

ESTRATÉGIAS DE EXPOSIÇÃO

- HISTÓRIA E PRÁTICAS RECENTES -



IHA/NOVA FCSH

ESTRATÉGIAS DE EXPOSIÇÃO

- HISTÓRIA E PRÁTICAS RECENTES -

IV FÓRUM IBÉRICO DE ESTUDOS MUSEOLÓGICOS

Textos das comunicações apresentadas no IV FÓRUM IBÉRICO DE ESTUDOS MUSEOLÓGICOS,
decorrido em videoconferência, 10 de dezembro de 2020.

ORGANIZAÇÃO



COLABORAÇÃO



FICHA TÉCNICA

Aviso legal: Os conteúdos de cada texto são da responsabilidade exclusiva dos respetivos autores.

TÍTULO

Estratégias de exposição – História e práticas recentes

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Joana Baião (IHA/NOVA FCSH; LAM-GM/CIMO, Instituto Politécnico de Bragança)

Lúcia Almeida Matos (IHA/NOVA FCSH; Universidade do Porto)

EDIÇÃO

Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa

Lisboa, 2021

ISBN: 978-989-54405-3-5

© COPYRIGHT 2021: Os autores e o Instituto de História da Arte (NOVA FCSH).

Foto capa: Vista da 1ª *Exposição Magna da ESBAP*, 1952. Fotografia de Teófilo Rego. Coleção FBA.UP, Inv. n.º 15.FOT.DOC.2.

Todos os artigos foram aprovados após *peer review*.

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do projeto estratégico do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa [UIDB/00417/2020].

Estratégias de exposição

- História e práticas recentes -

IV Fórum Ibérico de Estudos Museológicos

COMISSÃO CIENTÍFICA

PORTUGAL

Lúcia Almeida Matos (IHA/NOVA FCSH; FBA, Universidade do Porto)

Joana Baião (IHA/NOVA FCSH; LAM-GM/CIMO, Instituto Politécnico de Bragança)

Raquel Henriques da Silva (IHA/NOVA FCSH)

Clara Frayão Camacho (DGPC; IHA/NOVA FCSH)

Helena Barranha (IHA / NOVA FCSH; IST, Universidade de Lisboa)

Susana S. Martins (IHA/NOVA FCSH)

ESPAÑA

Javier Arnaldo (Universidad Complutense de Madrid)

María Bolaños (Museo Nacional de Escultura, Valladolid)

Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza)

Alicia Herrero Delavenay (Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid)

COMISSÃO EXECUTIVA

Joana Baião (IHA/NOVA FCSH; LAM-GM/CIMO, Instituto Politécnico de Bragança)

Inês Capelo (FBA, Universidade do Porto)

Luís Pinto Nunes (Museu e Gabinete de Exposições, FBA, Universidade do Porto)

Inmaculada Real (Grupo de Investigación OAAEP, Universidad de Zaragoza)

Laura Arias Serrano (Grupo de Investigación S U+M A, Universidad Complutense de Madrid)

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO

- Dos museus e exposições, num encontro em dias de pandemia.* Joana Baião,
Lúcia Almeida Matos 9

COMUNICAÇÕES

- El museo, la primera obra.* Tania Fábrega García 13
- Do Revelar. Narrativas e práticas museográficas de expor mobiliário nas coleções portuguesas. Ecos do contexto internacional.* Patrícia Machado 28
- La arquitectura expositiva como arquitectura litúrgica. 1945-1968.* Leticia Sastre 43
- Las exposiciones temporales del Museo de la Pasión: innovaciones, estrategias y aportaciones a la historia del Museo Nacional de Escultura (Valladolid).* Rocio Coletes Laspra 53
- Vistas de exposição – documentação fotográfica das Exposições Magnas da ESBAP [1952-68].* Luís Pinto Nunes 67
- Sustentabilidade ambiental em exposições: os desafios da conservação preventiva.* Ângela Ferraz 81
- La reinención de los museos españoles en tiempos del COVID-19: nuevos tiempos, nuevos formatos expositivos.* Álvaro Notario Sanchez 97
- El paradigma participativo en el museo del siglo XXI.* Irene Pérez López 109
- SOBREEXPOSICIÓN - Estrategias del MoMA en el siglo XXI: Latin America in Construction: Architecture 1955-1980 (2015).* Felipe Reyno Capurro 119
- Vie = Jeu Permanent: O papel da Internacional Situacionista na génese da exposição-jogo e seus desenvolvimentos.* Mariana Roquette Teixeira 133

COMUNICAÇÕES NÃO PUBLICADAS – RESUMOS

- La historia del arte vasco que nos enseñaran las exposiciones.* Ane Lekuona Mariscal 146
- Tudo será ainda instagramável? O museu por reinventar.* Patrícia do Vale 146
- Mostrar la Nación: diplomacia cultural y exposiciones de artes visuales en la Argentina de los años 40.* Victoria Márquez Feldman 147

APRESENTAÇÃO

Dos museus e exposições, num encontro em dias de pandemia.

Joana Baião

Lúcia Almeida Matos

Quando foi lançada a chamada para comunicações para o IV Fórum Ibérico de Estudos Museológicos, em abril de 2020, já vivíamos os estranhos dias que a pandemia Covid-19 impôs a todo o mundo. Antecipando um ano particularmente conturbado ao nível do planeamento de atividades académicas e de partilha e disseminação de conhecimento, estávamos contudo longe de adivinhar que, em dezembro, manter-se-iam em vigor uma série de restrições à circulação e à convivência social. Essas restrições levaram a uma necessária alteração de formato do encontro (que, pela primeira vez, decorreu em versão *online*, organizada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, ao invés de ter lugar no Museu Nacional de Soares dos Reis, como inicialmente previsto) e à reformulação do programa, bastante reduzido em relação às edições anteriores (Valladolid, 2017; Lisboa, 2018; Madrid, 2019).

A adaptação à “nova realidade” não demoveu o ânimo da Comissão Científica e Executiva do IV Fórum Ibérico de Estudos Museológicos e, aparte não termos podido celebrar presencialmente este momento de partilha e debate, o balanço geral foi muito positivo. Por um lado, devido à expressiva resposta por parte dos investigadores (em início de carreira e séniores) e profissionais do vasto universo museológico, do que resultou a receção de cerca de meia centena de propostas de grande qualidade, que tornaram o trabalho de seleção particularmente desafiante. Por outro lado, porque as tecnologias permitiram quebrar fronteiras, quer durante o processo de preparação do encontro (com uma equipa verdadeiramente ibérica em permanente contacto), quer durante o evento, que contou com duas centenas de pessoas na assistência, na sua maioria de Portugal e de Espanha, mas também conectadas a partir da América latina, em particular do Brasil.

O IV Fórum Ibérico de Estudos Museológicos foi dedicado ao tema «Estratégias de exposição - história e práticas recentes», escolha que se prendeu com a crescente relevância que a história e a crítica das exposições têm vindo a assumir como área de investigação específica dentro do campo mais vasto da Museologia. Se a organização de exposições constitui uma das principais atividades dos museus, as estratégias seguidas na sua concretização, sejam permanentes, de longa duração, temporárias ou itinerantes, têm passado por consideráveis alterações ao longo do tempo. Neste contexto, tem vindo a ser debatida a fixação dos próprios termos “museografia” e “expografia”, o primeiro referente aos aspetos mais práticos relacionados com a concretização das funções do museu, o segundo utilizado para designar os aspetos técnicos ligados à exposição (por exemplo, soluções de design, arquitetura, etc.), seja num museu ou num espaço não museal. Paralelamente, têm vindo a ser questionados a função e protagonismo dos

diversos intervenientes no processo de conceção e construção de uma exposição (arquitetos, designers, curadores, artistas, conservadores), cuja ação pode ser mais ou menos autoral, causando diferentes impactos no estabelecimento de relações com o público. Testemunhos de como esta temática é premente foram as exposições “Almacén. El lugar de los invisibles” (Museo Nacional de Escultura, Valladolid, Espanha, 29 de maio a 17 de novembro de 2019) e “Art on Display. Formas de expor 1949-69” (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal, 8 de novembro de 2019 a 2 de março de 2020) – em que ora numa abordagem mais experimental, ora numa narrativa mais historicista, se questiona o ato expositivo, o modo de dar a conhecer um objeto ou conjunto de objetos ao visitante. No último ano, novas questões têm surgido no campo da prática museológica e das exposições, decorrentes dos desafios multidimensionais trazidos pelo contexto pandémico, nomeadamente os relacionados com o significativo incremento da atividade digital.

O programa do IV Fórum Ibérico de Estudos Museológicos foi organizado em quatro sessões – “Arquitetura, museografia: tensões e diálogos”; “A história das exposições como campo de investigação e produção científica”; “Dentro e para além da exposição – visitantes, tecnologias, sustentabilidade”; “Discursos e narrativas expositivas: experiências inovadoras e revisões críticas” –, integrando comunicações que se destacaram pela variedade nas abordagens metodológicas, questões enunciadas e estudos de caso apresentados, numa cronologia que atravessa o século XX e chega até estes estranhos dias de pandemia. Publicamos agora os textos de dez das treze comunicações apresentadas, bem como os resumos das três comunicações que não foi possível integrar neste volume.

Agradecemos, naturalmente, a todos os autores que escolheram este fórum para partilhar as suas investigações e motivar o debate, bem como aos membros da comissão científica e executiva, que contribuíram para o complexo processo de seleção das propostas recebidas, estruturação do programa do encontro e revisão e aprovação dos textos para publicação. Deixamos igualmente uma nota de agradecimento à empenhada equipa da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, que garantiu o acompanhamento técnico do encontro *online*.

Por fim, refira-se que a realização destes fóruns só tem sido possível graças ao envolvimento de grupos universitários de investigação, museus e instituições de gestão museológica e patrimonial, portugueses e espanhóis. Na edição de 2020 estiveram representados o Instituto de História da Arte (NOVA FCSH), a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, a Direção Geral do Património Cultural, a Universidad Complutense de Madrid, a Universidad de Zaragoza e o Museo Nacional de Escultura (Valladolid). Estando já anunciada a quinta edição deste fórum, a decorrer no final de 2021 em Zaragoza, é com regozijo que verificamos a consolidação e expansão desta verdadeira rede de colaboração ibérica, que há quatro anos fomenta o intercâmbio de ideias e reflexões em torno do sempre estimulante mundo dos museus.

- COMUNICAÇÕES -

EL MUSEO, LA PRIMERA OBRA. FORMAS DE EXPONER LA HISTORIA DE LOS MUSEOS

Tania Fábrega

Curator, Museo Nacional de Escultura (Valladolid, Spain)

tania.fabrega@cultura.gob.es

Resumen

Durante las últimas décadas hemos asistido a la eclosión de una nueva moda museográfica, traducida en el hecho de que cada vez más museos dediquen un espacio o momento a contarnos su propia historia en soportes múltiples y variados; convirtiéndose, de esta forma, en la primera pieza en exposición, en objeto y centro de todas las miradas. Este artículo analiza el fenómeno en España, con varios casos de estudio seleccionados, además de rastrear su posible origen. Para ello toma en consideración tanto el discurso que lo sustenta como la expresión o museografía que lo desarrolla. Finalmente, apunta varias posibilidades del origen de la tendencia realizando una valoración del sentido o sentidos que estos discursos autor referenciados adquieren en el seno de la sociedad actual.

Palabras-clave: Historia; Museología; Museografía; Relato.

Abstract

The last decades have been marked by the emergence of a new 'museographic trend': the inclusion, in the exhibition circuit, of the museum institutional history. In fact, currently more and more museums evoke their own (hi)stories, in multiple and varied supports, thus becoming their selves an object in display. This paper addresses the evolution of this phenomenon in Spain, and tries to trace its possible origin. Sustained in the analysis of several case studies, we take into consideration both the narratives created by museums and the museographies that develop those memorialist discourses. Furthermore, we propose to evaluate the meaning or meanings that these auto-referenced discourses acquire within today's society.

Keywords: History, Museology, Museography, Story.

Introducción

El museo es Historia en sí mismo pues existe una relación directa de la institución museística con la disciplina histórica, entendida como una “poética del saber” (Rancièrè 2017, 13), que supone, al mismo tiempo, la construcción narrativa de un saber y el discurso que se interroga sobre tal construcción. Trataremos de analizar cómo esta doble historicidad toma forma cuando el museo expone su propia historia.

En las últimas dos décadas estamos asistiendo a una moda o tendencia por la que cada vez más templos de las musas utilizan el medio expositivo para exponerse a sí mismos. Si bien con anterioridad, algunos centros habían indagado sobre sus orígenes, estas investigaciones se solían plasmar en una publicación resultado o no de una reunión científica. Es el caso del museo español pionero en abordar su pasado, el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, que ya en 1993 organizó una pequeña exposición al hilo de una extensa publicación (Marcos 1993).

Sin embargo, en la actualidad, la Historia de los museos ha traspasado estos compendios tradicionales para escribirse en soportes múltiples y variados. Convirtiéndose, de esta forma, en la primera pieza en exhibición, en objeto y centro de todas las miradas. La utilización de la exposición, sea temporal o permanente, con gran o pequeño desarrollo. Supone un paso más que convierte en sujeto histórico y, por tanto, mudable, a la propia institución y la equipara al resto de relatos que se pretenden transmitir a través de su expresión museográfica. No se trata de ejemplos aislados sino de una tendencia reflexiva muy propia de la museología actual y, a su vez, enmarcada en el contexto social de nuestra época.

Por otro lado, en este trabajo consideramos la exposición desde una triple concepción. En cuanto creación de un espacio dialéctico, en el sentido etimológico, que muestra el camino que haga surgir la verdad, a partir de un diálogo generalmente contradictorio. Al mismo tiempo, la exposición, en tanto dispositivo de producción en el sentido que le da al término Benjamín (Benjamin 2018, 101), resulta un acto político porque es una intervención pública y una toma de postura dentro de la sociedad. Por último, y siguiendo a Georges Didi-Huberman¹, la exposición es una “máquina de ensayo”. Si un ensayo, literariamente hablando, es un pensamiento en imágenes (Adorno 2001, 23), un ensayista es alguien que engrana distintas imágenes de modo que saquen a la luz un pensamiento.

La Historia es *trending topic*. Análisis de casos

Podemos rastrear el origen de la nueva moda museográfica en los habituales preámbulos históricos que, a modo de introducción, normalmente ubicados cerca de la entrada, muchos museos norteamericanos empezaron a instalar en la última década del pasado siglo. Esas breves presentaciones, a modo de exordio, evolucionaron a una “segunda generación” de mayor contenido y presencia museográfica, como ya apuntó el profesor

¹ Seguimos a Georges Didi-Huberman en “La exposición como máquina de guerra”, conferencia pronunciada en el Círculo de BBAA de Madrid en 2011.

Lorente en un ensayo sobre el mismo tema que nos ocupa (Lorente 2019, 179). Una de esas primeras experiencias fue *Preserving History, Making History: The Museum of Fine Arts*² de Boston. Una exposición que permaneció abierta entre los años 2008 y 2012, en la que el relato autobiográfico se ilustraba con fotografías históricas, pinturas, escultura y documentos de archivo.

La moda pasó a nuestro continente, con ejemplos como el grandilocuente *Pavillon de L'Horloge*³ del Museo del Louvre o el interesante *Ashmolean Story*⁴ en Oxford.

La recepción temprana del fenómeno en nuestro país llegó en 2007 con la reapertura del Museo de León (Grau 2007, 127), que prestó atención a su historia en el ámbito *Un lugar especial: el Museo de León*, dentro del área dedicada al mundo contemporáneo. El enfoque patrimonialista incide en la protección jurídica de los bienes culturales, especialmente el patrimonio mueble relacionado con la formación de sus colecciones⁵.



Fig. 1 *Donde habita nuestro pasado*, Museo Arqueológico Nacional.
Foto: Lorenzo Plana Torres. Inv. RP-2013-11-05.

Sin embargo, será de nuevo el Museo Arqueológico Nacional el que marcará un hito en 2014, al convertirse en el primer museo hispano en dedicar un extenso ámbito temático a narrarnos sus casi 150 años de historia⁶, mediante un discurso desarrollado en tres unidades temáticas en las que una alternancia de imágenes, elementos expositivos y bienes culturales, nos ilustran las razones de su creación y las posteriores formas de ingreso de las obras, los principales montajes a lo largo de la historia del museo y sus diferentes sedes (Papí et al. 2014, 482) (**Fig. 1**).

² URL: <https://www.mfa.org/exhibitions/preserving-history-making-history> (última consulta 06-12-2020).

³ URL: <https://www.louvre.fr/en/departments/pavillon-de-l-horloge> (última consulta 30-01-21).

⁴ URL: <https://www.ashmolean.org/the-ashmolean-story-gallery#/> (última consulta 30-01-2021).

⁵ Agradezco a Luis Grau, director del Museo de León, su amable ayuda para conocer e ilustrar este ámbito pionero.

⁶ Otras iniciativas del MAN en la reconstrucción de su propia historia: Ruiz Zapatero, Gonzalo (ed.). 2017, Rodrigo del Blanco, Javier (ed.). 2017, Rodrigo del Blanco, Javier (Ed.). 2018 y Dávila Buitrón, Carmen. 2018.

Siguiendo la estela del MAN, con el objetivo de analizar la fortuna del fenómeno en España, haremos un veloz recorrido por la diversidad de soluciones adoptadas por los museos españoles para *exponerse* a sí mismos, con varios casos de estudio seleccionados y tomando en consideración tanto la expresión museográfica como el discurso que lo sustenta.

¿Cómo contar tu historia? Tipologías⁷ según la forma de exponerse

1. Recreaciones históricas

Algunas instituciones han realizado restituciones museográficas, generalmente parciales, en las que recreaban una sala pretérita. Ayudan al visitante a contextualizar históricamente los contenidos, al estilo de las clásicas *period rooms*, como es el caso del Museo Nacional de Antropología (Madrid), cuya renovación de la sala dedicada a los *Orígenes del Museo*, del año 2007, incluyó una recreación de un gabinete ideal de historia natural (**Fig. 2**); en un acto de homenaje a su fundador, el Dr. Pedro González Velasco. Propone un viaje en el tiempo mediante el montaje evocador y una muestra representativa del tipo de objetos que formaba entonces su colección⁸.



Fig. 2 Sala *Orígenes del Museo*. Museo Nacional de Antropología.
Foto: Ángel Villa.

⁷ Otra clasificación en Lorente 2019.

⁸ Agradezco la ayuda de Ángel Villa, conservador del MNA.

Igualmente, se puede escoger un momento concreto, congelado en el tiempo, para recrearlo sin elementos museográficos que medien la lectura del discurso, como el montaje del Real Gabinete de Historia Natural, antecesor del Museo Nacional de Ciencias Naturales de la capital española, o el premiado⁹ Museo Cerralbo (Madrid). Aquí se han recuperado los ambientes originales del palacio del coleccionista que, con su legado al Estado español, dio lugar al museo. El objetivo del proyecto fue devolver el aspecto original que tuvo cada sala y devolver las piezas a su ubicación exacta, todo ello basado en un importante trabajo de documentación.

Otro caso sería, la exposición temporal *El gabinete de descanso de sus majestades* en el madrileño Museo Nacional del Prado (2019), el cual también recuperó el sentido original de la sala 39 del edificio Villanueva para reflexionar sobre el origen mismo de la institución vinculada de forma inherente a la corona desde su apertura en 1819 y ofrecía una mirada diferente sobre las propias colecciones para volver a contemplar las pinturas con los planteamientos propios de la museografía del siglo XIX, colgadas a diferentes alturas y cubriendo por completo los diferentes muros.

Por último, dentro de esta sección, me gustaría realizar un excursión para mencionar la magnífica exposición *Art on Display. 1949-69*¹⁰ del Museu Gulbenkian (Lisboa, 2019). A modo de celebración de sus 50 años, tomaba como punto de partida las soluciones expositivas pensadas para su apertura en 1969, influidas especialmente por los diseños de Franco Albini y Franca Helg; al tiempo que recreaba otras célebres e internacionales formas de exponer, las de Carlo Scarpa o Lina Bo Bardi, entre otros. De esta forma, los visitantes han podido experimentar las diversas formas de mirar y de convivir con el arte.

2. Retazos de historia

Quizás la categoría más extensa por ser la mínima. Lorente hablaba de “memoriales del pasado” o “acupunturas de la memoria” de los museos en su exposición permanente (Lorente 2019, 179). Podemos encontrar todo tipo de soportes (audiovisual a la entrada del Museo Arqueológico de Córdoba) para historias igual de variadas: biografías de personas ilustres relacionadas con la institución (Museo Casa Cervantes en Valladolid), formación de colecciones, apuntes sobre la arquitectura, usos anteriores del edificio (Museo sefardí de Toledo), etc.

En ocasiones los elementos museográficos se acompañan de algunos recursos expositivos “old fashion”, especialmente vitrinas. Así ocurrió en la exposición *Historia de un olvido. La expedición científica del Pacífico (1862-66)*, Museo de América (Madrid, 2003), en la que se logró recrear un ambiente decimonónico gracias al diseño de la iluminación, cartelas y vitrinas; éstas últimas, inspiradas en las que se utilizaban en la época.

En el mismo Museo de América encontramos un rincón expositivo, fuera del recorrido principal, que nos resume el porqué de la institución, Así, en unos de los

⁹ Premio Europa Nostra 2008, con una medalla en la categoría de Conservación del Patrimonio.

¹⁰ URL: <https://gulbenkian.pt/en/agenda/art-on-display/> (última consulta 30-01-2021).

corredores que dan al patio de la segunda planta, se agrupan tres paneles con texto y fotografías que resumen el devenir de la institución. El primero de ellos dedicado al proceso de conformación de su colección, el segundo a la búsqueda y finalmente construcción de una sede permanente y un tercero, y más original, a ponernos sobre aviso del contenido *político*¹¹ de los conceptos museológicos, a través de sus discursos expositivos y los diseños museográficos que los materializan¹².

3. Exposición temporal

Además de la pionera del Museo Arqueológico Nacional en 1993, otras instituciones han realizado proyectos expositivos más o menos ambiciosos.

Una de los primeros en recuperar de forma decidida su memoria histórica fue la muestra documental: *1933. El sueño de un museo de escultura para toda una Nación*, en el verano de 2013. Resultado de una extensa labor de archivo puesta bajo la óptica del diseño actual, repasaba los 80 años del Museo Nacional de Escultura (Valladolid), en Valladolid, a través de fotografías, cartas y prensa de la época.

En la misma línea, *Domus Antiqua. 100 años de la adquisición de la Casa de Castril para museo*, repasaba el siglo de historia del Museo Arqueológico de Granada en su actual sede, mediante una veintena de paneles, en un momento (2017) en el que éste permanecía cerrada al público.

