in: Louis Hébert (dir.), *Signo* (2006) [em linha], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

Everaert-Desmedt, Nicole. “La Comunicación Artística: una Interpretación Peirceana”, in: *Signos en Rotación* (2001), Ano III, nº 181.

Hein, Hilde S. *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington: Smithsonian Books, 2000.

Hooper-Greenhill, Eilean. “A New Communication Model for Museums”, in: Kavanagh, Gaynor. *Museum Languages, Objects And Texts*. Leicester, London and New York: Leicester University Press, 1991.

Karp, Ivan e Lavine, Steven D. (eds.). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991.

Malraux, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

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

Preziosi, Donald. *Brain on the Earth's Body. Art, Museums and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003.

Santaella, Lucia. “Por qué la Semiótica de Peirce es también una Teoría de la Comunicación?”, in: *Cuadernos* 17 (2001) (Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad de Jujuy, Argentina), pp. 403-414.