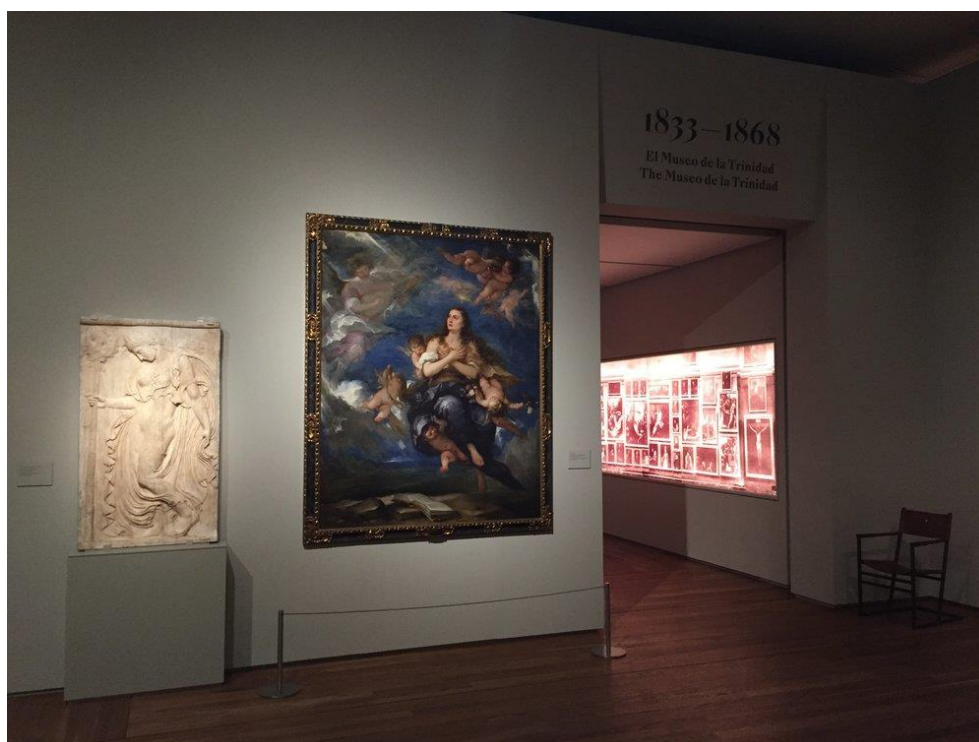


Fig. 3 Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria.
Foto: Tania Fábrega.

¹¹ Utilizo el término según la siguiente acepción de la R.A.E.: “orientaciones o directrices que rigen la actuación de una persona o entidad en un asunto o campo determinado”.

¹² Muy agradecida a la conservadora Susana Alcalde por su ayuda.

En este apartado, el referente hasta la fecha, por medios y repercusión, seguramente sea la gran exposición del bicentenario *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, inaugurada el mismo día del cumpleaños¹³ (**Fig. 3**). En ella el comisario, Javier Portús, nos guiaba en un recorrido por la trayectoria de la prestigiosa institución que ha ido evolucionando en paralelo al devenir histórico del país. Sus siete etapas, reflejadas en otros tantos ámbitos temáticos, estuvieron muy centradas en la formación de la colección y en el papel del Prado en el sistema del arte; con la excepción, quizás, de la última sección: *Una historia compartida, 1975-2019*. En ella, además de contarnos su modernización en múltiples vertientes, el museo hacía balance de su salida al encuentro del público. En cualquier caso, el valor simbólico del Museo del Prado como un lugar de memoria, un espacio donde la colectividad puede reencontrarse con aspectos importantes de su identidad y reflexionar sobre ellos, logró que todos (los que vamos a los museos) nos reconociésemos.

4. Sala autobiográfica

La apuesta más ambiciosa pasa por reservar un espacio y articular un discurso autorrefenciado, con un recorrido amplio y en igualdad con las colecciones origen de sí mismo.

Ya hemos visto los casos del Museo de León y el Museo Arqueológico Nacional. El siguiente por orden cronológico, fue el Museo Arqueológico de Asturias (2011), a través del ámbito *De Colección a Museo*¹⁴, donde se muestra una panorámica de la evolución de la institución entremezclando el coleccionismo, la conservación del patrimonio, la investigación arqueológica, los intereses políticos o las actuaciones de varias personalidades.

Por su parte, el Museo Nacional de Escultura incorporó en 2015 el ámbito temático *Memoria del Museo*; proyectada por el mismo equipo de arquitectos que el resto de su exposición permanente: estudio Nieto Sobejano. A lo largo de tres salas se recoge la biografía de la institución a través de los documentos, los restos arquitectónicos y las obras de arte que han cumplido un papel real o simbólico en su historia. Cada una de las tres salas que la componen, está dedicada a una etapa fundamental de la institución. La primera narra una doble historia, la de la sede principal, el antiguo Colegio dominico de San Gregorio, y la historia del museo en sus orígenes como museo provincial de Bellas Artes de Valladolid. En la siguiente se explican las condiciones del nacimiento de la institución en consonancia con el movimiento de creación de colecciones públicas generado en Europa a mediados del siglo XIX. Así, algunas de las piezas ilustran el proceso desamortizador o evocaciones del impacto que la visita de sus instalaciones produjo en algunos escritores célebres. La tercera y última sala está dedicada a su papel como Museo Nacional que arranca en 1933, llegando hasta la actualidad. Encontramos documentación sobre la recuperación del Colegio de San Gregorio, su moderna

¹³ El 19 de noviembre de 2018.

¹⁴ Al lado de esta sala se conserva la recreación de la Celda del Padre Feijoo, abad del convento de San Vicente y una de las figuras más destacadas de la Ilustración en la primera mitad del siglo XVIII en España.

instalación museográfica o fragmentos cinematográficos de célebres películas rodadas en sus espacios.

La renovada *Sala de la Historia del Museo del Ejército* (Toledo, 2016) nació para preservar la memoria de su antigua sede, el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro¹⁵, donde estuvo ubicado el museo más de ciento cincuenta años. El planteamiento vuelve a la recreación de los elementos y espacios más significativos en una rememoración, mezcla de variadas “lebranzas”: el techo del Salón, las banderas que decoraban todo el edificio o las yeserías del camarín que nos transportan a la sala árabe¹⁶. También cuenta con imágenes de las salas más representativas y vitrinas en las que se muestran piezas que en su día estuvieron expuestas e ellas y que representan a las colecciones más significativas del museo. Como complemento encontramos, una mesa interactiva con más 200 fotografías que ilustran la historia del museo, una estación táctil con el plano del salón de reinos y fragmentos de la decoración original de yesería y cerámica procedente de la Sala Árabe.

De igual modo, cierra la nueva exposición del Museo de Málaga (2016) un espacio dedicado a su propia historia: *Un museo cargado de historia*. El módulo expositivo analiza las sedes, las colecciones, los montajes expositivos y los personajes importantes en el devenir histórico de la institución. Al mismo tiempo, que convierte al propio edificio, la Aduana, en otra pieza del museo que, además, actúa como eje transversal a través de toda la exposición permanente. Distintos recursos expositivos: línea de tiempo, textos, audiovisuales, vitrinas con obras de arte, mobiliario, fotografías y maquetas; nos sumergen en dónde y cómo fue el museo en el pasado, sus narrativas y mensajes, así como sus tendencias y criterios estilísticos.

De vuelta a Madrid, la cabeza de los espacios museísticos de la Armada, el Museo Naval, acaba de reabrir¹⁷. Además del recorrido cronológico, ha incorporado apartados monográficos que permiten tratar temas transversales como la propia historia del Museo. Así, en *Bienvenida al Museo Naval* se introducen algunos de los hitos de la historia de la institución. En concreto, los primeros años del museo ilustrados por retratos de personajes relacionados con su fundación y con la peculiar conformación de las colecciones, tras un llamamiento a todos los marines para que enviasen artefactos allá donde estuviesen. A continuación, encontramos algunas recreaciones supervivientes de la antigua museografía: una cámara de oficiales de una fragata del s. XIX y el antiguo despacho del que fuera director del museo durante 40 años, el almirante Guillén Tato¹⁸.

Por su parte, el Museo del Prado, con algo de retraso sobre la fecha inicial, está montando la instalación denominada *Prado 200*; un nuevo atractivo de su exposición permanente que se inaugurará durante el 2021. Comisariada por Víctor Cageao¹⁹, con

¹⁵ Hoy adscrito al Museo Nacional del Prado y pendiente de la ejecución de un proyecto de rehabilitación y musealización que lo integre en el campus museístico.

¹⁶ Que a su vez fue una recreación de la Alhambra de Granada realizada en 1903.

¹⁷ El lunes 19 de octubre de 2020.

¹⁸ Agradezco a la conservadora del Museo Naval de Madrid Blanca Sazatornil sus explicaciones al respecto.

¹⁹ Agradezco a Víctor Cageao las detalladas explicaciones del programa expositivo que me han permitido conocerlo antes de que se abra al público.

proyecto expositivo de Desiré González García y ejecución a cargo *ypuntoending*, se ubica en tres salas de los sótanos originales de Villanueva. El recorrido por la historia de la institución toma como hilo conductor del discurso la arquitectura, sobre todo el edificio Villanueva; cuenta con ocho unidades cronológicas, precedidas de un área dedicada al edificio antes del museo. De la misma forma, aborda temas como las instalaciones expositivas y equipamientos que han existido a lo largo del tiempo, así como otras cuestiones relacionadas con la imagen y el funcionamiento de la institución. Todo ello gracias a la combinación de variados recursos ya que contará con piezas artísticas y documentales (pinturas, esculturas, grabados, fotografías, documentos, maquetas, planos...). Podemos destacar, como temas novedosos abordados aquí, la profesionalización de las labores curatoriales y los cambios en el perfil de la dirección del museo, o el análisis de su imagen pública, basándose sobre todo en el eco en los medios de comunicación. Además, *Prado 200* se acompaña de un soporte web que, a modo de línea del tiempo, dará acceso a documentación gráfica y técnica sobre la evolución histórica de la institución.

¿Qué se cuentan? Caracterización según el enfoque adoptado

Como acabamos de ver, la autobiografía institucional puede adoptar variadas formas para, a su vez, transmitir diversos mensajes. Abordaremos algunas de las maneras en las que los museos hablan de sí mismos y de su propio pasado.

Una tendencia mayoritaria se centra en contarnos el largo, y casi siempre accidentado, proceso de formación de las colecciones; otra en explicitar las características del contenedor: sedes, renovaciones arquitectónicas, ampliaciones, cambios de uso... en una o varias sedes. Por otro lado, como hemos visto en el Museo Arqueológico Nacional y en otras experiencias expositivas de carácter temporal, cada vez más los cambios en la museografía se están incorporando a estos relatos.

Habitual es poner énfasis en el papel de estos lugares en la protección del patrimonio, como concepto vivo que cambia con las sociedades que le dan sentido. Puede incluir o no la conceptualización de bien cultural, en una labor pedagógica pues la mayoría de la sociedad sigue siendo ajena a este concepto.

Bastante común es también vincular historia del museo con biografías individuales, generalmente personajes importantes (monarcas, mecenas, artistas destacados). Detectamos una cierta tendencia a no sólo tratar esos “nombres célebres” sino también subrayar la profesionalización de los centros museísticos (Ricardo de Orueta y otros eruditos e historiadores decisivos para el Museo Nacional de Escultura, también el destacado papel que tendrán los conservadores y restauradores en *Prado 200*); o incluso tratar la biografía de individuos con una relación problemática con la institución (Hill, 2012), como fue la de Agustín Luengo, el denominado “gigante extremeño” en el Museo Nacional de Antropología.

Me gustaría subrayar, dentro de estas biografías institucionales, los casos en los que se considera la institución como la verdadera protagonista, llegando casi a una personificación de la persona jurídica. Se considera entonces toda la evolución histórica en sus múltiples facetas: además de la colección y el contenedor, abordan su organización y gestión, la labor de sus profesionales o su relación con la comunidad. En este sentido, las salas autobiográficas del Museo Nacional de Escultura (**Fig. 4**) y del Museo de Málaga puede que, de momento, sean las que tengan un alcance más amplio.

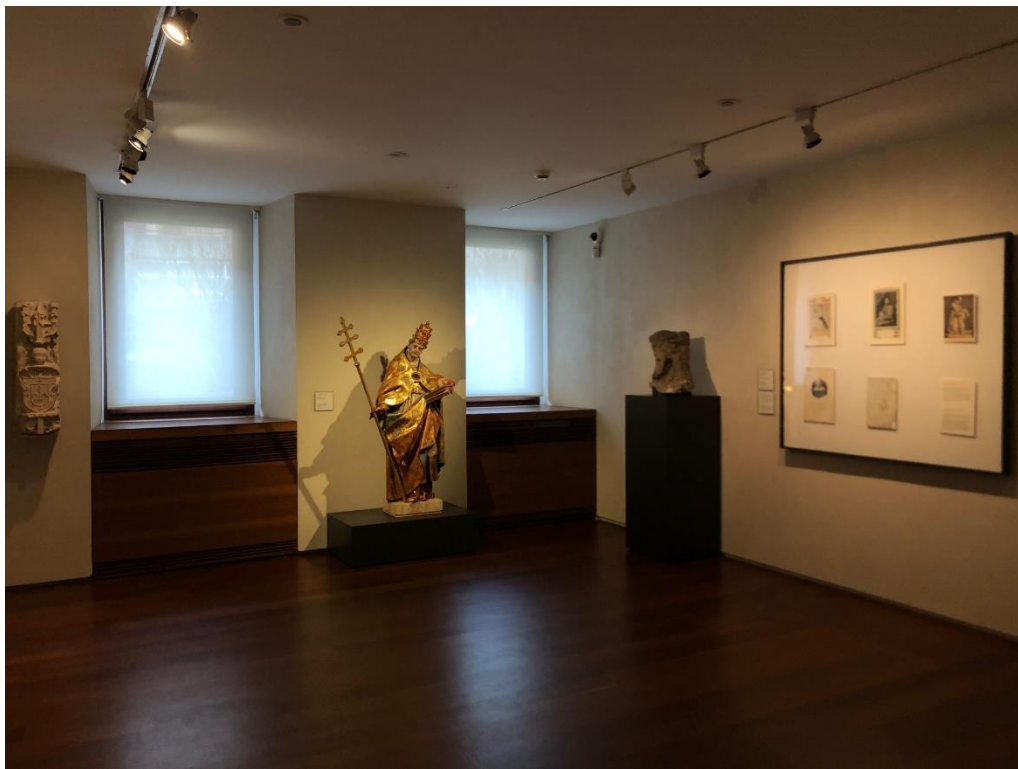


Fig. 4 Sala I *Memoria del museo*. Museo Nacional de Escultura.
Foto: Tania Fábrega.

Aparte de la evolución diacrónica, los relatos se encuentran en ocasiones salpicados de reflexiones acerca de su propia identidad, o de debates extemporáneos, pero de plena actualidad, es el caso del Museo de América. Como museo antropológico explicita que las exhibiciones traslucen tanto la visión del otro como la de nosotros mismos y que las, aparentemente neutrales, operaciones de clasificación y catalogación de objetos que entran en los museos responden por igual al conocimiento de esa cultura y a la percepción que se tiene de ella. Por si no quedaba claro, añade que las visiones colonialistas y eurocéntricas han marcado a menudo la forma de construir los discursos expositivos.

Del mismo modo, cada vez más museos sacan a relucir momentos de su pasado no tan brillantes, robos o penurias materiales (Museo Arqueológico Nacional y Museo Nacional de Escultura) o introducen un punto de vista crítico con su pasado. También en el Museo Nacional de Escultura podemos leer que la normalización de la institución posterior a su fundación fue “siempre lastrada por una desalentadora penuria y escasa apreciación social”, además de evidenciar debates internos como, a principios del s. XX,

la idoneidad de utilizar un edificio histórico para un museo moderno o la discusión sobre la recuperación de la capilla funeraria del fundador del colegio como sala del museo. El MNA, por su parte, comenta la falta de criterio y de jerarquía que presentaba del gabinete de curiosidades de su fundador.

Como contrapunto, encontramos escasa presencia de los públicos, los visitantes que dan sentido a estas instituciones, al hablar de su recorrido secular. La excepción sería el Museo de Málaga que eleva a pieza de museo la movilización ciudadana para que la Aduana fuese elegida como sede del museo (**Fig. 5**). Quizás también, la referencia en el Museo Nacional de Escultura a como las esculturas que pueblan sus salas, “ese auténtico «teatro de la crueldad», han dejado en la sensibilidad y la memoria de generaciones de visitantes una huella perturbadora, que ha nublado cualquier otra forma de apreciación”²⁰.



Fig. 5 *Un museo cargado de historia.* Museo de Málaga.
Foto: Álvaro Ortiz Manzano.

Líneas explicativas

No pretendemos dar una explicación única ni cerrada sobre el fenómeno, como no podría ser de otra manera, sino más bien apuntar varias posibilidades del origen de la tendencia, e intentar hacer una valoración del sentido o sentidos que estos discursos adquieren en el contexto actual.

²⁰ Cartela en sala III de Memoria del museo: “La imaginación en el museo”.

1. Who am I? Museos en tiempo de crisis

En una época en la que parece que asistimos a un cambio de paradigma, político, económico y de orden global, un mundo plagado de incertidumbres, volvemos al pasado en búsqueda de certezas, en este caso a una institución sin dudas ni replanteamientos constantes. Se pretende construir un pasado para crear sentido, es decir, para dotarse de unas referencias que permitan afrontar mejor las incertidumbres del presente (Gruzinski 2018, 64). Puede que, por este motivo, muchos de los relatos autobiográficos acaben pareciéndose a un auto-homenaje nostálgico.

A este contexto incierto añadimos la crisis de la propia institución museística clásica, todavía en proceso de cambio. Como es sabido, el museo fue un producto liberal que nació con el Estado-Nación que lo promueve y a quien representa y legitima. Así ha sido desde el último tercio del siglo XVIII y así sigue siendo en no pocos museos centenarios, inmunes a los planteamientos postmodernos. Sin embargo, es un hecho que hoy llamamos museo a diferentes realidades y ni siquiera el ICOM ha sido capaz de condensar las diferentes concepciones y ofrecer una nueva definición del museo para el siglo XXI. Quizás, esta indefinición, este monstruo con múltiples cabezas, hace que los profesionales al frente de estos lugares de la memoria, quienes, en definitiva, dirigen la trayectoria de la institución, vuelvan la cabeza al pasado para analizar quienes fueron.

2. Generación del yo, yo, yo

Desde un punto de vista sociológico, se ha caracterizado a la sociedad actual como marcadamente individualista. La generación del *baby boomer*, a la que se denominó “del Yo”²¹, ha producido una “generación del Yo Yo Yo”. El ascenso del nuevo narcisismo se puede rastrear en una cultura saturada por el consumismo y los nuevos medios de comunicación. Por tanto, hay autores que consideran este narcisismo cultural la patología de nuestro tiempo (Tyler 2007, 343).

Las nuevas tecnologías, por su parte, fomentan y facilitan esta glorificación del yo. Al respecto, encontramos que la culminación egocéntrica, el *selfie* o autofoto, más que un acto de vanidad, indica la necesidad de construcción y afirmación de una identidad.

Si las instituciones culturales reflejan las características de la sociedad que las construyen y en la que están inmersas, se produce de forma irremediable una aproximación de la institución a la persona física, que en reunión llamamos sociedad. Por ello, consideramos necesario incluir esta variable en la explicación multicausal del desarrollo de exhibiciones destinados a la autobiografía institucional.

Me gustaría cerrar esta línea argumental con la voz de Umberto Eco: “(...) actualmente, a medida que tanto luchamos con la manera de definirnos en el mundo moderno, existe una amenaza mayor que la pérdida de privacidad: la pérdida de

²¹ El primero fue Tom Wolfe en un ensayo, de 1976, titulado “The ‘Me’ Decade”. Wolfe y otros autores percibieron que, de la mano de cambios políticos y económicos, las preocupaciones de la mayoría de la gente cambiaron de la justicia política y social, muy importante en los años 60, a centrarse en un bienestar individual.

visibilidad. En nuestra sociedad hiperconectada, muchos de nosotros sólo queremos que nos vean” (Eco, 2014).

3. Lectura crítica

Este auto-análisis, en línea con las corrientes museológicas actuales, parece venir de la mano de narrativas contemporáneas que pretenden hacer consciente al visitante de las ideas y debates que subyacen en los montajes museográficos (Lorente 2019). Así, el museo ya no se puede considerar un espacio aséptico ni estático, el cual debía solo “ayudar” a los no entendidos a comprender la importancia de las obras de arte o artefactos de otras épocas o civilizaciones allí exhibidas. Debemos asumir que la historia no puede reducirse a un relato único, a una especie de “marcha forzada hacia la gloria institucional”²². Este enfoque crítico, puede considerarse en la línea de la corriente que conocemos como museología crítica, la cual pretende, a la luz de la teoría postmoderna, realizar una revisión de los grandes relatos de ambición neutral y exhaustiva para acercarse a enfoques más modestos y volubles. Así el museo, como sujeto mudable que sirve a unos intereses, no se ha estancado en el momento actual, sino que seguirá interpretando nuestro pasado y el suyo.



Fig. 6 Reubicación de Sir Hans Sloane, fundador del British Museum.
Foto: Ana Belén Fábrega.

²² Parfraseando a Gruzinski (2018, 11): “la historia no puede reducirse a un relato único, a una especie de «marcha forzada hacia la nación»”.

Un ejemplo carismático de ello lo tenemos en la reapertura del British Museum en agosto del 2020, cuando sorprendió con la retirada del pedestal al busto de su promotor, Hans Sloane (**Fig. 6**). Ahora se ha colocado dentro de una vitrina, en la Galería de la Ilustración, junto a objetos que reflejan el contexto del Imperio Británico y la economía esclavista de la época, donde se explica que Sloane compró a africanos esclavizados en Jamaica para trabajar en las plantaciones de azúcar de su esposa. El director de la institución, Hartwig Fischer, señaló que “el compromiso con la verdad es crucial cuando se trata de nuestra propia historia”, que calificó como “complicada” y “a veces muy dolorosa”, y añadió que es fundamental poner en perspectiva a los personajes históricos. El primer museo público, de este modo, da un enorme paso para abordar y entender su propia historia que es la historia del imperio, del colonialismo y también de la esclavitud.

Conclusiones

En definitiva, lo que ha emergido es una especie de autobiografía institucional en la que la relación del museo con su pasado es fabricada seleccionando las conexiones, en ocasiones tensas, con los proyectos intelectuales, políticos y sociales a través de los diferentes capítulos de la vida cultural e institucional (Whitehead 2012, 157).

En este contexto, la renovación de las exposiciones permanentes o la producción de exhibiciones temporales resultan una oportunidad para introducir una “habitación propia” (Lorente 2019, 184), donde realizar un ejercicio de introspección y, a partir de esa reflexión, dar a conocer la propia historia. No hay dogma aquí sino montaje que se encuentra continuamente abierto y sujeto a cambios. Por tanto, la exposición, como el ensayo, conlleva la ausencia de una última palabra, de un final. Así, la historia de los museos tampoco está acabada.

Referencias bibliográficas

Monografías

- Adorno, Theodor. 2001. “El ensayo como forma” en *Notas sobre literatura*, pp. 23-53. Barcelona: Columna.
- Benjamin, Walter. 2018. “El autor como productor (1934)”. *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.
- Dávila Buitrón, Carmen. 2018. *150 años de conservación y restauración en el Museo Arqueológico Nacional. Una historia imprescindible recuperada*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- Grau Cobo, Luis. 2007. *Plan museológico del Museo de León*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Gruzinski, Sergi. 2018. *¿Para qué sirve la historia?* Madrid: Alianza.
- Hill, Kate (ed.). 2012. *Museum and Biographies: Stories, Objects, Identities*. Series Heritage Matters, Vol. 9. Woodbridge: Boydell & Brewer.
- Marcos Pous, Alejandro (coord.). 1993. *De gabinete a museo. Tres siglos de historia. Museo Arqueológico Nacional. Abril - junio de 1993*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Portús Pérez, Javier (coord.). 2018. *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Rancière, Jaques. 2017. *Historia y relato*. Chile: Catálogo.

Rodrigo del Blanco, Javier (ed.). 2017. *La exposición Histórico-Natural y Etnográfica de 1893*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Ruiz Zapatero, Gonzalo (ed.). 2017. *El poder del pasado. 150 años de Arqueología en España*. Madrid: Palacios y Museos, Acción Cultural Española y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Rodrigo del Blanco, Javier (Ed.). 2018. *Las exposiciones históricas de 1892*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.

VV.AA. 2013. 1933. *El sueño de un museo de escultura para toda una Nación*. URL: <https://es.calameo.com/read/00138770660f81ab0eb08> (última consulta 7-12-2020).

Whitehead, Cristopher. 2012. "Institucional Autobiography and the Architecture of the Art Museum: Resroration and Remembering at the National Gallery in the 1980s". En Hill, K. (ed.), *Museums and Biographies: Stories, Objects, Identities*, pp. 157-172. Woodbridge: Boydell & Brewer.

Wolfe, Tom. 1976. "The 'Me' Decade and the Third Great Awakening" en *Mauve Gloves & Madmen, Clutter & Vine*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Artículos de publicaciones periódicas

Eco, Humberto. 2014. "Dando a cambio nuestra privacidad" en *El espectador.com*. URL: <https://www.elespectador.com/opinion/dando-a-cambio-nuestra-privacidad/> (última consulta 06-12-2020).

Lorente, Jesús Pedro. 2019. "A room of one's own: Museos que dedican alguna sala al reflejo/reflexión crítica de su Historia". *Anales de Historia del Arte* 29: 169-186.

Papí Rodes, Concha y Salve Quejido, Virginia 2014. "Donde habita nuestro pasado: un espacio para la historia del Museo". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 32: 482-495.

Tyler, Imogen. 2007. "From «The Me Decade» to «The Me Millennium». The cultural history of narcissism". *International Journal of Cultural Studies* 10(3): 343-363.

DO REVELAR. NARRATIVAS E PRÁTICAS MUSEOGRÁFICAS DE EXPOR MOBILIÁRIO NAS COLEÇÕES PORTUGUESAS. ECOS DO CONTEXTO INTERNACIONAL.

Patrícia Milhanas Machado

Museu Nacional de Arte Antiga

patriciamachado@mnaa.dgpc.pt

Resumo

No panorama dos estudos e práticas museográficas, o mobiliário surge-nos como um dos campos de ensaio para a construção de discursos expositivos em torno das formas de “dar a ver”. A tensão entre revelar e ocultar, inerente ao móvel, é reveladora de um conjunto de dicotomias que operam nas fórmulas discursivas e nos modelos comunicacionais adotados. Quais as estratégias expositivas utilizadas no atual panorama museológico em torno do mobiliário? Como se constrói o diálogo entre a perceção visual de um móvel exposto e o seu significado? Os quatro pontos que estruturam esta análise – visível e não visível; o objeto suspenso; o objeto e o outro; e, por último, o objeto múltiplo – apresentam-se como propostas de interpretar e agrupar o conjunto de narrativas e soluções expositivas convocadas no ato de expor evocando a dinâmica relacional gerada entre a instalação de um objeto – o móvel – e o olhar do visitante.

Palavras-chave: Mobiliário; Museografia; Objeto; Espaço.

Abstract

In the context of museographic studies and practices, furniture appears as one of the experimental fields for the construction of exhibiting discourses around the ways of “showing”. The tension between revealing and hiding, which is inherent to the furniture, reveals a set of dichotomies operating in the discursive formulas and in the adopted communication models. What exhibition strategies are used in the current museological panorama regarding furniture? How do we build the dialogue between the visual perception of an exposed piece of furniture and its meaning? The four points that structure this analysis - visible and not visible; the suspended object; the object and the other; and, finally, the multiple object - are here presented as proposals to interpret and assemble the set of narratives and expository solutions summoned in the act of exhibiting, evoking the relational dynamics created between the installation of an object - the furniture - and the visitor's gaze.

Keywords: Furniture; Museography; Object; Space.

Introdução

A irremediável permeabilidade entre o quotidiano e o móvel, alicerçada na resposta às necessidades funcionais que se impuseram ao longo do tempo, coloca o mobiliário como uma das expressões artísticas mais presentes no panorama dos museus e coleções nacionais, representando-se por um expressivo número de diferentes tipologias. Todavia, tem-se revelado lento e descontínuo o reconhecimento do mobiliário como uma coleção autónoma no âmbito dos programas museográficos. Impõe-se assim uma reflexão sobre a especificidade do móvel nas suas formas expositivas, ditada pela relação intrínseca entre os modos de o móvel se revelar e a sua apresentação no espaço físico (por meio das suas linhas formais, materiais e técnicas e do seu contributo artístico e histórico) ancorada na tensão existente entre a dimensão oculta que o móvel comporta e as suas fórmulas expositivas. Quais as estratégias discursivas utilizadas no atual panorama museológico português em torno do mobiliário e qual a sua permeabilidade face a tendências experienciadas no contexto internacional? Que narrativas e soluções museográficas poderão “dar a ver” um móvel exposto? Estas serão algumas das questões que sustentam a presente análise.

“Dar a ver” o objeto

Numa primeira instância importa evocar que neste exercício de olhar o móvel considera-se a importância de entender a exposição como uma experiência estética que propõe um conjunto de construções – comunicativas, artísticas e simbólicas – afirmando-se como um instrumento de linguagem capaz de implementar no espaço real uma organização formal e semiótica dos objetos. Reafirmando o papel das exposições enquanto “composições tridimensionais dinâmicas” (Silva 2014, 5), estas viabilizam relações espaciais através da aplicação de valências plásticas (volumes, linhas, cor, superfície), criando estruturas de sentido e apropriando-se de determinadas formas de ver.

Este diálogo que se estabelece entre os objetos expostos e o espaço físico espelha a premente reivindicação cunhada por vários autores como Michael Belcher ou Mary Anne Staniszewski em torno do design expositivo enquanto disciplina equiparável a outras valências que operam nas práticas museográficas. Semelhante posição encontra-se na formulação de David Dean quando afirma que “a disposição dos objetos é a principal preocupação do designer. Mesmo que um designer manipule o espaço para fortalecer a capacidade do observador de perceber e assimilar o conteúdo da exposição, também os objetos devem ser organizados para aumentar o impacto e enfatizar a importância de cada item” (Dean 1996 55)¹.

Ainda na relação proporcional que se estabelece entre a eficácia de uma exposição e a sua montagem, importa evocar a formulação de Sofia Lapa quando afirma que “o que fundamentalmente interessa à crítica de objeto museológico é caracterizar o(s) modo(s) como cada objeto do acervo de um museu é *mostrado* por esse museu através da sua divulgação expositiva. Entendendo-se que o ato de *mostrar* é simultaneamente um ato de interpretação e de mediação” (Lapa 2015, 26). Estamos assim diante da preponderância

¹ Salvo indicação em contrário, as traduções são da autora.

do ato de “mostrar” como intrínseco à interpretação e mediação dos objetos encontrando-se o projeto expositivo afeto à seleção de obras e à respetiva associação entre elas. Neste sentido, também as peças de mobiliário, enquanto potenciadoras de uma crítica ao objeto museológico, poderão participar na dinâmica relacional entre a instalação e o consequente impacto da sua visualização ditado pelas formas ensaiadas de “dar a ver” e da apropriação de soluções visuais, concorrendo assim para a narrativa e para o significado da exposição. Com efeito, atendendo ao contexto geral das coleções de mobiliário em Portugal, e partindo do diálogo entre o significado que os objetos encerram e a forma como são mostrados, podemos afirmar que a dominância mais comum é a do móvel integrado nas artes decorativas, convivendo com outros objetos como via de contextualização de épocas, cronologias ou locais de fabrico, concorrendo assim para a definição de contextos de produção coeva (Museu Calouste Gulbenkian, Museu Nacional Grão Vasco, Museu Nacional de Soares dos Reis, etc.).

A par da prevalência de critérios cronológicos na distribuição e organização da forma de expor as coleções de mobiliário, também marcam uma expressiva presença os domínios contextuais caracterizados por salas de época (Palácio Nacional da Ajuda), casas-museu (Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves), ou recriações de interiores e *periods room*² orientadas em evidenciar as funções dos móveis expostos através de reconstituições ou encenações museográficas. Nelas são chamadas várias estratégias discursivas baseadas em paralelismos e contiguidades temáticas, plásticas ou formais entre os móveis e peças de outras coleções. O móvel revela-se ainda por meio de outras formas de ilustração que permitem uma extensão e uma contextualização da leitura dos objetos. A pintura é comumente protagonista neste tipo de paralelismos entre objetos através das imagens representadas (retratos, cenas de interiores, paisagem, etc.) onde nos surgem peças de mobiliário.

Também em espaços expositivos mais autónomos, de que são exemplo as salas da coleção permanente de mobiliário do MNAA, outras contiguidades plásticas marcam presença, tal como aquela que se atesta entre a Cadeira dita de Afonso V (inv. 51 Mov), que anuncia o percurso da exposição, e um Sacrário (inv. 1069 Mov) que se expõe ao seu lado, partilhando uma similar linguagem decorativa e formal centrada nos arcos ogivais próprios da espiritualidade gótica. Estamos perante a dinâmica relacional entre um móvel e a presença de outros objetos como importantes pontos referenciais para a definição de contextos de produção artística, concorrendo assim para ampliação da leitura das peças.

Distanciando-se deste tipo de paralelismos mais evidentes, e atendendo à especificidade da coleção de mobiliário, serão referenciadas propostas e contextos expositivos que privilegiam uma maior autonomia e exclusividade da coleção. Como tal, elege-se a relação móvel/móvel, isto é, exemplos que potenciam um conjunto de dinâmicas relacionais entre várias peças de mobiliário no espaço, bem como outros

² Para esta temática refira-se o artigo “Salas de época y recreación de ambientes. Análisis de una práctica museográfica de ida y vuelta” de Isabel M. Rodríguez-Marco. Como a autora sublinha, “a museografia das salas de época influenciou a instalação de vários tipos de museus, de uma forma ou de outra, seja para aproximar aquela forma de exibição das peças, seja para afastar-se radicalmente dela. Os museus de história, de artes decorativas, casas-museu, bem como a musealização de edifícios históricos, valeram-se da experiência de salas de época para interpretar os interiores” (Rodríguez-Marco 2017, 16).

aspectos presentes no ato de “olhar o móvel”. Colocando a ênfase da reflexão no aspecto formal e conceptual do espaço interno dos vários contextos expositivos e soluções museográficas, orientadas para o sentido visível dos objetos, a análise da envolvimento dos objetos não exclui o modo como a percepção visual opera na dimensão interpretativa e na mediação com os visitantes, bem como na função comunicativa e sociológica das apresentações, visando a reciprocidade entre público e exposição.

Por sua vez, no exercício de olhar o móvel implica também atentar à orgânica dos seus elementos constituintes na medida em que eles influem no discurso museográfico. Como tal, propõem-se quatro linhas temáticas que procuram analisar as várias formas de ensaios em torno da ideia de “dar a ver”, centrando-se na tensão de expor mobiliário e na sua interpretação: 1) visível e não visível; 2) o objeto suspenso; 3) o objeto e o outro; 4) o objeto múltiplo. Estes quatro pontos permitem assim estruturar e agrupar a presente comunicação em diferentes camadas interpretativas.

Visível e não visível

Uma primeira linha interpretativa assenta na singular dicotomia entre exterior/interior, dentro/fora, ver/não ver e revelar/ocultar. Esta polarização encontra-se afeta a toda uma terminologia específica ditada pelas características intrínsecas, estruturais e pelos vários elementos constituintes das próprias peças que atuam e determinam as soluções museográficas, presidindo assim às diferentes fórmulas expositivas.

Móveis de conter, destinados ao ato de guardar e ocultar algo, apresentam-se como o núcleo que potencia uma maior tensão na dimensão do ver/não ver, atendendo às partes geralmente escondidas. O interior de um baú, arcazes, caixas, cofres ou outras peças com recetáculo fechado ao qual se tem acesso por uma tampa móvel; os interiores lacados de arquetas-escrivaninha; a decoração no interior de cómodas-oratório ou de portas de armários; as várias divisórias, compartimentos e segredos de tipologias como escritórios; o jogo de ser/parecer ser e a simulação de gavetas nos contadores; ou ainda a prevalência decorativa do interior dos tampos de escritório com a utilização do batente destinado à escrita. São vários os exemplos que ilustram partes dos móveis cuja visibilidade é determinada pela forma como se expõem, aspecto que se apresenta transversal e comum em todas as coleções de mobiliário de museus e palácios nacionais.

Nesta convivência entre visível/não visível refere-se o exemplo da arca. Cumprindo funções de guardar, a sua dimensão ambígua assenta entre estar aberta ou fechada, isto é, se é a leitura do tampo que se perde ou se é o interior que nos é vedado. Impondo uma clara tensão no olhar, a sua visualização aproxima-se do plano do imaginário, ou seja, mesmo que não haja possibilidade de se ver, sabemos que algo existe. Também alguns móveis de pousar (mesas de costuras, de jogo), móveis de leitura/escrita (cómodas-papeleira, gavetas-escrivaninha, secretárias) de higiene (lavatórios, mesas de toilette) ou outras tipologias com funções combinadas concorrem para esta ambiguidade visual que coloca em tensão os aspectos decorativos, funcionais e construtivos.

Esta querela interior/exterior evidencia a dimensão transformável de que a coleção de mobiliário se reveste, convivendo com uma natural ideia de simultaneidade

correspondente à variedade de funções que os móveis acumulam, cumprindo-se e revelando-se alternativamente por manipulação dos seus elementos. Tal ambiguidade visual estabelece assim uma relação dialógica e ativa com o visitante, quando o mesmo se confronta com uma série de reações, entre recuar, espreitar e outras formas de se ajustar face à observação do objeto.

Quando essa revelação não se cumpre na totalidade são convocados outros elementos de mediação para completar a leitura das peças. Estamos assim diante da presença dos meios e tecnologias digitais e outros recursos informativos enquanto dispositivos museográficos que complementam a interpretação dos objetos. A par dos elementos textuais, materializados em tabelas sintéticas ou comentadas, são chamadas outras ferramentas visuais e interativas nas quais se ancora a leitura de peças.

Como tal, face à dinâmica relacional entre o móvel e outros dispositivos, tomemos como exemplo de uma intencionalidade comunicativa aquela que se materializa no vídeo que se exhibe junto da Cômada-papeleira de cilindro da exposição permanente de mobiliário do MNAA (inv. 1782 Mov) (**Fig. 1**). Para além de evidenciar o domínio técnico do seu autor, Domingos Tenuta, na inovadora e complexa construção do mecanismo da tampa de cilindro, o vídeo permite aceder, por meio da sequência de etapas no ato de abertura das várias gavetas, à inscrição presente num “engenhoso segredo” (Sousa 2019, 39) oculto por uma série de lombadas e na qual se obtém a identificação do autor, do local e da data da sua produção: “DOMINGOS TENVTA FES EM LISBOA ESTA OBRA NO ANNO DE 1790”.



Também a imagem fotográfica é comumente utilizada como extensão ou

Fig. 1 Cômada-papeleira de cilindro, Domingos Tenuta (MNAA, Inv. 1782 Mov).
Exposição permanente de Mobiliário Português, MNAA, 2018.
© MNAA / Paulo Alexandrino.

substituição quando o móvel não consegue dar a ver, complementando a sua leitura. Evocando o paradigma barthesiano pela sua capacidade de reprodução da realidade, esta insere-se no conjunto de elementos que favorecem uma representação informativa e interpretativa convocando uma participação mais ativa do visitante. Tal atesta-se, por exemplo, na Xiloteca (mostruário de madeiras) estampilhada por José Aniceto Raposo (inv. 1433 Mov), também pertencente à coleção do MNAA, que, por motivos de conservação, se expõe fechada. Contudo, a sua tabela na exposição apresenta uma fotografia do interior que nos permite visualizar uma das trinta e cinco gavetas do móvel onde que guardam amostras de madeiras provenientes do Brasil, revelando-se num importante testemunho científico.

Similar exemplo encontramos na designada Mesa de quatro tampos da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva (inv. 302) cuja tabela com fotografia permite ao visitante aceder às múltiplas funções a que o móvel se destina (jogo de tabuleiro, mesa de chá, mesa de encosto e toucador). Tais exemplos de o móvel se revelar, por via da documentação fotográfica, parecem concorrer ainda para o que Francisca Hernández Hernández propõe ao evidenciar a “dimensão humana” que a fotografia potencia ao possibilitar informação e ilustrar os usos de determinados objetos (Hernández, 2018, 72).

O objeto suspenso

Uma segunda via com a qual o móvel convive nas suas formas expositivas prende-se com a suspensão do objeto através de um sistema de escáfulas ou outros meios que permitem elevar e isolar as peças do restante conjunto expositivo, resultando num natural destaque na apresentação do móvel tal como ele é. Neste tipo de apresentação, aderindo muitas vezes à apresentação em série ou em segmentos ao longo do espaço, a dimensão funcional é preterida e torna-se mais codificada.

Este tipo de solução museográfica parece centrada em realçar aspetos construtivos, atendendo à complexidade do fabrico dos móveis dando visibilidade a um conjunto de elementos que geralmente não são observáveis. Sistemas de fabrico, organização dos malhetes e outros tipos de reforço das várias partes (ligações da madeiras cavilhadas, cavilhada de furo, respiga, cauda de andorinha, etc.), travejamento e prumadas das cadeiras, texturas e qualidade das madeiras, representam alguns dos aspetos a que podemos aceder. No diálogo com o público, a perceção visual amplia-se ao impor muitas vezes ao visitante um olhar circundante em torno da peça, permitindo ter acesso, por exemplo, à totalidade da decoração do móvel ou outros elementos construtivos ou formais.

Esta solução expositiva tem pautado algumas das mais recentes mostras expositivas nacionais e internacionais. Exposições realizadas no MNAA como *Obras em Reserva. O Museu que não se vê* (2016) e *A Cidade Global. Lisboa no Renascimento* (2017), são alguns dos exemplos nos quais se exibiram uma série de peças (ventós, contadores de mesa, escritórios, etc.) ao longo das salas, colocando em evidência aspetos formais, cromáticos e construtivos. Também o núcleo da Cadeira Portuguesa, com várias cadeiras alinhadas e suspensas, e a Sala das Miniaturas, ambas da FRESS, assinalam uma

semelhança neste tipo de configuração expositiva. Nesta última, diferentes tipologias de móveis de pequenas dimensões destinadas a serem utilizadas no estrado (mesas e cómodas-papeleiras de exame, etc.) encontram-se suspensas e perfiladas, apelando ao domínio de execução técnica dos marceneiros portugueses no fabrico de móveis (**Fig. 2**).



Fig. 2 Sala das Miniaturas. Fundação Ricardo do Espírito Santo e Silva, 2020.
© Patrícia Machado.

Neste apelo à dimensão táctil do móvel que o mobiliário comporta, alicerçada na ideia de que o móvel se vê e se manipula, deverão ser ainda referenciados exemplos a nível internacional dos quais se destaca o núcleo do Museu das Artes Decorativa de Paris dedicado à evolução do assento entre 1700-1800 (**Fig. 3**), a exposição permanente do Museu da Casa Brasileira em São Paulo, e ainda a exposição *Must's Musty Chairs* que teve lugar no Must - Stavanger Museum, Noruega, em 2019, que recriou a área de armazenamento das reservas para ilustrar a variedade de cadeiras que constituem o acervo.



Fig. 3 Musée des Arts Décoratifs, Paris.
© MAD, Paris / Luc Boegly.

O objeto e o outro

Contrariando a dominante apresentação do móvel integrado nas coleções de artes decorativas, uma terceira via de análise remete-nos para contextos expositivos marcados pela aglomeração – exclusiva – de móveis. Este tipo de configuração museográfica, dominada por uma menor demarcação das funções afetas aos objetos, coloca em evidência a reivindicação de espaços mais autônomos para as peças de mobiliário³.

Estamos perante um outro posicionamento e uma deslocação na forma reunir e agrupar peças de mobiliário que se revela na diversidade tipológica na qual ressoa uma lógica acumulativa e eclética de expor diferentes móveis, formando vários conjuntos no mesmo espaço ou estrado. Esta ideia de desdobramento de tipologias, marcada por uma profusão de objetos que parece ativar uma memória do tipo de organização expositiva que marcou o início de muitos museus no século XIX, instaura um jogo de semelhanças e dinâmicas comparativas entre as peças expostas.

A exposição *Boston Furniture at Winterthur* que teve lugar no Winterthur Museum, Delaware, em 2013, é um dos exemplos que melhor ilustra esta noção de desdobramento tipológico. Reunindo várias peças dos melhores artesãos de marcenaria cuja atividade esteve ligada a Boston enquanto importante centro de fabrico entre 1630 a 1860, a exposição apresentou vários móveis, de tipologias diversas, dispendo-se assimetricamente no espaço, criando várias linhas temáticas (autorias, materiais, etc.) e vários ângulos de observação.

³ Para esta questão importa convocar a análise de Marize Malta (Universidade do Rio de Janeiro) em torno das formas simbólicas que os móveis adquirem no quadro museal. Como refere a autora, “a cada tipologia e museu (de arte, artes decorativas, etnografia, história, design, museu-casa), a forma de exhibir móveis difere e o modo de enquadrá-los opta por certas escolhas: se objeto furtivo, se objeto com atitude, se objeto estético, se objeto de uso, se objeto histórico, se objeto artístico ou se objeto decorativo” (Malta 2017, 129).

Nesta estratégia do móvel se revelar por via do jogo de semelhanças a nível tipológico bem como de elementos formais, decorativos ou construtivos, criando estruturas de análises baseadas na comparação, marca também presença a lógica de inversão de peças. Tal atesta-se, por exemplo, nos pequenos núcleos de mobiliário (português e indiano) do Museu Nacional de Machado de Castro onde peças da mesma tipologia se inscrevem neste tipo de apresentação através da repetição e justaposição de pares de objetos (contadores e cadeiras). A sua distribuição quase espelhada (traseiras das cadeiras justapostas) permite revelar características comuns e dar a ver numa peça o que na outra não podemos ver (**Fig. 4**).



Fig. 4 Museu Nacional de Machado de Castro, 2020.
© Patrícia Machado.

O carácter polimorfo que este tipo de apresentação evoca encontra-se ainda mais evidente na exposição *Guardar, Pousar, Assentar* no Museu de Évora em 2017, que se perpetuou até ao atual arranjo expositivo daquela instituição. Reunindo vários móveis quase exclusivamente de uso doméstico dos séculos XVII ao XIX, estes convivem entre si destacados em estrados e dispostos em vários ângulos. O ritmo criado pelas diferentes linhas formais e a distribuição heterogénea de volumes cria vários níveis de olhar, permitindo conhecer, de forma individual, cada uma das peças, mas numa lógica de envolvimento entre todos os itens.

O Edifício Chiado que alberga o Museu Municipal de Coimbra (Coleção Telo de Moraes) assinala essa procura de autonomia e de especificidade na forma de apresentar móveis. Com um piso dedicado exclusivamente a peças de mobiliário, estas organizam-se em vários estrados e núcleos dispositivos que compõem o espaço criando um similar jogo de linhas e volumes que se diferenciam entre as várias peças (cadeiras, armários, mesas, cómodas, etc.).

Em termos de morfologia da exposição, a conjugação e aglomeração de várias peças e de várias linguagens determina o jogo de equivalências e oposições que sustenta a pluralidade de leituras – cronológicas, autorais, estéticas e históricas – a que o visitante pode aceder. Este aspeto espelha a dimensão interpretativa que uma exposição encerra através da seleção e da relação que se estabelece entre os objetos e o valor transformador do ato de expor/mostrar como determinante para esse significado. Em todos estes exemplos, a escolha por agregar variadas tipologias parecer recair na possibilidade de criar uma narrativa cronológica e estilística sobre a própria história do mobiliário, através da diferenciação e comparação das peças.

O objeto múltiplo

Uma última via de pensar o móvel no espaço é aquela que se caracteriza pela uniformidade tipológica, isto é, por um conjunto de soluções museográficas que se centram na uniformização e repetição de uma determinada tipologia de móvel. De uma forma geral, a cadeira parece ser a eleita e aquela que mais se coaduna com as várias propostas⁴. A organização segundo um alinhamento sequencial e rítmico das peças que se revelam e se acumulam sucessivamente cria uma tensão assente na dicotomia entre unicidade/multiplicidade, singular/plural e, finalmente, objeto individual/objeto múltiplo. Tal ambiguidade revela-se nesta ideia de repetição no percurso expositivo que reflete conceitos de semelhança e similaridade, convocando várias leituras centradas no jogo de semelhanças, paralelismos e diferenças entre exemplares de uma mesma tipologia (pluralidade de estilos, épocas, materiais, formas, etc.). Para este “dar a ver” concorre a organização perfilada das respetivas peças que se apresentam compartimentadas no seu próprio espaço e orientadas segundo critérios de simetria (segmentos horizontais ou em esquema de grelha).

À geometrização ritmada do espaço, acrescenta-se ainda uma certa ambiência neutra ditada pela opção da cor branca das paredes que atua no destaque das peças por via do contraste forma/fundo, enaltecendo a dimensão quase escultórica que móveis como as cadeiras encerram. De facto, esta solução expositiva baseada em princípios de neutralidade evoca uma dimensão mais contemplativa que espelha alguns dos elementos definidores do panorama museal da década de 30, sobretudo nos EUA, onde se convencionou uma cenografia de paredes brancas direcionada para o isolamento e sacralização das obras nas salas de forma a assegurar a contemplação das mesmas. Uma similar ideia de neutralidade e espaço despojado encontra-se associada ao modo de expor peças de design, aspeto este que se apresenta sintomático do reconhecimento e valor contemplativo que as peças de mobiliário adquirem neste tipo de proposta museográfica.

⁴ Para esta ênfase em torno da cadeira, refira-se a reflexão de Marize Malta no artigo já mencionado sobre expor cadeiras centrado a sua análise na forma como estas nos propõem formas de revisão de olhar para as mesmas nos museus, destacando obras de artistas como Joseph Kosuth, *One of Three Chairs*, 1965 (Centre Georges Pompidou, Paris), Marc Andre Robinson, *Year and a Day*, 2012 (MAD Museum, Nova Iorque), ou ainda a obra de Tadashi Kawamata, *Chairs for Abu Dhabi*, 2012 (Feira da Arte de Abu Dhabi, 2012) (Malta 2017, 136-143).

Neste contexto, importa referir a exposição permanente *The Danish Chair. An International Affair* do Designmuseum de Copenhaga, dedicada à evolução da cadeira no século XX, enfocando como esta se tornara a marca mundialmente reconhecida da Dinamarca. Concebida como um gabinete de curiosidades contemporâneo, as mais de 100 peças em exibição são expostas e compartimentadas em secções retangulares, dispostas em três níveis e ligeiramente inclinadas em direção aos visitantes para uma melhor visibilidade ao longo das paredes brancas. Próxima desta solução de “dar a ver” o móvel, em grelha, é aquela que se apresentou na exposição temporária *Furniture as legacy. Writer’s furniture in the collection of the Petöfi Literary Museum*, no Petöfi Museum of Literature em Budapeste (2019) (**Fig. 5**). Reunindo mais de 300 móveis com objetos pessoais de escritores e poetas húngaros, a mostra evocou o valor literário do móvel associando-se à história de vida de seus antigos proprietários, reveladores de estilos, gostos, situação financeira e outros aspetos da intimidade. Como tal, as peças dispunham-se geometricamente em esquema de quadrícula ao longo das paredes.



Fig. 5 Exposição temporária *Furniture as Legacy. Writer’s furniture in the collection of the Petöfi Literary Museum*. Petöfi Literary Museum, Budapeste, 2019. © Csaba Gál (PIM).

No panorama nacional, um dos exemplos que melhor ilustra este tipo de disposição museográfica, baseada em critérios de repetição e de comparação visual através de simetrias no espaço, é o núcleo de cadeiras da exposição permanente de mobiliário português do MNAA (**Fig. 6**). Resultando das várias alterações, obras de renovação e ampliações do edifício que presidiram no arranjo das salas, a exposição consagra essa autonomia da coleção de mobiliário, após um lento reconhecimento, marcado outrora pela disposição heterogénea dos móveis que obedecera a critérios estéticos, acumulando frequentemente a função de barreira para as pinturas expostas ou ainda servindo de apoio para expor outras peças⁵.

⁵ Numa citação de João Couto no *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* (1959) encontra-se já implícita a dificuldade em criar autónoma a coleção de mobiliário português no âmbito das outras artes ornamentais: “De todas as artes decorativas representadas no Museu, aquela que menos se coaduna com uma rigorosa



Fig. 6 Exposição permanente de Mobiliário Português, MNAA, 2020
© Patrícia Machado.

A atual disposição sequencial das cadeiras, cujo conjunto data sensivelmente da segunda metade do século XVII a meados do século XVIII, permite ao visitante relacionar-se com a evolução cronológica das várias peças e com a variedade de materiais e estilos resultantes do intercâmbio e da mobilidade das cortes e da permeabilidade a novos gostos ou invenções (divulgação da palhinha trazida de Inglaterra, a adoção dos estofos tipicamente franceses, as tabelas vazadas ao gosto inglês, etc.). Ao ritmo criado pela sucessão dos vários exemplares, associa-se então um significado histórico e social.

Idêntica proposta de leitura evolutiva concretizou-se aquando da exposição *M&M - MUDE no MNAA/MNAA no MUDE. Artes e Design*, em 2012, cuja articulação entre as artes decorativas e o design, promovida pelas duas instituições, resultou num encontro marcado pela sincronia de temas e referências comuns.

A recente exposição *A Idade de Ouro do Mobiliário Francês. Da Oficina ao Palácio*, no Museu Calouste Gulbenkian, também se poderá enquadrar neste exemplo. Ainda que não apresentando a mesma ambiência neutra que caracteriza os exemplos já mencionados, a sequência alinhada de cómodas e secretárias dos vários ebanistas franceses introduz sistemas de leitura comparativa numa perspetiva formalista. À semelhança de outras mostras (de que é exemplo a já referida *Boston Furniture at Winterthur*, Winterthur Museum), refere-se ainda a assumida componente pedagógica que esta exposição propôs ao incluir uma componente de conhecimento técnico e prático baseada no fabrico das peças, na matéria-prima – a madeira –, nas técnicas e ferramentas

apresentação museológica é a do mobiliário. Neste sector o Museu possui as mais variadas, belas e representativas peças. (...) À falta de compartimentos para lhe dar uma lógica colocação em que fossem respeitadas as épocas e a cronologia, os móveis encontram-se distribuídos por todas as salas do Museu, melhorando singularmente as condições de apresentação das espécies” (Couto 1959, 6).

que permitiram a sua conceção, revelando-se estes aspetos cruciais de também “dar a ver” o móvel.

Quatro formas interpretativas

Ao questionarmos quais os pressupostos museográficos dos quatro pontos analisados poderemos encontrar resposta na capacidade performativa dos objetos enquanto resultado de um sentido de adaptação e manipulação, ou seja, de uma ação da montagem que pretende influir na interpretação e no significado de uma exposição. Na valorização do modo como os objetos estão montados está implícito o entendimento da exposição como um veículo visual comunicativo que assenta num conjunto de estratégias (simbólicas, físicas, espaciais) correspondendo a instalação de uma peça a um sistema de representações determinante para o impacto da sua visualização.

Perante o exercício de enquadrar as formas de “dar a ver” o móvel, as quatro propostas abordadas são sintomáticas da reivindicação do design expositivo como elemento inerente à produção de conteúdos, articulando-se à relação entre os critérios de instalação, encenação e interpretação da mensagem associada aos contextos expositivos. De uma forma diferenciada, todas elas materializam várias estratégias associadas ao ato de expor que se viabilizam na tensão e no conjunto de dicotomias que são inerentes às formas de o mobiliário se revelar. Visível e não visível, o objeto suspenso, o objeto e o outro, e o objeto múltiplo apresentam-se como categorias que sustentam um jogo de equivalências e oposições que se baseiam em polarizações e estruturas opostas como ver/não ver e unicidade/diversidade. Nestas quatro formas de agrupar e interpretar os discursos expositivos, encontramos propostas na definição de critérios e diretrizes museográficas das várias formas ensaiadas de expor peças de mobiliário. Com efeito, poderemos afirmar que esta ação de manipular, ou seja, colocar essa “visualidade a falar” (Monteiro 2017 77), advém de um posicionamento e de uma deslocação da peça em relação ao público como um pressuposto teórico-reflexivo das configurações e soluções museográficas analisadas. Tal conduz-nos às camadas interpretativas implícitas nas formas expositivas do móvel.

O museu, como elemento vivo, deverá estabelecer uma relação dialógica com o público encontrando-se assim presentes implicações nos domínios sociológicos. Como sustenta Francisca Hernández Hernández, a exposição é um espaço “social e cultural” (Hernández 2018, 74), ou seja, que convida o público a formar parte dele implicando-se afetivamente e assumindo-a como uma realidade simbólica e estética. Acrescenta ainda que “para algo a vocação dos museus não é outra senão a de estar ao serviço da sociedade, à qual devem dedicar o seu tempo, o seu espaço e os seus conteúdos” (Hernández 2018, 64).

A conversão da exposição num cenário narrativo dialógico, vinculada a um espaço físico e simbólico, apresenta-se como um dos elementos alicerçantes das soluções expositivas abordadas. As quatro propostas de linhas interpretativas espelham uma manipulação do objeto direcionada numa perspetiva de ativar a observação do visitante, possibilitando uma experiência mais participativa através de um conjunto de desafios e

dicotomias em torno das formas de o móvel se revelar. Olhar e passividade, recuar ou procurar ver ou mesmo comparar, tal como vimos nos dois últimos exemplos abordados, são algumas das abordagens que sustentam um conjunto de reações desencadeadas pelas formas de expor mobiliário. Este sistema de relações que norteiam os quatro pontos de abordagem, entre objeto aberto/fechado, objeto suspenso ou ainda a pluralidade *versus* a unicidade de peças de mobiliário em espaços mais autónomos, parecem ressoar o pensamento de Jacques Rancière em torno do espetador emancipado. Tal como sucede no campo performativo, essa aproximação concretiza-se quando o filósofo afirma que “a emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma ação” na medida em que o espetador, tal como o visitante, “observa, seleciona, compara, interpreta” (Rancière 2010, 22).

Conclusão

As quatro vias de reflexão aqui abordadas apresentam-se como propostas de interpretar o lugar do móvel no espaço expositivo e todo o conjunto de relações de olhar que emanam do mesmo na sua forma de se apresentar ao visitante. Um aspeto estruturante das quatro vias em reflexão prende-se com o próprio reconhecimento da coleção de mobiliário, enquanto núcleo autónomo. A valorização de como as peças são instaladas articula-se à ideia de que a manipulação expositiva atenta ao significado geral pretendido das exposições que compõem e à construção de narrativas e estruturas de sentido. Neste contexto, poderemos afirmar que as linhas interpretativas analisadas veiculam o conhecimento do móvel dando primazia à sua matriz formal, norteada pela valorização dos aspetos estruturais e construtivos e pela sua dimensão artística.

O dar a conhecer o móvel numa perspetiva mais formal, e por isso mais técnica, representa uma relação proporcional entre a deslocação dos objetos no espaço físico e a deslocação de abordagem e da reflexão sobre expor mobiliário, denunciada por um maior interesse por uma dimensão mais contemplativa e estética assente em aspetos técnicos e construtivos. Por sua vez, esta dimensão mais contemplativa materializa-se, como vimos, no recurso a espaços expositivos marcados por critérios de despojamento e neutralidade, sobretudo na última linha abordada, e pela permeabilidade a outras linguagens, passadas ou contemporâneas, que viabilizam uma lógica de destaque da peça, encerrando-a e compartimentando-a no seu espaço. Esta ação de isolar – elevando-a – associa-se, deste modo, a um maior reconhecimento dos móveis no discurso expositivo.

As quatro linhas temáticas propostas espelham assim a pluralidade de fórmulas expositivas e as diversas vias de “dar a ver” o móvel, coadunando-se com a crescente premência de novas leituras e novas abordagens no quadro das práticas museológicas face às narrativas dominantes no plano internacional. Traduzindo-se tais novas formas de abordar o móvel em novos desafios e exercícios de olhar e pensar, esta mutação de discursos expositivos é assim sintomática de um processo de maturação em torno da autonomia e da reivindicação do espaço expositivo para o mobiliário.

Bibliografia

- Bastos, Celina, e Proença, José António. 1999. *Museu de Lamego. Mobiliário*. Lisboa: Instituto Português de Museus.
- Bastos, Celina; Sousa, Maria da Conceição Borges de. 2008. *Museografias*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- Bennett, Tony. 2018. *Museums, Power, Knowledge. Selected Essays*. London: Routledge.
- Couto, João. 1959. "As obras de arte decorativa representadas no Museu das Janelas Verdes e o critério da sua apresentação na galeria". *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, 4(1): 1-6.
- Dean, David. 1996. *Museum exhibition: theory and practice*. London: Routledge.
- Filho, Durval Lara. 2013. "Formas de organização de exposições nos museus de arte". *Museologia & Interdisciplinaridade* II(4), maio/junho: 62-80.
- Freire, Fernanda Castro. 2001. *Mobiliário: móveis de conter, pousar e de aparato*. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva.
- Hernández, Francisca Hernández. 2018. *Reflexiones museológicas desde los márgenes*. Gijón: Ediciones Trea, S.L.
- Lapa, Sofia. 2015. *40 anos em exposição permanente no Museu Calouste Gulbenkian. Contributos para uma Crítica do Objeto Museológico*. Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Malta, Marize. 2017. "A arte de expor cadeiras: modos de exibi-las, usá-las e olhar obras de arte". *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, 1(2): 124-144.
- Monteiro, Joana d'Oliva. 2017. *Um modelo operativo de avaliação de exposições. Estudo de caso: Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Tese de Doutoramento em História da Arte, especialidade em Museologia e Património Artístico, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Pinto, Maria Helena Mendes. 1985-1987. *Os móveis e o seu tempo: mobiliário português do Museu Nacional de Arte Antiga, séculos XV-XIX*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.
- Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rodríguez-Marco, Isabel M, 2017. "Salas de época y recreación de ambientes. Análisis de una práctica museográfica de ida y vuelta". *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, 3: 9-26.
- Semedo, Alice. 2004. "Da invenção do museu público: tecnologias e contextos". *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património Porto*, Vol. III: 129-136.
- Silva, Inês Gaspar da, 2014. *O cubo exibicionista: uma reflexão sobre o design de exposições*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes.
- Sousa, Maria da Conceição Borges de. 1999. *Descrever e conservar o mobiliário*. Lisboa: Dissertação de Mestrado em Museologia e Património, Universidade Nova de Lisboa.
- Sousa, Maria da Conceição Borges de. 2009. *Mobiliário Português*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sousa, Maria da Conceição Borges de; Bastos, Celina. 2004. *Mobiliário: Normas de Inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

LA ARQUITECTURA EXPOSITIVA COMO ARQUITECTURA LITÚRGICA. 1945-1968

Leticia Sastre Sánchez

Subdirección General de Museos Estatales

Ministerio de Cultura y Deporte

leticia.sastre@cultura.gob.es

Resumen

Tras la II Guerra Mundial, se replantearon muchos de los valores de la sociedad occidental y las instituciones heredadas de la Revolución Francesa. El museo fue una de ellas. Antes de la guerra, los movimientos de vanguardia habían experimentado con nuevas formas de exhibición de las obras, evidenciando la obsolescencia de los montajes tradicionales. En las décadas de 1940 y 1950, el espacio expositivo se convirtió en un tema de reflexión para arquitectos y directores de museos que ensayaron juntos diferentes soluciones expositivas. Espacios abiertos al exterior o ensimismados, paredes de cristal o iluminación cenital, todos ellos tendrán un común denominador: el protagonismo absoluto de la obra de arte. Lejos del *horror vacui* de los montajes decimonónicos, apostaron por aislar las grandes obras maestras ritualizando así la experiencia de la visita. Este artículo se centra en el estudio del caso español, en el que se produjo un desarrollo en paralelo de la arquitectura expositiva y litúrgica, como ocurrió en la obra de José Luis Fernández del Amo.

Palabras-clave: Arte contemporáneo; Museo; Diseño expositivo; Ritual; Fernández del Amo.

Abstract

After World War II, many of the values of Western society and the institutions inherited from the French Revolution were rethought. The Museum was one of them. Before the war, the avant-garde movements had experimented with new forms of exhibition installation, evidencing the obsolescence of traditional installations. In the 1940s and 1950s, the exhibition space became a subject of reflection for architects and museum directors who tested different solutions together. Spaces that are opened to the outside or self-absorbed, glass walls or overhead lighting, all of them have in common the absolute leadership of the work of art. Far from the *horror vacui* of the nineteenth-century installations, they opted to isolate the great masterpieces, thus ritualizing the experience of the visit. This article focuses in the Spanish case, in which the exhibition display and the liturgical architecture had a parallel development, as the work of José Luis Fernández del Amo showed.

Keywords: Contemporary art; Museum; Exhibition design; Ritual; Fernández del Amo.

En la introducción del libro *The Power of Display*, Mary Anne Staniszewski planteaba varias preguntas sobre la manera en la que los montajes expositivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) fueron construyendo lo que definió como el dispositivo del arte contemporáneo. Entre todas esas preguntas, me interesa especialmente la siguiente: ¿Cómo estas instalaciones forman la experiencia del espectador en el ritual cultural de una visita al museo? Una pregunta que yo reformularía de la siguiente manera: ¿Cómo influyeron esas instalaciones en la configuración del museo como un espacio ritual?

De hecho, fue precisamente en ese periodo que Staniszewski definió como el laboratorio experimental de Alfred H. Barr en el que se irían sentando las bases sobre las que se construirá el canon del museo de arte moderno. Un laboratorio experimental que se empezó a exportar al resto del mundo cuando Nueva York le robó a París la capitalidad artística al finalizar la Segunda Guerra Mundial.

A partir de 1945, con la victoria definitiva de las potencias aliadas, la sociedad occidental se planteó la necesidad de llevar a cabo una reconstrucción tanto material como espiritual que implicaría la redefinición de muchas de las instituciones heredadas de la Revolución Francesa que, como el museo, llevaban en crisis varias décadas. En paralelo, también la Iglesia, que agonizaba en un entorno cada vez más laico, buscaría maneras de adaptarse a la sociedad moderna. La renovación formal de ambos espacios se caracterizará, como veremos, por algunos elementos compartidos en cuanto a su concepción espacial e iluminación.

Comenzaré por un dato que puede parecer anecdótico pero que, sin embargo, encuentro muy relevante. El 6 de febrero de 1943, Mies van der Rohe recibió un telegrama de Howard Myers, editor de la revista *Architectural Forum*, solicitándole su colaboración para un número especial de mayo que se titularía “New buildings for 194X”. La idea era presentar un proyecto de ciudad ideal americana para después de la guerra, invitando a importantes arquitectos a proyectar los edificios más representativos. En dicho telegrama Myers solicitaba a Mies un proyecto de iglesia, a lo que el arquitecto respondió ofreciendo un proyecto para un museo ¿Por qué un museo en lugar de una iglesia? Quizá como sostienen Lizondo, Santatecla y García-Requejo el museo “le parecía la tipología más representativa de la nueva época y donde mejor podría plasmar su filosofía arquitectónica” (Lizondo Sevilla et al. 2019, 72).

Para Cammie McAtee (2000, 222) las razones no están tan claras y deja abierta la posibilidad de que quizá optara por esa opción ya que en ese momento estaba trabajando en la memoria de licenciatura de George Edson Danforth. El caso es que, por las razones que fueran, Mies prefirió presentar su proyecto de museo en el que desarrollaba las ideas planteadas a pequeña escala en el Pabellón de la Exposición de Barcelona de 1929 y que desarrollará en proyectos como el Cullinan Hall de Houston (1959) o la Neue Galerie (1965-1968). En el texto que acompañaba el plano y los collages que se publicaron en *Architectural Forum*, Mies afirmaba que “el valor de un museo se basa en la calidad de sus obras de arte y en la manera en cómo están expuestas. El primer problema consiste en

concebir el museo como un centro para disfrutar el arte, no para conservarlo” (Lizondo Sevilla et al. 2019, 70).

Apenas un mes más tarde de la publicación del proyecto de Mies, el 1 de junio de 1943, Hilla Rebay escribía a Frank Lloyd Wright para encargarle la nueva sede de la colección de Solomon R. Guggenheim, pidiéndole que construyera un “templo del espíritu”. El espacio en espiral que propuso Wright nada tenía que ver con la planta diáfana y abierta al exterior definida en el proyecto de Mies. En el museo neoyorquino el espacio se encerraba sobre sí mismo, dejando entrar la luz cenital pero ocultando cualquier otra referencia al mundo exterior. Referencias que, por otro lado, tampoco podían encontrarse en la pintura “no objetiva” que formaba parte de la colección Guggenheim.

Pero mientras los proyectos anteriores tomaban forma sobre el papel – el Museo Guggenheim no se inaugurará hasta 1959 –, en Nueva York se podían visitar dos espacios expositivos que planteaban instalaciones muy diferentes entre sí. Dos propuestas que respondían a formas casi opuestas de entender el arte en su relación con el espectador y con el resto de las obras con las que compartir espacio. Por un lado, la galería *Art of this Century*, inaugurada en 1942 por Peggy Guggenheim, representaba la continuidad de los planteamientos expositivos desarrollados en los años de entreguerras. Diseñada por Frederick Kiesler, figura clave del diseño de exposiciones en la Europa prebélica, materializaba la teoría del Correalismo que defendía la necesidad de mostrar las obras de arte dentro del contexto de una realidad en continuo crecimiento, en lugar de mostrarlas como entidades aisladas.

Por otro, el modelo planteado por Alfred H. Barr en las salas del nuevo Museo de Arte Moderno, presentadas en 1939 bajo el título *Art in our time*. En las salas, diseñadas por Philip L. Goodwin y Edward Durrell Stone, los elementos museográficos se reducen al mínimo. El espacio se ilumina de forma uniforme desde el techo y los cuadros se colocan siempre a la misma altura y en una única línea horizontal de visión, definiendo así un nuevo clasicismo que se convertirá en el formato establecido para la exhibición de arte en las siguientes décadas y que todavía hoy mantiene su hegemonía. Como definiría Brian O’Doherty en 1976, el cubo blanco “se construye con leyes tan rigurosas como las que se aplicaban en la construcción de una iglesia medieval. El mundo exterior no debe penetrar en ellas [...] Las paredes están pintadas de blanco. La luz viene del techo” (O’Doherty 2011, 21) (**Fig.1**).

Ese cubo blanco, en el que el tiempo y el espacio se congelan para dotar de un halo sagrado a todo lo que cobija, será en el que se expondrá por primera vez en Nueva York el *Guernica* de Picasso con motivo de la exposición *Picasso Forty years of his art*. Lejos de presentarlo conectado con el exterior como en el Pabellón de la república de 1937 o en el proyecto de Mies van der Rohe, Alfred H. Barr optó por una presentación centralizada, aislando el cuadro en una única sala a modo de capilla. Como ha señalado Rocío Robles en su *Informe Guernica*, en esta exposición Barr consigue reunir dos grandes trofeos, las Señoritas de Aviñón suponían el golpe definitivo para la quiebra del sistema de representación, mientras el *Guernica* era el canto de cisne de la vanguardia

Europea (Robles 2019, 39). Alfred H. Barr sentará así las bases de la nueva liturgia del arte moderno, definiendo el espacio, los símbolos y la palabra. Una liturgia que por su sencillez parecía ajena a todo lo que no fuera la pura contemplación, pero que como la liturgia cristiana respondía a un complejo sistema de símbolos y jerarquías.



Fig. 1 Vista de la exposición "Art in Our Time". May 10, 1939–September 30, 1939.
Photo Eliot Elisofon © Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York, IN85.6.

A medida que el mundo buscaba referentes morales lejos de la iglesia, el arte se ritualizaba. Este no era un fenómeno nuevo, sino un movimiento que se había iniciado en el siglo XIX y sobre el que Adolphe Basler reflexionó en un libro publicado en 1926 y titulado "La peinture... religion nouvelle", en el que afirmaba "Los pintores son los héroes de hoy" (Basler 1926, 5). Será precisamente en esos mismos años en los que el MoMA sentaba las bases del arte moderno y sus dispositivos expositivos, cuando los artistas americanos alcanzan ese olimpo de los dioses que habían empezado a construir los artistas de la vanguardia europea. Los abstractos americanos contribuirán a esa ritualización del arte con sus obras, escritos y reflexiones sobre la percepción.

En 1947 Barnett Newman publicó un conocido artículo en el que afirmaba que el primer hombre fue un artista (Newman 1947, 59). Un texto en el que las referencias al Antiguo Testamento eran muy importantes, como continuaron siéndolo en algunos de sus textos de la misma época en los que reflexionaba sobre el concepto de sublime. Un concepto que relacionará con el propio formato de las obras que se irá haciendo cada vez más grande, condicionando así también el propio espacio expositivo.

Tanto para Newman como para Rothko la percepción del observador era una cuestión muy importante, que en Rothko fue convirtiéndose en una creciente obsesión por la manera en la que sus cuadros debían presentarse: “Pinto cuadros muy grandes. Advierto que, históricamente, el acto de pintar cuadros grandes es algo presuntuoso y lleno de pompa. La razón por la que los pinto [...] es precisamente que quiero que sean muy íntimos y humanos” (Golding 2003, 221).

En 1964, Philip Johnson, diseñará un espacio ritual dedicado al arte moderno en Houston, la capilla Rothko (**Fig. 2**). Promovida a iniciativa de Dominique de Menil, quien afirmaba: “Estamos saturados de imágenes, y solo el arte abstracto nos sitúa en el umbral de lo divino” (Echeverría Plazuola et al. 2011, 143), fue concebida como una capilla católica, aunque se inauguró finalmente como un espacio de encuentro ecuménico abierto a todas las creencias. Con una planta centralizada octogonal y luz cenital, el propio Mark Rothko tomó las principales decisiones sobre el espacio, considerando que el silencio y el ambiente contemplativo de una capilla ofrecían las condiciones más óptimas para la contemplación de su obra.



Fig. 2 Interior de la Rothko Chapel en 1971.

© Hickey-Robertson.

La situación en la Europa del final de la guerra era bien diferente. Los centros históricos habían sido arrasados y con ellos tanto los museos como las iglesias. Además, aquí existía un importante movimiento litúrgico de renovación del arte sacro desde los años de entreguerras que supo aprovechar la oportunidad de renovación que la reconstrucción le ofrecía. Así, a lo largo de la década de 1950 se producirá una intensa renovación de la arquitectura católica que tendrá su reflejo en las posteriores reformas del Concilio Vaticano II (1962-1965). En Francia el padre Alain Coutourier tendrá un papel esencial, siendo el responsable de importantes encargos como Notre Dame du Haut de Le Corbusier o los frescos de Matisse para la capilla de Vence.

En lo que respecta a los museos podríamos citar el caso del Stedelijk de Amsterdam, donde Sandberg inaugurará un ala moderna en 1954, en la que se expondrá dos años más tarde el *Guernica* y que seguirá el tipo de montaje establecido por el MoMA. En Italia se desarrollará una museografía que recorrerá, sin embargo, caminos más heterodoxos. Sirva como ejemplo la obra de Franco Albini para el Palazzo Bianco, reformado entre 1949 y 1950 tras ser bombardeado en 1942.

En el caso español podríamos extendernos mucho más, ya que la arquitectura sacra tuvo un desarrollo espectacular durante las primeras décadas de la dictadura franquista, un régimen político que se definía a sí mismo como nacionalcatolicista. Citaré tan solo algunos de los ejemplos más importantes como la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu de Javier Sainz de Oiza, un ejemplo de integración de las artes, las iglesias de Miguel Fisac, o Javier Carvajal, arquitecto que proyectó también espacios expositivos como el pabellón de España de la Exposición de Nueva York de 1964.

Sin embargo, para desarrollar mis ideas sobre la relación entre la arquitectura expositiva y la arquitectura litúrgica en el caso español me centraré en varios ejemplos del arquitecto José Luis Fernández del Amo, que definirá en paralelo en estos años su ideal de museo y de iglesia. En enero de 1949 publicaba en la revista *Alférez* una *Carta al Director del Museo de Arte Moderno*, donde se quejaba de que no hubiese un museo en el que los artistas jóvenes pudieran ver el arte de su tiempo. Un museo para el que proponía construir una nueva sede: “hagamos un edificio nuevo, fiel a la era del arte que ha de cobijar ¡Por Dios, sin chapiteles!” (Fernández del Amo. 1949, 9).

Cuando en 1951 Joaquín Ruiz-Giménez acceda al cargo de Ministro de Educación, una de las primeras decisiones que tomará será dividir en dos las colecciones del Museo de Arte Moderno, separando el arte del siglo XIX del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (Decreto de 9 de octubre de 1951). En febrero de 1952 José Luis Fernández del Amo era nombrado director del recién creado museo. Convencido de la necesidad de dotarlo de una sede moderna y una colección adecuada, comenzó por redactar una exhaustiva memoria. Ubicado en la planta baja del edificio de la Biblioteca Nacional, la construcción de una nueva sede parecía el primer reto a solucionar. En septiembre de 1953 fue convocado un concurso que ganó un joven Ramón Vázquez Molezún, pero que nunca llegó a construirse. Como solución provisional, en 1954, Fernández del Amo realizó unas sencillas obras de adecuación en el patio suroeste de la Biblioteca¹. Aprovechando el espacio cuadrado del patio consiguió unas condiciones óptimas para la exhibición de obras de arte. La obra se limitó a la colocación de un cerramiento con estructura metálica y escayola que permitiera la iluminación cenital y unos dispositivos expositivos que dotaban al espacio de una mayor superficie expositiva. La solución propuesta consistía en unos paneles de madera anclados al techo y al suelo mediante unas barras de metal, permitiendo mantener la sensación de un espacio diáfano a la vez que jugaba con diferentes perspectivas. Un cubo, cuatro paredes y un techo (**Fig. 3**).

¹ Fernández del Amo, J.L., *Proyecto de obras de adaptación en el edificio de la Biblioteca Nacional para la instalación provisional del Museo de Arte Contemporáneo*. Madrid, junio de 1953. MNCARS, Legado Fernández del Amo (Reserva 2882).

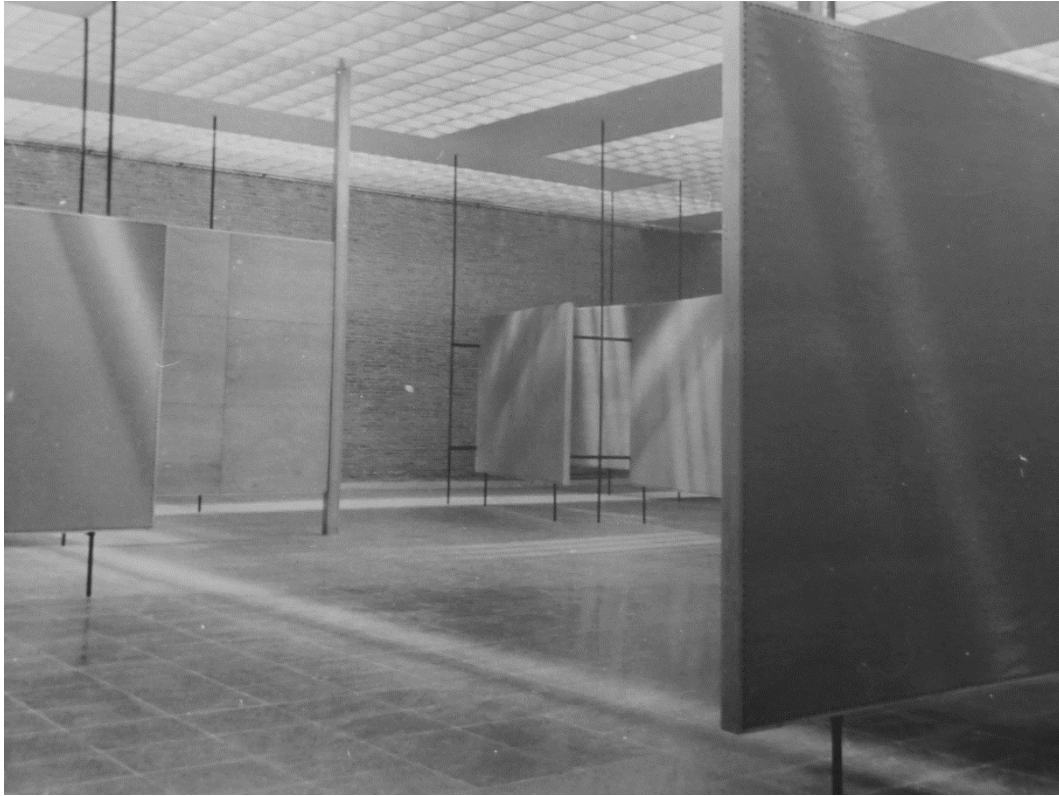


Fig. 3 Salas del Museo de Arte Contemporáneo en el patio de la Biblioteca Nacional, 1953.
Foto Kindel. © Herederos de Joaquín del Palacio.

La sala diseñada por Fernández del Amo se convirtió en el primer espacio concebido exclusivamente para la presentación de arte contemporáneo en el Madrid de la posguerra y despertó los elogios de algunos amigos artistas, como Antonio Saura que le escribe en octubre de 1955, diciendo:

Si en España no tiene nada comparable, mirando algunas realizaciones del extranjero, como el Museo de Sao Paolo, la Casa (o Palacio Bianco) en Italia y algunas cosas en los Países Bajos o en el Guggenheim de Nueva York, tu obra en el patio es no solamente capaz de competir, sino que mejora las realizaciones que hasta ahora he visto en revistas y fotos [...] Yo creo que es peligroso en un museo repetir las soluciones que Le Corbusier dio en su exposición en París de hace dos años, es decir, de pintar paneles de diferentes colores puros (exposición Musée d'Art Moderne, 1953-1954). Yo creo que a fin de permitir la permanencia de obras diferentes y contrastadas, los paneles deben de ser en colores clarísimos. El blanco y el gris únicamente. Yo prefiero siempre el blanco después de ver como quedan los cuadros en las casas castellanas encaladas, o en las mejores galerías de París, totalmente blancas”².

En esa referencia a las paredes encaladas se podría adivinar alguna conversación previa entre el arquitecto y el pintor, en la que hubieran reflexionado sobre la forma en la que las obras de arte se relacionan con el espacio que habitan, ya fuera en un pueblo blanco, ya en una galería parisina.

² Saura, A., Carta dirigida a Fernández del Amo y fechada en París en octubre de 1955. MNCARS, Legado Fernández del Amo (Reserva 2859).

En 1958 en esas mismas salas se presentará la exposición La Nueva Pintura Americana, con obras procedentes del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Los héroes de la nueva religión de la pintura ocuparon un espacio concebido por un arquitecto que estaba reflexionando al mismo tiempo sobre la arquitectura expositiva y la arquitectura litúrgica, planteando soluciones muy similares para ambos modelos (**Fig. 4**).



Fig. 4 Salas del Museo de Arte Contemporáneo en el patio de la Biblioteca Nacional, 1958.
Foto Kindel. © Herederos de Joaquín del Palacio.

Durante esos mismos años, siguió trabajando en sus proyectos del INC en cuyas iglesias fue ensayando fórmulas cada vez más centralizadas y desornamentadas. En 1957 proyectó la iglesia de Villalba de Calatrava (Ciudad Real), en cuyo interior el uso de la luz totalmente blanca, que inunda una única nave con las paredes encaladas, nos lleva de vuelta al cubo blanco con el que comenzamos. Como en las salas del Museo de Arte Contemporáneo, la luz lo inunda todo, crea y define un espacio mágico, trascendente. No hay apenas presencia del color en el interior y los objetos artísticos se integran en el espacio como líneas dibujadas sobre el muro. Anclado en el muro, como parte integrante del mismo, el Vía Crucis metálico diseñado por Pablo Serrano recorre el espacio desde la entrada hasta el arranque de la zona del altar (**Fig. 5**).

A partir de 1964-1965 la nueva liturgia promovió el desarrollo de una nueva planta posconciliar en la que la separación entre los fieles y el altar se diluye para crear un espacio de asamblea en torno al Pan y la Palabra, citando a Fernández del Amo. La parroquia de Nuestra Señora de la Luz, de 1967-1969, supondrá la culminación de sus reflexiones en torno a la arquitectura sacra. En realidad, estas cuatro paredes de ladrillo visto y un techo que permite la iluminación cenital, no serán tan diferentes a las cuatro paredes y el techo entre los que había construido las salas del Museo más de una década antes (**Fig. 6**).



Fig. 5 Interior de la iglesia de Villalba de Calatrava, con detalle del Vía Crucis de Pablo Serrano.
Foto Kindel. © Herederos de Joaquín del Palacio.



Fig. 6 Interior de Nuestra Señora de la Luz. Madrid. 1967-1969
Foto Kindel. © Herederos de Joaquín del Palacio.

Como ha señalado Marcia Brennan, mientras el tema de lo espiritual en el arte abstracto ha sido muy estudiado, mucho menos se ha reflexionado sobre la manera en la que las experiencias místicas y espirituales se convirtieron en una de las principales metas curatoriales de la transformación del espacio del museo (Brennan 2010, 6). Sirva este artículo como reflexión para tratar de responder a esa pregunta que se planteaba al inicio sobre cómo el diseño expositivo de estos años fue configurando el espacio del museo como un espacio ritual. Los cambios que se produjeron en la sociedad a partir de 1968 y que entraron de lleno en el ámbito de los museos, introdujeron nuevos modos de entender y ocupar el espacio expositivo. Sin embargo, la profesionalización de los montajes había establecido ya las pautas de ese canon como herramientas eficaces para la estandarización de unas leyes de percepción ampliamente aceptadas todavía hoy.

Referencias bibliográficas

- Basler, A. 1926. *La Peinture...religion nouvelle*. París: Bibliothèque des marges.
- Brennan, M. 2010. *Curating Consciousness. Mysticism and the Modern Museum*. Cambridge: The MIT Press.
- Delgado Orusco, E. 2013. *¡Bendita vanguardia! Arquitectura religiosa en España 1950-1975*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Duncan C. 2007. *Rituales de Civilización*. Murcia: Nausicaä.
- Eheverría Plazaola, J. y Menekes, F. 2011. *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Fernández del Amo, J.L. 1949. "Al director del Museo de Arte Moderno". *Alférez*, 23-24, 7-8.
- Golding, J. 2003. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid-México: Turner-Fondo de cultura económica.
- Jiménez-Blanco, M.D. 1995. *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*. Madrid: MNCARS.
- Lizondo Sevilla, L.; Santatecla Fayos, J. y García-Requejo, Z. 2019. "El museo en la arquitectura docente de Mies van der Rohe: la fiesta del arte". *Revista de investigación y arquitectura contemporáneas. ETSA de A Coruña*, 9: 69-92.
- McAtee, C., Gendreau, C., Arcand, M.J. 2000. "Le musée pour une petite ville de Mies van der Rohe: avant-texte ou avant-textes?". *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, 14: 219-248.
- Newman, B. 1947. "The first man was an artist". *Tiger's Eye (New York)*, No.1 (October 1947): 59-60.
- O'Doherty, B. 2011. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.
- Robles, R. 2019. *Informe Guernica. Sobre el lienzo de Picasso y su imagen*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- Staniszewski, M. A. 1998. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press.

LAS EXPOSICIONES TEMPORALES DEL MUSEO DE LA PASIÓN: INNOVACIONES, ESTRATEGIAS Y APORTACIONES A LA HISTORIA DEL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

Rocío Coletes Laspra

Museo Nacional de Escultura
rocio.coletes@cultura.gob.es

Resumen

En 1968 se inauguró en Valladolid una sede del Museo Nacional de Escultura destinada a exponer una sección pictórica de su colección permanente. Los fondos se presentaron en la Iglesia de la Pasión, conocida desde entonces como Museo de Pintura o de la Pasión. El atractivo del lugar no solo se explica por su colección sino también por el éxito de su programación, en la que destacaron las exposiciones temporales organizadas a partir entre 1971. El presente artículo tiene como objetivo evaluar la integración de esta singular institución multifuncional en la vida cultural del momento. Se estudian los recursos y las técnicas que respondieron a un necesario, aunque estratégico, empleo de los medios para la adaptación simultánea del espacio a la exhibición temporal y permanente, y la fortuna crítica su oferta cultural. Con ello, se pretende recuperar la aportación de esta extinta sede a la historia y la identidad del Museo Nacional de Escultura.

Palabras-clave: Exposiciones temporales; Transición; Educación en museos; Fortuna crítica; museografía.

Abstract

In 1968 a branch of the National Sculpture Museum devoted to showing paintings from its permanent collection was opened in Valladolid. This selection of artwork was exhibited at the Iglesia de la Pasión (Passion Church), renamed as the Painting Museum or Passion Museum. The appeal of this place and its collections contributed to its success, as also did the favorable outcome of its cultural offerings. In this sense, temporary exhibitions were essential. This paper discusses the integration of this remarkable and versatile institution in its cultural life. Resources and techniques used for a necessary and strategic adaptation of the space-combining temporary and permanent exhibitions- are examined, as well as the critical fortune of cultural programming. The goal of this paper is to outline the contribution of this now defunct museum branch to the history and identity of the National Sculpture Museum.

Keywords: Temporary exhibitions; Spanish Transition; Museum education; Critical fortune; Museography.

En 1968 se inauguró en la Iglesia de la Pasión de Valladolid una sede del Museo Nacional de Escultura destinada a exponer una sección pictórica de la colección. El edificio, propiedad del Ayuntamiento, se encuentra en la céntrica Calle de La Pasión. Data de 1581 y fue remodelado en la década de 1670. Perteneció a la Cofradía Penitencial de La Pasión y tras su abandono en el siglo XIX pasó a ejercer funciones muy dispares como almacén, carpintería, frutería y vertedero (Álvarez Terán 1933, 111). Esta situación provocó el paulatino deterioro del edificio, clausurado en la década de 1920 y entonces declarado Monumento Nacional.

De Iglesia a Museo: la “Sección de pintura”

A pesar de su estado próximo a la ruina, en los años previos a la apertura como museo la Iglesia se rehabilitó y acondicionó para adaptarla a su nueva función. En el momento de la inauguración, la antigua nave principal presentaba una planta rectangular cubierta con techumbre plana de madera que retomaba la estructura original, sustituida durante la primera remodelación por cinco tramos de bóvedas de medio cañón con lunetos. Contaba también con un crucero cubierto mediante una cúpula con linterna, y la cabecera se remataba con una hornacina. En la reforma de 1670 se añadió en un lateral la sacristía de planta cuadrangular cubierta con bóveda sobre pechinas, cuya decoración arquitectónica se conservó parcialmente. En el piso superior, al que se accedía por una escalera provista de iluminación natural, se situaba la sala de cabildos, en origen destinada a la lectura de los capítulos de la Cofradía, con planta y techumbre similares a las del piso inferior. Anexa a esta sala se ubicaba otra más pequeña de formato rectangular, con vanos abiertos a un lateral del edificio orientado a la Calle Caridad. Desde la misma se accedía directamente al piso superior sin necesidad de transitar por el resto del Museo. En cuanto a la fachada principal, finalizada en 1672, presenta dos cuerpos rematados por una espadaña con frontón, y en el inferior dos puertas de acceso enmarcadas con molduras barrocas. El ornamento arquitectónico reproduce los emblemas de la Cofradía junto con motivos vegetales y roleos de tendencia barroca (García de Wattenberg 1969, 11).

Esta sobrecargada decoración, sumada a la céntrica localización del edificio y a la importancia histórica de la Cofradía, supondrían un reclamo para los ciudadanos una vez que la Iglesia pasó a ejercer usos museísticos. A ello se añade la versatilidad de la distribución interior, con salas amplias y de diferentes formatos, la existencia de dos accesos diferenciados, y la posibilidad de combinar de luz natural y artificial. Tras haberse anunciado en la prensa, con motivo de la visita a la ciudad del entonces Director General de Bellas Artes, la intención de transformar la Iglesia en museo¹, el 22 de mayo de 1968 se inauguraba el Museo de Pintura o de la Pasión, también conocido como “Sección de pintura”, en un acto solemne y propio del momento (Fig. 1). Dicha sección constaba de unas cuarenta pinturas y siete esculturas, distribuidas entre la nave principal, la sacristía y la antigua sala de Cabildos de la planta superior. Los fondos expuestos inicialmente incrementaron progresivamente, hasta el cierre de la sede en 1989. En sus más de veinte

¹ “Clausura de la Exposición ‘Navidad’ en el Museo Nacional de Escultura”. *El Norte de Castilla* (en adelante *El Norte...*), año 109, n.º 43007, 20 de enero de 1963, p. 8.

años de actividad, la Sección de pintura combinó sus propuestas culturales con las organizadas en el Colegio de San Gregorio, sede histórica y principal del Museo Nacional de Escultura.



Fig. 1 Inauguración del Museo de Pintura en 1968 con la entonces directora, Eloísa García de Wattenberg, la segunda por la izquierda. Fotografía de Carvajal. © Archivo fotográfico MNE.

Durante los primeros años, el Museo de Pintura se destinó a la exposición permanente de aquellas obras, acompañada de actividades como conciertos y conferencias de prestigiosos historiadores del arte como Antonio Bonet Correa. En el contexto europeo de mediados de los años sesenta se abría paso la Nueva Museología, corriente defensora de las demandas sociales a favor de una accesibilidad real e igualitaria a la oferta cultural de las instituciones. Precedida por la creación, en el seno del Consejo Internacional de Museos (en adelante ICOM), del Comité CECA para la Educación y Acción Cultural en los museos, el movimiento fue oficialmente reconocido en la Declaración de Santiago de Chile de 1972, provocando cambios en las políticas museísticas. Una de las repercusiones de este concepto de museo enfocado y abierto a la sociedad fue la incorporación en 1969 del término “educación” en la definición oficial de estos centros, y la publicación de reflexiones teóricas al respecto (Varine-Bohan 1969). Este panorama estimuló la puesta en marcha de propuestas didácticas y educativas orientadas a todos los públicos, en las que las exposiciones temporales jugaron un importante papel.

A partir de 1971 la Sección de Pintura continuó con su labor expositiva mediante la presentación de la colección permanente, desde entonces con la organización de muestras temporales. Entre aquel año y la clausura de la sede en 1989 se organizaron más de setenta exposiciones, todas ellas gratuitas y generalmente acompañadas de una publicación. Una vez examinados los discursos y asuntos principales tratados, los

recursos museográficos y las actividades que acompañaron a estas propuestas, se podrían diferenciar cuatro etapas de su historia.

Los primeros años: en búsqueda de la simetría

La primera etapa abarca desde 1971 hasta el año 1975. Se trata de una época inicial con pocas y tímidas propuestas, de uno a dos meses de duración. La museografía de estos años responde a un modelo decimonónico, decorativo y escenográfico, que recurre a la simetría axial y secuencial para la exhibición ordenada de obras generalmente planteadas de manera cronológica (Bolaños 2003, 205). En principio, la sala pequeña de la planta superior estaba destinada a acoger las exposiciones temporales, pero tal como demuestra la documentación gráfica conservada² estas se distribuyeron por todas las salas del museo. En la nave principal, la iluminación se conseguía mediante luminarias tubulares que aportaban un resultado uniforme, mientras que en la planta superior se recurría a la iluminación natural que entraba por las ventanas de la fachada, combinada con luz cenital. Por el contrario, en la sala pequeña se dispusieron varios focos montados en carril, que facilitaban la iluminación individual y focalizada de las obras. Tanto en este espacio como el anexo, se controlaba la luz natural gracias a los soportes museográficos y otros recursos.

La circulación de las salas responde a esquemas sencillos y lineales, y, para combinar la presentación temporal con la permanente, se emplearon cortinas y paneles exentos de madera y tapizados en rojo, bajo los que se ocultaban pinturas y esculturas. Las vitrinas suelen ser horizontales, de madera y cristal, y generalmente exentas y de color blanco. Estos recursos se observan en la primera exposición organizada en el Museo, inaugurada en mayo de 1971 y dedicada a la figura de Juan de Austria con motivo del IV Centenario de la batalla de Lepanto (Fig. 2), para la que se descolgaron algunas obras de la exhibición permanente. A pesar de haberse estrenado con una muestra de corte histórico, con excepción del V Centenario de la imprenta en España de 1974, los temas abordados durante esta etapa incluyen propuestas variadas y modernas. Comprendieron retrospectivas monográficas de artistas vivos, como la de Gregorio Prieto en Italia, exposiciones colectivas de pintura extranjera en colaboración con embajadas diplomáticas, como la dedicada a artistas contemporáneos en Rumanía de 1973 y la de pintores bolivianos del año siguiente, y otras centradas en la producción gráfica de grandes figuras de la Historia del arte como Joaquín Sorolla. A ello se añaden los concursos-exposición de dibujo, escultura y acuarela de nivel local y nacional, destinados a un público tanto infantil como adulto. Estos certámenes se organizaban en colaboración con entidades patrocinadoras como la Dotación de Arte Castellblanch y la Caja de Ahorros provincial.

² Archivo fotográfico del Museo Nacional de Escultura. Todos los clichés de esta época fueron realizados por los Laboratorios Carvajal, fundados en 1940 por el fotógrafo Primitivo Carvajal (1886-1953) y continuados por sus hijos José Guillermo y Primitivo.



Fig. 2 Vista general de la planta baja desde el cruceo en 1971, con la exposición Juan de Austria y la batalla de Lepanto. Fotografía de Carvajal. © Archivo fotográfico MNE.

A pesar de la excesiva acumulación de piezas característica de la museografía escenográfica, no se observan medidas de seguridad tales como dispositivos que permitieran distanciar al público de las obras. La documentación recoge la existencia de calefactores en los zócalos u otras zonas de las salas cuyo uso persistiría hasta la asimilación de la entonces incipiente disciplina de la conservación preventiva. A pesar de todo, se observan medidas destinadas a evitar la degradación de las piezas en exposiciones que contaban con arte gráfico, para las que se adquirieron vidrios protectores. Estos cubrían obras en papel dispuestas sobre paneles tapizados que pendían del techo. En el caso de la exposición *Dibujos de Sorolla* se enmarcaron en conjunto, sin individualizar. Estos recursos se plasmaron en facturas y correspondencia de carácter interno³ sobre los gastos de esta etapa, que muestran cómo la inversión principal correspondía a elementos de carácter decorativo. Entre ellos sobresalen las plantas, siempre presentes, y la tapicería de tono verde o rojizo con la que se forraban los paneles. También se observan partidas destinadas a difusión y plasmadas en visitas comentadas, conferencias, invitaciones a actividades e inauguraciones, y publicaciones de formato mediano de unas cincuenta páginas relacionadas con las exposiciones⁴. Todo ello demuestra una preocupación creciente por la programación cultural y el material complementario a la visita y, por tanto, por el visitante.

³ Relación de gastos con motivo de la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de 1972. Archivo del Museo Nacional de Escultura (en adelante AMNE), dossier n.º 3.

⁴ Factura de la exposición *El arte del Niño* celebrada en 1973. AMNE, dossier n.º 3.

El inicio de la democracia: colaboraciones y retrospectivas

A partir de 1975, año de escasa actividad, se observa una introducción progresiva de medidas encaminadas a adaptar y mejorar la programación del Museo. Los catálogos de las exposiciones celebradas durante el último cuarto de siglo presentan dimensiones menores y textos más elaborados, para los que con frecuencia se recurrió a especialistas como los profesores Martín González y Brasas Egido. En ocasiones, estas publicaciones se sustituyeron por manejables folletos y también se recogieron las cifras de venta de estos materiales. Desde estos años también se recuentan con frecuencia los visitantes, lo cual sentaría las bases para el desarrollo de los estudios de público durante la década siguiente. Relacionado con la innovación, cabe mencionar el avance en la gestión de las exposiciones reflejado en las actas de entrega y devolución firmadas con motivo de los préstamos de obras por parte de otras instituciones. En ellos, el Museo adquiriría compromisos de custodia y conservación de los préstamos, e incluía una valoración económica de las piezas⁵.

Las inversiones incorporan partidas dedicadas a los montajes y al transporte, cuyo presupuesto aumenta exponencialmente respecto a la etapa anterior⁶. En gran parte se debe a que las exposiciones también experimentaron un incremento tanto cualitativo como cuantitativo. Se multiplica el número de muestras celebradas, registrándose entre cinco y siete exposiciones anuales, cada una de un par de meses de duración. En cuanto al aspecto cualitativo, se observa el interés del Museo por posicionarse en el panorama cultural del momento al emprender proyectos colaborativos con otras importantes entidades como la Fundación Juan March. En 1976 esta institución organizó en el Museo la exposición itinerante dedicada a fondos conservados en la Calcografía Nacional, y que a lo largo de dos meses visitaron 10.000 personas. Se emplearon paneles articulados que permitían un diseño más elaborado y didáctico, con las obras presentadas en marcos individuales acompañadas de su correspondiente cartela metálica.

En las exposiciones de estos años, cuyo montaje continúa basándose en el orden y la simetría, se observa una museografía más cuidada gracias al empleo de varios tipos de paneles. En la muestra de 1977 dedicada al IV Centenario del nacimiento de Rubens, se unen entre sí formando cubos ubicados en la entrada de la nave principal, al inicio del recorrido. Albergaban contenidos didácticos de carácter introductorio como mapas, fotografías y cronologías, que servían para contextualizar el tema abordado. Además, los cubos permitían compartimentar el espacio y crear unidades expositivas que facilitaban la comprensión del discurso. También mejora durante estos años la iluminación de las salas mediante la instalación de focos individuales en la nave principal de la primera planta.

En relación con los asuntos abordados, las exposiciones celebradas durante la segunda etapa trataron un amplio repertorio que continúa en la línea de los aniversarios, como ocurrió con la muestra de Rubens y durante la cual impartió una conferencia el entonces subdirector del Museo Nacional del Prado, Alfonso Pérez Sánchez, o en la

⁵ Documentos de entrega y recepción de obras firmados por el Museo y establecimientos religiosos de la provincia para la exposición del III Centenario de Antonio Pereda en 1979. AMNE, dossier n.º 5.

⁶ Relación de gastos de la exposición *El Constitucionalismo español* de 1979. AMNE, dossier n.º 6.

celebrada dos años después en homenaje al pintor barroco vallisoletano Antonio Pereda, comisariada por el propio Pérez Sánchez. En ambas ocasiones el montaje incluyó obras de la colección permanente del Museo de Pintura, aunque persistió el empleo de cortinas como elemento de separación entre las obras. También prosigue el interés por difundir la obra de escultores locales del momento, como Leopoldo del Brío, artistas contemporáneos, como Julián Martín de Vidales, y otros que repiten, como Gregorio Prieto en 1979. Además, se organizaron retrospectivas de grandes figuras de la escultura como en la muestra *Juan de Juni y su época*, de 1977 (Fig. 3). En esta ocasión, se observa un juego de paneles del que resulta una instalación dinámica y una circulación que abandona la rigidez de los casos anteriores. Se trató de una exposición de envergadura como las que habitualmente se celebraban en la sede histórica del Museo Nacional de Escultura, el Colegio de san Gregorio, lo cual demuestra la importancia progresivamente adquirida por la Sección de pintura como espacio expositivo.

Casi todas estas muestras tuvieron una importante repercusión en la prensa local e incluso fueron reseñadas por especialistas en revistas científicas. Tal es el caso de las crónicas sobre las exposiciones de Rubens y Pereda publicadas en *Archivo Español de Arte* (Angulo 1978. Pérez Sánchez 1978). Sin embargo, las propuestas innovadoras y con mayor repercusión se sucederán a partir de finales de 1979 y principios del año siguiente, época muy fructífera para las exposiciones temporales del Museo de Pintura y en la que comienza la siguiente etapa de esta historia.

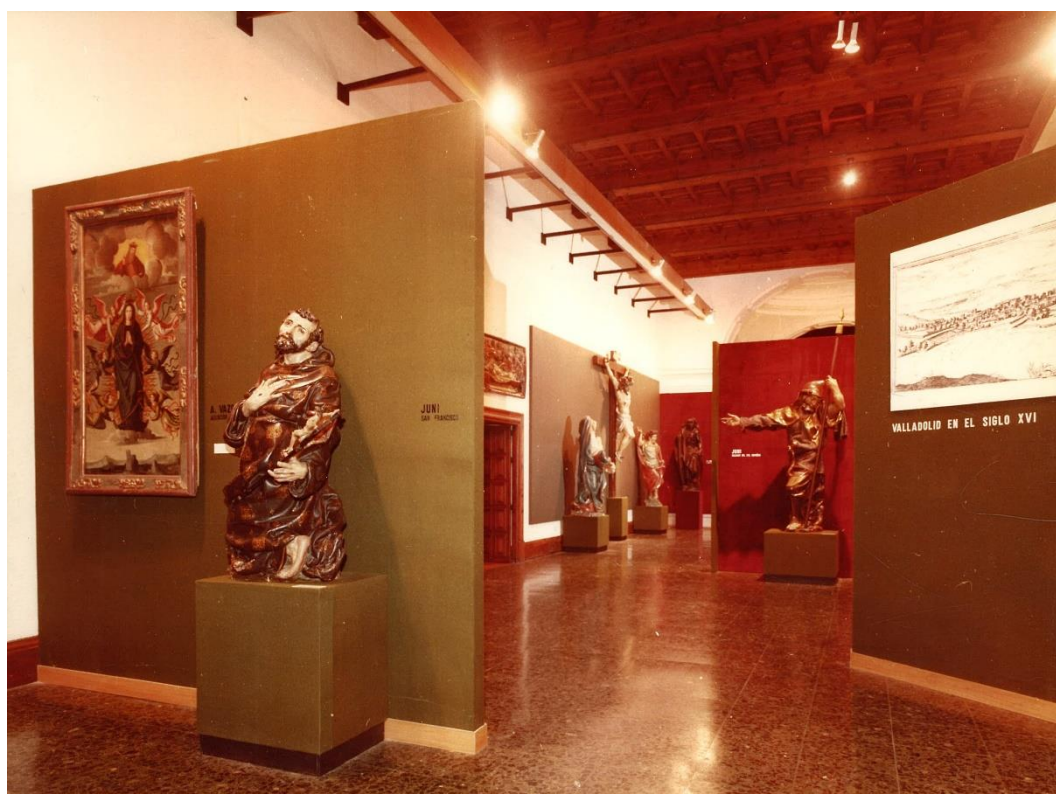


Fig. 3 Vista general de la exposición del IV Centenario del nacimiento de Rubens en 1977 con los paneles introductorios en la entrada. Fotografía de Carvajal. © Archivo fotográfico MNE.

El enfoque pedagógico: la museografía didáctica

El cambio se impulsó gracias al apoyo del recién estrenado Ministerio de Cultura, creado por Real Decreto en 1977. Pocos años después, este organismo puso en marcha la organización anual de las Jornadas Nacionales de los Departamentos Educativos y de Acción Cultural (DEAC) de los museos con el objetivo de reflexionar sobre la pedagogía y los recursos didácticos en instituciones museísticas, entre las que se encontraba el Museo Nacional de Escultura. A ello se añade la celebración del Día Internacional de los Museos, iniciativa promovida por el ICOM desde finales de la década de 1970 que aprovecharán los centros culturales para promocionar sus actividades y unirse a redes internacionales. Así ocurrió con la exposición dedicada a Gregorio Prieto en mayo de 1976, enmarcada en la celebración de la Semana de los Museos. Gracias a estas iniciativas, se desarrollaron departamentos educativos en museos como el Nacional de Escultura, cuyas propuestas se reflejan en las exposiciones temporales. Una de ellas fue la titulada *Experimental Didáctica de la Escultura*, inaugurada en diciembre de 1979. A pesar de contar con una museografía ingenua y sencilla, la muestra cumplía con sus objetivos pedagógicos al presentar los procesos técnicos de esta práctica mediante la exhibición de tipologías escultóricas, herramientas y materiales, siempre acompañados de textos explicativos.

En esta etapa continúa la colaboración con organismos nacionales e internacionales. En el primer caso, cabría citar la exposición itinerante organizada por la Dirección General de Bellas Artes que conmemoraba los cien años del descubrimiento de la Cueva de Altamira, y la dedicada a la Arquitectura del Hierro en colaboración con la madrileña Escuela Técnica Superior de Arquitectura, que incluyó la celebración de un completo ciclo de conferencias. En cuanto a la cooperación internacional destaca la exposición itinerante dedicada al control del clima y de la luz en los museos, organizada por el Centro Internacional de Estudios de Conservación y Restauración de los Bienes Culturales (ICCROM) en respuesta a los intentos por integrar medidas de conservación preventiva en los museos. Una vez más, el Museo demuestra sus esfuerzos por integrarse en redes institucionales y así promocionar su oferta.

Las exposiciones organizadas entre 1980 y 1981 tienen en común que añadieron a la presentación de obras varios paneles modulables, ya fuera exentos o suspendidos del techo, frente a los muros y las cortinas. El contenido de estos soportes museográficos presenta una acentuada vocación didáctica que se repite en la muestra inaugurada en octubre de 1980 sobre la restauración del *Santo Entierro* de Juan de Juni, ampliamente reseñada en medios locales y nacionales⁷. Imágenes de la planta baja muestran que se prescindió del montaje permanente y de las cortinas, reemplazadas por paneles con imágenes de gran formato y textos explicativos sobre las fases de la restauración (Fig. 4). La exposición se acompañó de una hoja de sala, de las primeras editadas por el Departamento de Educación del Museo, y su importancia se reflejó en detalles de amplio alcance como fueron los sellos acuñados con imágenes del *Santo Entierro* y un retrato del

⁷ “El ‘Santo Entierro’ de Juni en el Museo de Pintura, *El Norte...*, año 126, n.º 48501, 25 de septiembre 1980, p. 24. *El País Semanal*, n.º 182, año V, segunda época, 5 de octubre de 1980.

autor a modo de homenaje. Estas acciones, encaminadas a difundir las actividades del centro, se relacionan con la promoción de la visita por parte de la prensa, que calificó algunas exposiciones de estos años como un “indudable acontecimiento en nuestra ciudad” que “ningún vallisoletano debiera perderse” y, en especial, el público escolar⁸.



Fig. 4 Paneles expositivos en *La restauración del Santo Entierro* de Juan de Juni, 1980. Fotografía de Carvajal. © Archivo fotográfico MNE.

Además de exposiciones didácticas, se celebraron otras sobre artistas contemporáneos como José Luis Sánchez y Cayetano Portellano en 1981, y Félix Cuadrado al año siguiente. También en 1981 se organizó una retrospectiva dedicada al reputado escultor Alberto Sánchez. En la documentación gráfica de estas exposiciones se observa una museografía espaciada y dinámica que alterna esculturas individualizadas en peanas y otros soportes específicos, con cuadros que penden directamente de la pared, prescindiendo cada vez más del uso de cortinas. En repetidas ocasiones, se despejó por completo la colección permanente de la planta baja para dejar espacio a las muestras temporales, sobre todo cuando se trataba de arte contemporáneo. Ello permitía una organización más aireada y la contemplación individual de las piezas, que huye de la acumulación y los diseños excesivamente simétricos. Por el contrario, el alto índice de participación en los concursos-exposición de estos años provocó que se reuniesen en las salas un número tan elevado de piezas que dificultaba ordenarlas en el espacio y también su contemplación.

⁸ “Escultura contemporánea en Valladolid”, *El Norte...*, año 126, n.º 48372, 27 de abril de 1980, p. 7. y año 126, n.º 48376, 2 de mayo de 1980, p. 6.

Continúan las exposiciones colectivas, tanto monográficas de escultura como de arte contemporáneo. Entre estas últimas destaca la itinerante de 1980 organizada en colaboración con la Fundación March, de amplia repercusión en prensa y que contó con obras de Palazuelo, Miró y Tapiès. Como novedad, incorporó una encuesta entre escolares. El éxito de esta muestra se reflejó en las cifras de visitantes, cuyo recuento ya estaba integrado como un hábito, y que registró unas 11.500 personas en solamente tres semanas. Cabe añadir otra exposición de 1980 dedicada a la escultura contemporánea, clausurada con la lectura de un manifiesto en el que artistas plásticos reclamaban la creación de un museo en Valladolid en el que exhibir sus obras de manera permanente.

Los últimos años: la tímida indagación estética

Tras esta etapa tan fructífera y que refleja los avances logrados durante toda una década, a partir de 1982, y durante los últimos años de actividad del Museo de Pintura, las exposiciones se reducen cuantitativamente y se organizan de manera más espaciada. Continúan los certámenes de artes plásticas y las retrospectivas colectivas de pintores locales. También se añaden temas transversales, como demuestra la exposición *La Gimnasia rítmica y el deporte*, de 1985. En general, disminuye el número de obras mostradas, lo que tendrá como consecuencia el diseño de espacios creativos y de corte estético, que emplearán recursos cada vez más específicos. Así ocurre en la exposición antológica dedicada a Julio López a finales de 1981, donde la relación de gastos incluye elementos del montaje descritos en detalle, como peanas de tableros prensados pintadas en esmalte blanco mate “a tamaño adecuado para la presentación de las piezas”⁹. Persiste el uso de los tapizados en terciopelo rojo para cubrir las vitrinas-mesa de madera. Las esculturas sobre las peanas blancas se ubicaban perimetralmente en los laterales de la primera planta, alternando con obras suspendidas del techo o situadas sobre pequeños zócalos. Las vitrinas-mesa se alinearon en el centro de la sala entre las plantas decorativas (Fig. 5). Aunque se mantiene el diseño simétrico y equilibrado, se observa cierta ruptura con estos modelos en secciones expositivas que combinan soportes y formatos para crear tímidas presentaciones estéticas. Como era de esperar, en esta exposición el montaje acaparó una gran parte del presupuesto, 150.000 ptas., aunque los gastos de imprenta, entre los que se incluyen 5.000 folletos, superaron este montante. Como novedad, se reserva una partida específica denominada “difusión”, en concreto de 40.000 ptas., excluyendo tres conferencias.

Sin embargo, la exposición temporal que presenta importantes avances de carácter didáctico fue la organizada al año siguiente junto con el Ministerio de Cultura, el Museo Arqueológico de Valladolid y otras entidades provinciales, titulada *Bellas Artes 83*. Presentaba las últimas adquisiciones por parte de instituciones locales como el Museo Oriental y las del propio Museo Nacional de Escultura, así como restauraciones recientes y ejemplos de patrimonio recuperado del expolio practicado en el pasado. Se añaden a los recursos educativos las instructivas maletas didácticas, la explicación visual, mediante

⁹ “Obra de la exposición del escultor Julio López Hernández en la sección de pintura del Museo de Escultura”, 3 de mayo de 1982, AMNE, dossier n.º 12.

obras, de las técnicas para crear una escultura, varias fotografías, y una sección dedicada a presentar las publicaciones del Museo. Las vitrinas, diseñadas a varias alturas, se despejan reduciendo el número de obras expuestas, que se presentaron agrupadas por tipologías y materiales. La muestra, de tres meses de duración, se acompañó de “visitas explicadas, documentales y proyecciones informativas”¹⁰ así como de hojas de sala elaboradas por el Departamento educativo y que se integran definitivamente entre los recursos empleados para impulsar la divulgación. También persisten las encuestas a visitantes que planteaban preguntas relacionadas con el alcance de los contenidos y objetivos didácticos, así como el índice de calidad de la visita.



Fig. 5 Vista general de la primera planta con la exposición del escultor Julio López Hernández a finales de 1981. Fotografía de Carvajal. © Archivo fotográfico MNE.

Las últimas exposiciones celebradas en la Sección de Pintura recuperaron la vertiente más clásica de las colecciones escultóricas, tal como se observa en la exposición de 1983 dedicada al arte en las clausuras de los conventos de monjas de Valladolid. El Museo también indagó en sus obras más representativas, como ocurrió en exposición de 1984 sobre escultura andaluza de los siglos XV al XVIII, y la titulada *Gregorio Fernández y la Semana Santa de Valladolid* inaugurada en 1986 con motivo del trescientos cincuenta aniversario de la muerte del artista. En el primer caso, la museografía despejada, con las obras más espaciadas entre sí, facilitaba la contemplación individual de las piezas, presentadas en soportes específicos. En cuanto a la segunda, organizada en colaboración con la Junta de Semana Santa, se acompañó de concurridos

¹⁰ “Inauguración de ‘Bellas Artes 83’ en el Museo Nacional de la Pasión”. *El Norte...* año 129, n.º 49479, 19 de noviembre de 1983, p. 27.

actos y homenajes en los que también participaron otras instituciones culturales de la ciudad. La programación impulsó la visita a la exposición en el Museo de Pintura, por el que pasaron más de 17.000 personas en menos de cuatro semanas¹¹. La prensa recoge estas exitosas cifras además de las novedades de un diseño expositivo que recreaba la disposición original de las figuras planteada por Fernández, tal como se interpretaba entonces. Para ello, el Museo contó con la colaboración de especialistas como Martín González y miembros de cofradías. La iluminación individualizada y focalizada sobre las obras muestra la intención de recrear un ambiente íntimo que añade un componente estético a los diseños expositivos (Fig. 6). Al margen de estos logros, también destaca el programa educativo que acompañó la exposición y que comprendía visitas para todos los públicos dirigidas por expertos y folletos con la ubicación de otras obras del escultor en otras instituciones vallisoletanas.



Fig. 6 Vista parcial de la antigua sacristía con motivo de la exposición dedicada a Gregorio Fernández en 1986. Fotografía de Carvajal. © Archivo fotográfico MNE.

A partir de 1987 recogerá el testigo de las exposiciones temporales el recién rehabilitado Palacio de Villena. Se trata de un edificio de finales del siglo XVI situado frente a la sede histórica del Museo Nacional de Escultura, lo cual facilitaba la logística de los montajes. También permitía la promoción conjunta de la oferta cultural, que desde entonces se unificó en la misma zona de la ciudad. Este cambio coincidió con el relevo de la directora en 1988 y, poco después, la clausura del Museo de la Pasión, cuya colección se repartió entre las sedes del Museo y con la que se cerró esta interesante etapa de la institución.

¹¹ “Nuevo marco para la obra de Gregorio Fernández con motivo del aniversario de su muerte”. *El Norte...*, año 132, n.º 50212, 22 de enero de 1986, p. 10. “Más de diecisiete mil personas participaron en el homenaje a Gregorio Fernández”. *El Norte...* año 132, n.º 50236, 15 de febrero de 1986, p. 9.

Balance final

El multifacético Museo de Pintura se integró en el panorama museístico del tercer cuarto de siglo en numerosos aspectos. En primer lugar, las exposiciones temporales abordaron temas muy diferentes, que en muchas ocasiones aprovecharon el empuje de las efemérides. Las conmemoraciones y aniversarios sobre personalidades de importancia histórica, como Juan de Austria, episodios clave, como el Constitucionalismo al año siguiente de promulgarse la Carta Magna, y retrospectivas de artistas insignes y vinculados a Valladolid, como Rubens, Juni y Gregorio Fernández formaron parte de la línea expositiva del museo constantemente. Se añaden a esta nómina los concursos-exposición, que junto con los artistas vivos y las colecciones extranjeras ocuparon un importante lugar. A partir de 1980 las exposiciones temporales abordaron aspectos didácticos, no solo en cuanto a los asuntos tratados sino también en relación con el diseño, los recursos museográficos y la programación complementaria a la visita. En la historia de la sede se observa cómo este enfoque educativo se impone progresivamente, y se integrará de una manera u otra en todas las propuestas expositivas. Las últimas de ellas revisaron las colecciones escultóricas que configuran gran parte de la identidad del museo, cerrando un círculo de intensa actividad.

En segundo lugar, los recursos museográficos y las prioridades de gastos reflejan una importante evolución. En las etapas iniciales el diseño se asocia al decorativismo y a la escenografía para luego orientarse hacia propuestas específicas, según el tipo de obra, que incluyeron paneles modulables, peanas individualizadas, vidrios protectores e iluminación controlada. Se observa cierta experimentación estética y una evolución hacia espacios neutros en el caso de las exposiciones de arte contemporáneo, y sobre todo en las celebradas a partir de 1980. Este progreso repercutió en la calidad de la visita y asentó las bases de las que partieron las exposiciones organizadas en el Palacio de Villena. Las preferencias plasmadas en las facturas y en el resto de documentación también reflejan una preocupación cada vez más importante por el público. Se observa en la atención prestada al material complementario a la visita, la oferta cultural relacionada con las exposiciones, los recursos educativos y los incipientes estudios de público.

Además, la gestión de las exposiciones temporales y la relación establecida con entidades nacionales e internacionales, benefició la difusión y mejoró la calidad de las propuestas. El centro encontró apoyo en los medios de comunicación, que anunciaban las inauguraciones tras el envío del correspondiente “ruego de publicación” y reseñaban los logros de las exposiciones temporales. Ello permitió a la Sección de pintura integrarse en la vida cultural de la ciudad, gracias también a la colaboración establecida con entidades locales como la Caja de Ahorros y el Museo Arqueológico Provincial, nacionales como la Fundación Juan March e instituciones académicas, e internacionales, en concreto el ICCROM. También destacó su compromiso con los artistas vivos mediante la exposición de sus obras y la organización de certámenes. Estos vínculos con la comunidad se estimularon gracias a la ubicación privilegiada del Museo, no solo por localizarse en una zona céntrica de la ciudad sino también por su sede, la Iglesia de la Pasión, que a su vez se rehabilitó y recuperó gracias al funcionamiento de la propia institución.

De manera global, en la historia del Museo de la Pasión se percibe un enfoque que se distancia de las propuestas vanguardistas coetáneas propias de instituciones abanderadas de la modernidad como el Centro Pompidou, o incluso de las exposiciones organizadas en Madrid por el extinto Museo Español de Arte Contemporáneo. No obstante, en el caso analizado se trató de un museo de su tiempo que se adaptó progresivamente a las innovaciones que tenía a su alcance y para las que encontraba apoyo oficial, con la dificultad añadida de que los órganos que regían sus políticas se localizaban en la capital del país. Como valoración final, el presente estudio demuestra que la balanza entre las exposiciones temporales y la colección permanente se inclinó paulatinamente hacia las primeras. Esto se percibe no solo en la dilatada programación y en los usos de la Sección de Pintura sino también en la museografía, caracterizada por recurrir a soluciones que en la actualidad serían cuestionables, pero que fueron prácticas y eficaces. Aunque la actividad del centro facilitó la visibilidad de la colección al incluirla eventualmente en los discursos expositivos o durante los cortos periodos de tiempo transcurridos entre los montajes, finalmente se prescindió de las pinturas. De esta manera se confirma que, a pesar de los usos y las intenciones iniciales, en la historia del Museo de la Pasión la exposición temporal triunfó sobre la permanente.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Terán, Concepción. 1932-33. "Papeletas sobre arte barroco en Valladolid: la iglesia penitencial de la Pasión". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. 1, 2: 111-27.
- Angulo Íñiguez, Diego. 1978. "La exposición del centenario de D. Antonio de Pereda (1611-1678)". *Archivo español de arte* vol. LI, n.º 202: 271-74.
- Varine-Bohan, Hugues. 1969. "Le Musée au service de l'homme et du développement". In Desvallées, André. 1992. *Vages. Une anthologie de la Nouvelle Museologie*, pp. 49-68. París: MENES.
- Bolaños Atienza, María. 2003. "La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares". *Museología crítica y arte contemporáneo*, coord. Jesús Pedro Lorente y Vicente David Almazán, pp. 203-2016. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Bolaños Atienza, María. 2009. "Crónica de un museo". *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección. Selección de obras*, pp. 9-33. Madrid: Subdirección General de Museos Estatales.
- García de Wattenberg, Eloísa. 1969. *Museo de Pintura (en la antigua iglesia penitencial de La Pasión)*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Pérez Sánchez, Alfonso. 1978. "Dos exposiciones españolas conmemorativas del centenario de Rubens". *Archivo español de arte* vol. LI, n.º 201: 111-14.
- Ramos Linaza, Manuel. 2001. "El fenómeno social de las exposiciones temporales". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* año 9, n.º 34: 146-158.
- Urrea, Jesús. 2001. "Pintura del Museo Nacional de Escultura", catálogo de exposición *Pintura del Museo Nacional de Escultura, Museo Nacional de Escultura*, pp. 11-29. Valladolid: El Viso.

VISTAS DE EXPOSIÇÃO. EXPOSIÇÕES MAGNAS DA ESBAP [1952-1968]

Luís Pinto Nunes

Susana Lourenço Marques

I2ADS / FBA.UP

lnunes@fba.up.pt / smarques@fba.up.pt

Resumo

Este artigo parte da pesquisa de dois acervos documentais fotográficos, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBA.UP) e da Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão, que tornaram possível uma nova análise do conjunto das dezasseis Exposições Magnas da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP). Estas exposições ocorreram entre 1952 e 1968, por iniciativa do Arq. Carlos Ramos, seu Director. A partir do conjunto das fotografias destas ‘vistas de exposição’, na sua maioria de Teófilo Rego, foi possível completar informação sobre os projectos de exposição, e contribuir para a sua investigação e estudo. Desta investigação resultou um projecto expositivo, no Pavilhão de Exposições da FBA.UP que apresenta uma selecção de imagens destes arquivos colocadas a par de obras do acervo artístico da faculdade, entendidas aqui como documentos e testemunhos da *Escola*. Pela primeira vez e de modo retrospectivo, é realizado um panorama destas exposições, afirmando a fotografia como veículo para a investigação sobre obras de arte, políticas de educação artística e estratégias de exposição.

Palavras-chave: História das exposições em Portugal; História da fotografia; Arquivo documental; Ensino artístico; Museologia.

Abstract

This paper starts from the research of two photography archives, from the Faculty of Fine Arts of the University of Porto (FBA.UP) and from Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão, which made possible a new analysis of the set of sixteen Magna Exhibitions of Escola Superior de Belas Arts do Porto (ESBAP). These exhibitions took place between 1952 and 1968, by initiative of Architect Carlos Ramos, its Director. From the set of photographs of these ‘exhibition views’, most of them by Teófilo Rego, it was possible to complete information about the exhibition projects, and contribute to their research and study. This research resulted in an exhibition project, at FBA.UP’s Exhibition Pavilion, exhibiting a selection of images from these archives that are placed alongside artworks from the faculty’s collection, that here are grasped as documents and evidence of the School. For the first time and retrospectively, an overview of these exhibitions is made, affirming photography as a vehicle for the investigation of artworks, artistic education policies and exhibition strategies.

Keywords: History of exhibitions in Portugal; History of photography; Archive; Pedagogy in the arts; Museology.

Vistas de exposição como documento primário da História de Exposições

Desde a segunda metade do século XX, a História da Arte já não é construída em exclusivo a partir dos artistas e da sua produção mas, como refere Florence Derieux (Derieux 2007, 8)¹, passa a ser também uma história que é reflexo da documentação das exposições e instituições que as promovem e organizam. Os materiais e documentos, que resultam de uma exposição são diversos, desde documentos textuais a documentos gráficos, como catálogos, lista de obras, fichas técnicas, folhas de sala, ofícios e recortes de imprensa, áudio-guias, conversas organizadas com os curadores e artistas, acções dos serviços educativos, e por último, mas não menos importante, o registo fotográfico do processo de instalação das obras e da exposição em si mesma (**Fig. 1**). Todos estes elementos são essenciais para o estudo de exposições e para a produção da sua história.



Fig. 1 Teófilo Rego [vista de exposição], 1ª *Exposição Magna da ESBAP*, 1952 (esculturas de Salvador Barata Feyo). Impressão sobre gelatina e sais de prata. Colecção FBA.UP, Inv. n.º 15.FOT.DOC.17.

Como propõe Rémi Parcollet², o recurso primário à história das exposições é o seu registo fotográfico, as chamadas *vistas de exposição* – o registo das obras de arte apresentadas em exposição, e das obras de arte em contexto expositivo. São estas imagens que alimentam os catálogos e a divulgação das exposições tornando-se um instrumento central para o seu posterior estudo, bem como a sua eventual iteração e reconstituição. Tanto as instituições museológicas como os próprios curadores e artistas detêm arquivos

¹ Na nota introdutória de Florence Derieux, “It is now widely accepted that the art history of the second half of the twentieth century is no longer a history of artworks, but a history of exhibitions”.

² Para esta investigação servem de referência artigos do historiador Rémi Parcollet, como “Les archives photographiques du Centre Pompidou” (2015) e “Exhibition view. The primary sources of exhibition history: the example of the catalogue raisonné of the centre pompidou’s exhibitions” (2019).

documentais fotográficos das suas exposições, projectos e práticas. No entanto, apesar de servirem de base (ou estudo de caso) à investigação e à própria iteração, raramente são ainda exibidos, por se tratarem de arquivos menos valorizados ou secundarizados, pela sua função documental em relação aos acervos e colecções de arte.

A documentação fotográfica assume-se como descritiva da exposição, das opções curatoriais e do desenho da galeria, e ao mesmo tempo, reveladora do diálogo promovido entre as obras expostas. No entanto, esta objectividade e isenção do registo é frequentemente difícil de obter, tendo em conta que o fotógrafo é também ele um autor que capta a exposição mediante a perspectiva do seu olhar. Tal como refere Parcollet, “a fotografia de uma exposição não é uma reprodução exacta; o seu objectivo primário é colocar as obras em perspectiva entre si, demonstrando características específicas de como são apresentadas”³ (Parcollet 2019, 50). Ao fotógrafo é confiado um trabalho de levantamento e registo da exposição, mas a experiência de ‘estar’ na exposição envolve sempre uma interpretação. A permanência no espaço implica decisões de pontos de vista, enquadramentos e de luz, que inviabilizam a neutralidade que lhe é exigida.

As vistas de exposição não dependem apenas da encomenda realizada ao fotógrafo, e podem ser concretizadas por técnicos montadores, conservadores ou arquivistas, fotojornalistas ou igualmente o público que as visita, tornando-se todos, de modo distinto, intervenientes no processo da documentação fotográfica da exposição. A produção de fotografias pelos museus, reporta ainda outros aspectos relativos à própria instituição: são imagens demonstrativas das suas políticas, assim como possibilitam analisar, por exemplo, as adaptações à arquitectura da galeria, entre os demais aspectos curatoriais.

Desde a invenção da fotografia, que encontramos vistas de exposição em arquivos museológicos, como é exemplo a obra de Gustave Le Gray (1820-1884), pintor e um dos fotógrafos pioneiros a participar nos Salões de Paris entre 1848 e 1853, que não se concentra exclusivamente na documentação das obras em exibição, mas na criação de uma ‘imagem ícone’, com um valor estético muito evidente. Ao longo do século XX, estas vistas tornam-se um instrumento de trabalho essencial de artistas e curadores, e um registo que serve dois propósitos. O primeiro, como recurso para a documentação dos processos de produção até à obra de arte, e correspondente constituição da sua memória futura; e o segundo, no contexto da prática museológica, permitindo comparar o documento textual e o documento gráfico, servindo por exemplo aos curadores e conservadores-restauradores, no auxílio e correcta instalação e restauro de obras. Em síntese, estas vistas são elementos verificadores e indicadores de informação, ferramentas para a construção da história das exposições, remanescente imagético que permite leituras comparativas e uma visão antológica.

³ Do original: “A photograph of an exhibition view is not a reproduction; its basic principle is to put the works in perspective with each other and to show the specific features of a display.” (Parcollet 2019, 50).

Arquivo Fotográfico da ESBAP – as Exposições Magnas

No caso do Museu da FBA.UP o arquivo fotográfico de vistas de exposições, começa a ser construído no período em que Carlos Ramos⁴ é seu Director. Para além da documentação das “Exposições Encontro”, das “Jornadas no Exterior” e também do “Bicentenário da Escola”, a maioria das fotografias que compõem este arquivo são relativas às acções culturais das décadas de 1950 e 1960. Teófilo Rego⁵ é um dos fotógrafos a quem Carlos Ramos encomenda estas imagens, assinalando a relação que este tem com a instituição e com a comunidade artística. Para além do seu trabalho junto de empresas comerciais, Teófilo Rego sempre acompanhou a vida cultural da cidade do Porto, e contribuiu para execução gráfica e fotográfica de propostas de projectos de encomenda pública, e documentou a produção interna da ESBAP.

Além do arquivo fotográfico da FBA.UP, foi possível analisar o arquivo documental da Fundação Manuel Leão – Casa da Imagem⁶, inteiramente dedicado a este fotógrafo. A releitura destas fotografias em confronto com a restante documentação existente — como os catálogos das Exposições Magnas e os Boletins da ESBAP, permitiu complementar os dados existentes e determinar com rigor a sua datação. Da análise de um total de 546 fotografias, foi possível fomentar o estudo do acervo artístico da faculdade, composto na sua maioria por trabalho escolar, tendo sido identificadas algumas das obras retratadas nestas vistas e compreendido o contexto da sua produção artística.

Surgem as Exposições Magnas por vontade de Carlos Ramos, à semelhança das *Exposições Trienais da Academia Portuense de Bellas-Artes*, e da *Exposição dos trabalhos escolares dos alumnos da Escola Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção* – uma exposição anual que vem retomar esta prática antiga, dotada de um programa extenso e regular, abrangendo todas as áreas de formação e acção da

⁴ Carlos João Chambers Ramos (1897-1969), licencia-se em Arquitectura da Escola de Belas-Artes de Lisboa em 1920, ingressando em 1940 na ESBAP como professor do curso de Arquitectura, a convite de Aarão Soeiro. Regressa à ESBAL como professor das cadeiras de Urbanologia, e somente em 1951, é contratado como professor efectivo do 1º Grupo [Arquitectura] na ESBAP. A 1 de Agosto de 1952 sucede Joaquim Lopes na Direcção da ESBAP, e constrói “uma escola colectiva” (citando Moniz, 2019, p. 186). Permanece como Director até 1967, momento em que é jubilado aos 70 anos. A partir desta data exerce funções de Direcção do Centro de Estudos, até ao ano da sua morte em 1969.

⁵ Teófilo Rêgo (1914-1993), nasce no Brasil e viaja para Portugal em 1924. Em 1925 ingressa nas “Oficinas de Marques Abreu: zincogravura, fotogravura, símile-gravura”, uma importante oficina de Artes Gráficas sediada na cidade do Porto. Após ter aperfeiçoado a gravura e litografia na “Lito Maia” abre, em 1947, o “Estúdio Foto-Comercial” na Rua da Alegria 482, no Porto, mudando-se posteriormente para a Rua de Santa Catarina 1583. Foi um fotógrafo com um vasto trabalho comercial, incluindo fotorreportagem para a *Diário do Norte* ou para o Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Participou em diversas publicações nas duas décadas da sua maior actividade, entre 1950 e 1960, assim como colaborou com diversas entidades, como a Câmara Municipal do Porto, a Cooperativa de Produção dos Operários Pedreiros Portuenses, ou a EFACEC. O seu envolvimento com estes, destaca-o dos seus contemporâneos, pela participação activa nos projectos de concurso de encomendas públicas, assim como pela sua proximidade à ESBAP.

⁶ Fundação detentora de parte do arquivo fotográfico de Teófilo Rego, o *Fundo Fotográfico de Teófilo Rego (1914-1993)*, constituído por cerca de 600 mil documentos relativos aos cinquenta anos de actividade da “Foto Comercial Teófilo Rego”.

Escola do Porto (**Fig. 2**). Eram reunidas obras de alunos produzidas no ano lectivo anterior, assim como exibidas obras dos professores⁷.

Foram concretizadas dezasseis Exposições Magnas, que tinham lugar no início de cada ano lectivo. A primeira foi inaugurada a 15 de Outubro de 1952 (**Fig. 3**), organizada por Joaquim Lopes com o apoio de Carlos Ramos, já como Director da Escola – e a última, que conclui este ciclo de exposições, a XVI Magna em 1968, a que se acrescentou uma exposição de homenagem ao Arquitecto Carlos Ramos⁸ (**Fig. 4**), organizada por António de Brito, seu sucessor na Direcção da Escola.



Fig. 2 Teófilo Rego [vista de exposição], *XIII Exposição Magna da ESBAP*, 1964 (Marina Mesquita – obra representada). Impressão sobre papel colado em aglomerado de madeira. Colecção FBA.UP.

⁷ De acordo com as “Palavras prévias” do Arq. Carlos Ramos no folheto da 1ª Exposição Magna da ESBAP de 1952: “A organização de uma ‘Exposição Magna’ anual que, reunisse os trabalhos dos alunos mais classificados durante o ano lectivo anterior a par dos professores a quem compete o ensino daquelas especialidades.”

⁸ Homenagem referida em discurso do Arq. António de Brito, no catálogo da XVI Exposição Magna da ESBAP de 1968, que revelam a importância da dinâmica cultural deste conjunto de exposições anuais: “Iniciadas no ano lectivo de 1952, quando tomou a Direcção desta Escola o Prof. Carlos João Chambres Ramos, que tão superiormente dirigiu e prestigiou este estabelecimento de ensino de nobres e honrosas tradições, ultrapassaram já o âmbito de simples exposição escolar para fazerem parte da vida artística e intelectual do Porto. § Clara e inteligente visão teve Mestre Carlos Ramos quando propôs a criação da Magna.”



Fig. 3 Teófilo Rego [vista de exposição], *1ª Exposição Magna da ESBAP*, 1952 (obras de Salvador Barata Feyo). Impressão sobre gelatina e sais de prata. Coleção FBA.UP, Inv. n.º 15.FOT.DOC.2.



Fig. 4 Teófilo Rego [vista de exposição], *Exposição de Homenagem ao Mestre Carlos Ramos e XVI Exposição Magna da ESBAP*, 1968 (Busto de Carlos Ramos da autoria de Salvador Barata Feyo, e catálogos, programas, publicações e cartazes de iniciativas de Carlos Ramos na ESBAP). Digitalização de película fotográfica. Coleção Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão, Inv. n.º PT-FML-TR-COM-70-046.

As Magnas serviam como forma de divulgação da Escola, dignificando-a enquanto instituição pedagógica, a par das demais instituições de ensino superior. Foram igualmente um evento particularmente relevante para a comunidade artística e o público geral, considerando que neste período a cidade do Porto não tinha uma grande variedade de espaços museológicos ou um vasto número de galerias.

O papel da ESBAP foi fundamental na promoção e divulgação de acções culturais promovidas por Carlos Ramos. Para a inauguração das exposições Magnas eram convidadas personalidades do Estado e da Igreja, assim como de instituições culturais que se tornaram parceiras da Escola nas suas actividades. Através da documentação existente sobre as exposições – como as Magnas, ou a exposição de *Arte Negra* promovida pelo SNI⁹, ou ainda a de Henry Moore pelo SNI e British Council¹⁰ – pela contratação de fotógrafos¹¹ para registar as obras, a exposição e suas inaugurações, e pela dedicação exímia na organização e produção dos catálogos¹², até à própria identidade gráfica e desenho de dispositivos expositivos, é notório o investimento e estratégia de Carlos Ramos na realização destas exposições.

As exposições Magnas, imbuídas nas intenções de Carlos Ramos, são também representativas de uma ideia de ‘escola comum’¹³ (**Fig. 5**), pela promoção de um ensino transversal às áreas de Pintura, Escultura e Arquitectura, indo ao encontro das intenções da Reforma do Ensino Artístico de 1950 promulgada em 1957, conceito que se alarga pela apresentação de obras de alunos e mestres da escola, numa só exposição, de forma equitativa (**Fig. 6**). Para o então Director da ESBAP, as Magnas eram também uma oportunidade pública para, através dos seus catálogos, se realizar um ‘ponto de situação’ sobre a ‘vida’ da escola, os feitos dos seus alunos e mestres. Alguns exemplos são apresentados nos seus discursos, como comprova a colaboração dos estudantes de Arquitectura, em regime de trabalho de equipa para a produção de figurinos e cenografia

⁹ Exposição “Arte Negra – Colecção Victor Bandeira”, realizada em Outubro e Novembro de 1962, como iniciativa do SNI na ESBAP, para a divulgação desta colecção recém doada ao Estado.

¹⁰ Itinerância da exposição da obra de Henry Moore pelo SNI e British Council, que teve lugar na ESBAP em 1957, no Pavilhão de Desenho /Arquitectura e Pavilhão de Exposições. Uma exposição que demonstra um panorama internacional da *Escola* do Porto, da qual foram identificadas vistas de exposição. A partir do fundo de Teófilo Rego da Casa da Imagem, foi pela primeira vez possível identificar vistas desta exposição que a documentam para além dos documentos textuais de arquivo da FBA.UP, tornando-se assim mais uma ferramenta para o seu estudo.

¹¹ Do conjunto de fotografias das exposições Magnas que fazem parte do arquivo da FBA.UP, é possível identificar outros fotógrafos e casas de fotografia, para além da de Teófilo Rego, que registaram vistas de exposição, inaugurações, conferências e outros eventos culturais correspondentes à direcção da ESBAP por Carlos Ramos: “Estúdio Tavares da Fonseca. Desenho. Foto e Cinema”; “Foto-chic”; “Olímpia Fotos”; “Império. Reportagens Fotográficas”; “Foto Lux – reportagens fotografia de arte”; “Foto Cine – Alegre”; “Foto Timóteo”; “Unifoto”; “Artur Amorim”; e “Platão Mendes”.

¹² A partir da II Exposição Magna de 1953, são produzidos catálogos de arranjo gráfico idêntico até à XVI Exposição Magna de 1968. Editados pela ESBAP e impressos na “Imprensa Portuguesa, Porto”, com arranjo gráfico de Amândio Silva, também docente da ESBAP.

¹³ Conceito desenvolvido por Gonçalo Canto Moniz, em “O Ensino Moderno da Arquitectura. A formação do Arquitecto nas Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931–1969)”. Porto: Edições Afrontamento, 2019, p. 186-191.

da “Joaninha dos Olhos Verdes” de Almeida Garret, na Avenida dos Aliados junto ao Garret, de Salvador Barata Feyo:

Uma sala contendo o resultado de um concurso ‘Composição Decorativa’, aberto entre os alunos do Curso Superior de Arquitectura, e tendo por tema ‘Joaninha dos Olhos Verdes’ – bailado a por em cena pela Escola Superior de Belas Artes e Conservatório de Música do Porto, em plena Avenida dos Aliados sobre a vasta plataforma em que assenta a estátua de Almeida Garrett ...¹⁴

Ou ainda quando refere orgulhosamente, a conquista dos vencedores ao concurso do Monumento ao Infante, para o promontório de Sagres.

À Escola Superior de Belas Artes do Porto cumpre-lhe apontar, orgulhosamente, como exemplo desta filosofia, o trabalho a que quis conceder lugar de honra nesta sua V Exposição Magna – ‘Mar Novo’ – projecto que obteve a 1ª classificação no concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, a erigir em Sagres.¹⁵



Fig. 5 Teófilo Rego [vista de exposição], *IV Exposição Magna da ESBAP*, 1955. (Vistas da Nova Igreja de S. Pedro da Afurada, conjunto de esculturas a Altino Maia, e escultura de Maria Luísa Abelha, para este edifício). Digitalização de película fotográfica. Coleção Casa da Imagem – Fundação Manuel Leão, Inv. n.º PT-FML-TR-COM-69-094.

¹⁴ Ramos, Carlos. 1954. *Catálogo da III Exposição Magna da ESBAP*. Porto: ESBAP.

¹⁵ Ramos, Carlos. 1956. *Catálogo da V Exposição Magna da ESBAP*. Porto: ESBAP.



Fig. 6 Teófilo Rego [vista de exposição], *XIII Exposição Magna da ESBAP*, 1964 (obras de Tito Reboredo, Teresa Sarsfield Cabral, Elvira Leite, José Rodrigues, Luís Demée, Marina Mesquita, Lagoa Henriques e Gustavo Bastos). Impressão sobre gelatina e sais de prata. Colecção FBA.UP, Inv. n.º 15.FOT.DOC.49.

É na Direcção de Carlos Ramos que o projecto de Museu é consolidado pela construção do Pavilhão de Exposições¹⁶, o que permite a concretização de mostras do acervo da Escola, para além das anuais Magnas. O ‘Salão de Exposições’ cumpriu a sua função, estabelecendo um diálogo directo e próximo entre diversas instituições culturais nacionais e estrangeiras, assim como serviu de espaço para apresentação pública daquilo que é o trabalho desenvolvido no seio da escola. Um Museu programado para a comunidade escolar, cidade e para o País.

“Vistas de exposição” – um modelo expositivo

No espaço definido por Carlos Ramos como o *cartão de visita* da instituição, é apresentado o resultado desta investigação. É pela primeira vez reunida e apresentada publicamente a documentação fotográfica das Exposições Magnas. Em “Vistas de exposição”, existe um núcleo principal de fotografias de Teófilo Rego, representativas

¹⁶ A importância de uma sala de exposições no seio da Escola de Belas-Artes do Porto, é uma ambição desde a fundação da Academia Portuense de Bellas-Artes. A necessidade de um espaço expositivo para a formação dos estudantes, para a divulgação do seu trabalho, e para estabelecer o necessário diálogo entre a *Escola*, a cidade e País. Na direcção de Carlos Ramos, em 1954, vê-se concluída a construção do desejado “Salão de Exposições” em simultâneo com o novo Pavilhão de Arquitectura – ambos um só projecto de arquitectura, da autoria do Arq. Eng. Fernandes de Sá.

deste conjunto de exposições, que mostram pela primeira vez, e de modo retrospectivo o seu panorama. Os núcleos são identificados por uma fotografia emblemática de cada umas das dezasseis exposições – à excepção da IX e da XV, das quais não foram ainda localizadas vistas de exposição – a par de outras fotografias de aspectos referidos em catálogo, assim como detalhes relativos ao arranjo dos espaços de exposição e dispositivos expositivos.

Caracteriza-se este conjunto de fotografias do arquivo da FBA.UP pelos seus diferentes propósitos: documentais e de registo mediático. Na sua maioria, são fotografias que registam os momentos de inauguração das exposições Magnas e os convidados oficiais guiados por Carlos Ramos. Existe também um núcleo de imagens que captam o ambiente da exposição, através de planos gerais onde é evidente o exercício de composição e edição do fotógrafo, os trabalhos dispostos nos edifícios da *Escola* e também os escaparates, painéis, plantas e outros dispositivos curatoriais característicos deste conjunto das exposições. Existem ainda exemplos de imagens dos trabalhos escolares – pinturas, esculturas, desenhos e maquetes – que são fotografados de forma isolada, para posterior publicação em revistas, como são exemplo os Boletins da ESBAP. Para um melhor entendimento do que é possível encontrar nestas vistas, foi desenvolvido um site do projecto – um repositório das mais de 50 fotografias da exposição, com a identificação cronológica de cada uma delas, e ainda com a identificação das obras que foram identificadas na imagem, por correspondência com o catálogo da exposição e do inventário de obras e arquivo da FBA.UP¹⁷.

No Pavilhão, as vistas são apresentadas em ligação com trabalhos inicialmente exibidos nas Magnas pertencentes ao acervo da faculdade¹⁸, propondo ao público o exercício que foi realizado de identificação de obras nas vistas de exposição. O espectador, ao ser confrontado com as obras, pode encontrar as exposições em que foram apresentadas (**Fig. 7**).

Os trabalhos em exposição representam diferentes períodos de formação de um estudante das Belas-Artes, como por exemplo: a Tese para a conclusão do Curso de Elvira Leite, “Aldeia Transmontana” (1964); o esboço de Tese para a conclusão do Curso de Carlos Amado, “Ícaro” (1964); os exercícios de composição de António Bronze de 1961, subjugado ao tema de animais para a cadeira de Amândio Silva; ou a Deposição de um túmulo de Maria Luísa Abelha, desenvolvida no contexto do projecto de criação da Nova Igreja de São Pedro da Afurada em 1955; no mesmo ano, a Tese de conclusão de Curso de Dario Boaventura, ‘Idílio’; e ainda o esboço de modelo feminino de Clara Menéres, que relatam a evolução da prática artística de 1964. É re-apresentada uma obra do acervo de pintura da escola, da autoria de Henrique Pousão, um estudante da Academia que o

¹⁷ Site do projecto de investigação e exposição, que continua a ser alimentado com informação: <https://vistasdeexposicao.fba.up.pt>.

¹⁸ Tratando-se de uma coleção universitária, o acervo artístico da FBA.UP deve ser entendido como um instrumento directo à pedagogia. Um conjunto de obras que compreende este acervo tem proveniência de “Trabalhos Escolares”: provas de Tese para a conclusão dos cursos complementares de Pintura e de Escultura dos estudantes da ESBAP, ou provas de progressão de carreira docente. Por este motivo, são também estas obras entendidas como documentos relativos à formação dos estudantes de Belas-Artes.

próprio Carlos Ramos na Magna de 1958 homenageia, pelo centenário da sua morte. É ainda apresentada a Prova de Agregação de Augusto Gomes, que havia sido exibida na Magna de 1962 a par de todas as primeiras provas de agregação de professores da ESBAP.¹⁹



Fig. 7 Vista de exposição, *Vistas de Exposição – Exposições Magnas da ESBAP (1952-1968)*, no Pavilhão de Exposições da FAB.UP, 2021. João Lima (Tese de Conclusão de Curso Complementar de Pintura da autoria de Elvira Leite; e esboço para a Tese de Conclusão de Curso Complementar de Escultura da ESBAP da autoria de Dario Boaventura).

As obras são suspensas ao centro da sala, pois não pretendem ser apresentadas como obras de arte, mas como documentos de arquivo, testemunhos de diferentes exercícios e registos da actividade académica, na fronteira entre o documento e a obra original (**Figs. 8 e 9**). São utilizados os dispositivos expositivos ainda existentes, que surgem pela primeira vez na Magna de 1961, como forma de salientar a importância do desenho destas exposições.

¹⁹ Por ordem de referência no texto, os números de inventário de cada uma das obras do projecto de exposição são: Elvira Leite, FBA.UP Inv. n.º 99.PINT.739; Carlos Amado, FBA.UP Inv. n.º 99.ESC.100; António Bronze, FBA.UP Inv. n.º 98.PINT.458; Maria Luísa Abelha, FBA.UP Inv. n.º 99.ESC.162; Dario Boaventura, FBA.UP Inv. n.º 99.ESC.103; Clara Menéres, FBA.UP Inv. n.º 99.ESC.102; Henrique Pousão, FBA.UP Inv. n.º 98.PINT.402; e Augusto Gomes de Oliveira, FBA.UP Inv. n.º 98.PINT.259.



Fig. 8 Vista de exposição, *Vistas de Exposição – Exposições Magnas da ESBAP (1952-1968)*, no Pavilhão de Exposições da FAB.UP, 2021. João Lima (plano geral das pinturas em exposição, excluindo a obra de Henrique Pousão – omissa na imagem).

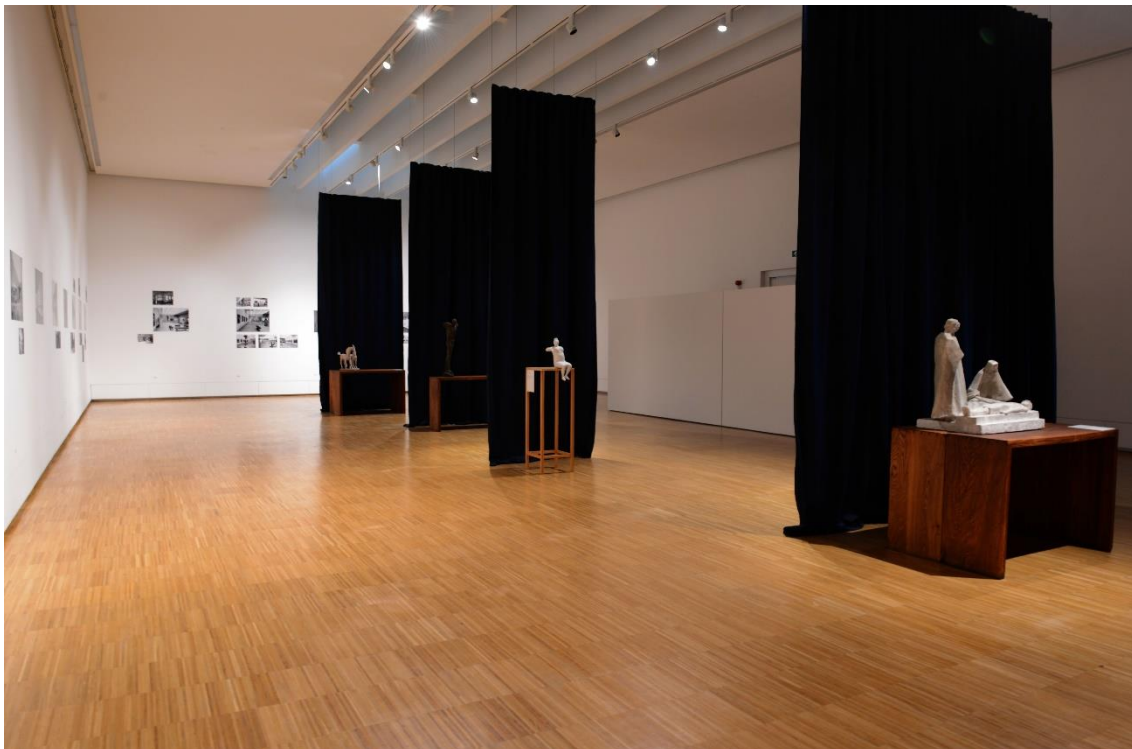


Fig. 9 Vista de exposição, *Vistas de Exposição – Exposições Magnas da ESBAP (1952-1968)*, no Pavilhão de Exposições da FAB.UP, 2021. João Lima (plano geral das esculturas em exposição).

Outro documento valioso nesta exposição é o filme em película de 8mm do escultor Fernando Fernandes (ainda estudante), que mostra de forma experimental a 1.ª Exposição Magna da ESBAP, inteiramente dedicada à obra do escultor Salvador Barata Feyo²⁰. É um dos elementos que compõe a cronologia de abertura da exposição na qual se articulam as Magnas com a construção dos edifícios da ESBAP e o período de Direcção de Carlos Ramos, e onde são apresentados os catálogos, secções do seu miolo com destaques para o discurso do Director, e que permitem uma visão panorâmica sobre a amplitude destas exposições e da Escola do Porto no contexto português entre 1952 e 1968.

Considerações finais

“Vistas de Exposição” tem por objectivo salientar a importância desta tipologia de documentação, demonstrando a equidade entre os objectos artísticos e o registo fotográfico de exposições, propondo uma releitura sobre esta investigação em contexto expositivo e contribuindo para a história das Exposições da ESBAP.

O crescente interesse por estes arquivos documentais corresponde à necessidade de investigação em torno dos diferentes contextos em que tiveram lugar estas exposições. Como referido, são imagens que captam os espaços e os ambientes, assim como demonstram as condições em que são produzidas, exibidas e divulgadas as obras. O seu estudo pormenorizado, fornece informações valiosas na investigação da história das exposições e contribui um enredo institucional e respectivos contextos de produção artística.

A relevância deste conjunto de fotografias do período da ESBAP – como documento primário ao estudo das exposições – situa-se no modo como permite relacionar e visualizar a informação dos catálogos e documentos associados às Magnas, possibilitando realizar, pela primeira vez, o seu panorama cronológico ilustrado.

Através da leitura comparativa entre as fotografias, o acervo artístico da FBA.UP, a documentação textual relativa às Magnas e o arquivo administrativo da instituição, é possível compreender a relevância deste conjunto de exposições para a *Escola do Porto*. A par das subtis alterações observadas ao programa expositivo e das revisões na estratégia curatorial, destaca-se sobretudo a relevância dada à pedagogia pela demonstração dos modelos de ensino e da sua evolução²¹, assim como a premente necessidade de inclusão da produção artística nacional num contexto internacional.

²⁰ Filme de Fernando Fernandes, que documenta de forma experimental a 1ª Exposição Magna da ESBAP – Colecção João Barata Feyo.

²¹ Na III Magna de 1954, pela importância dada à produção tecnológica na sua relação com a arquitectura pela apresentação do “curso livre de pintura a fresco, apaixonadamente orientado por Mestre Dórdio Gomes, [que] rompe o caminho a tais iniciativas, a que outras devem seguir-se. É-lhe inteiramente dedicado um sector das exposições.” (Ramos 1954) Dando posteriormente um valor acrescido aos trabalhos em equipe e às colaborações entre as artes através dos programas de ensino, nos qual as propostas dos estudantes são por vezes definidas à semelhança de encomendas públicas.

Em síntese, através destas *Vistas de Exposição* é possível rever a importância da ESBAP no panorama da arte portuguesa nestas duas décadas e afirmar a sua acção catalisadora para a divulgação cultural da *Escola*, na cidade e no País.

Referências bibliográficas

Derieux, Florence. 2007 "Introduction". *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurique: JRP Ringier: 8-10.

Parcollet, Rémi. 2019. "Exhibition view. The primary sources of exhibition history: the example of the catalogue raisonné of the centre pompidou's exhibitions". *Revista de História da Arte N.º 14, 2019 – The Exhibition: Histories, Practices, Policies*. Instituto de História da Arte, FCSH-UNL: 49-61.

Parcollet, Rémi. 2015. "Les archives photographiques d'expositions du Centre Pompidou". *Création, Arts et Patrimoines n.º 1, La construction des patrimoines en question(s)*. Paris. Éditions de la Sorbonne.

Moniz, Gonçalo Canto. 2019. *O Ensino Moderno da Arquitetura. A Formação do Arquitecto nas Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-1969)*. Porto: Edições Afrontamento.

Mousse Magazine 61. *On Display*. [Dezembro 2017-Janeiro 2018]. Milão: Contrapunto s.r.l.

Trevisan, Alexandra; Azevedo, Inês; Mateus, Joana. 2015. *Arquitetura moderna no arquivo de Teófilo Rego*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, ESAP – CESAP.

Azevedo, Inês; Mateus, Joana. 2015. "Em Exposição: O Fundo Fotográfico Teófilo Rego e as 'Exposições Magnas'". *Fotografia e Arquivo*. Ed. Barradas, Graça; Azevedo, Inês; Mateus, Joana. Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP: 59-69.

Documentos

ESBAP. 1952–1966 e 1968. *Catálogos das Exposições Magnas da ESBAP*. Porto: ESBAP.

ESBAP. 1963. *Boletim Especial · Escola Superior de Belas-Artes do Porto 1962-1963*. Porto: ESBAP.

ESBAP. 1954. *Boletim da Escola Superior de Belas Artes do Porto, n.ºs 2 e 3 – Arte Portuguesa*. Porto: ESBAP.

ESBAP. 1952. *Livro de Actas, Escola Superior de Belas Artes do Porto – 101*, Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL EM EXPOSIÇÕES: OS DESAFIOS DA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Ângela Ferraz

TECHN&ART - Centro de Tecnologia, Restauro e Valorização das Artes, Instituto Politécnico de Tomar
asaferraz@ipt.pt

Resumo

Nas últimas décadas tem havido uma crescente consciencialização das necessidades de sustentabilidade ambiental e, nesse sentido, os museus têm cada vez mais situado esta questão no âmbito das suas atividades. As exposições temporárias podem ser consideradas como uma das atividades museológicas menos sustentáveis em termos ambientais, mas podem simultaneamente constituir uma oportunidade para os museus realizarem uma avaliação do impacto ambiental das suas práticas e procedimentos.

Neste artigo procura-se refletir sobre a forma como a conservação preventiva em exposições tem sido encarada na perspetiva de se encontrarem soluções de preservação de coleções ambientalmente mais sustentáveis. São analisados o papel do edifício no controlo do clima interior, o modo como a definição dos parâmetros ambientais (temperatura, humidade relativa, iluminação) tem acompanhado as crescentes preocupações de sustentabilidade e a procura de materiais de exposição mais ecológicos.

Palavras-chave: Conservação preventiva; Exposições; Sustentabilidade; Parâmetros ambientais.

Abstract

In the last few decades, there has been a growing awareness of environmental issues and, in this sense, museums have increasingly incorporated environmental sustainability into their activities. Temporary exhibitions can be considered as one of the least environmentally sustainable activities of a museum. However, they can simultaneously provide an opportunity for museums to carry out an environmental impact assessment of their practices and procedures.

This paper explores how preventive conservation in exhibitions has been approached to finding solutions to preserving collections in a more environmentally sustainable way. The consciousness of the importance of the museum building in controlling the indoor climate is analyzed. Also, the debate on the definition of environmental parameters (temperature, relative humidity, lighting) following the growing concerns of sustainability and the search for more environmentally friendly exhibition materials, are explored.

Keywords: Preventive conservation; Exhibitions; Sustainability; Environmental parameters.

Introdução

A sustentabilidade ambiental é um tema cada vez mais atual e os museus, enquanto agentes educativos e guardiões da cultura tangível e intangível encontram-se numa posição privilegiada para assumirem um papel de liderança na abordagem das várias questões que a envolvem. De facto, a importância dos museus e da cultura no cumprimento da agenda da sustentabilidade é cada vez mais reconhecida, tendo sido destacada como fundamental nas conclusões recentes expressas pelo Conselho da União Europeia que vê na gestão sustentável do património cultural uma escolha estratégica para o século XXI¹ e, em particular, para o *International Council of Museums* (ICOM) que a coloca no topo da sua agenda².

No que diz respeito à dimensão ambiental do desenvolvimento sustentável em museus as perspetivas de atuação direcionam-se, por um lado, para o papel dos museus enquanto espaços para gerar reflexões sobre a mudança de paradigmas a favor do meio ambiente³; por outro lado, para o desafio de converter os próprios museus em exemplo de boas práticas, a partir dos quais se promovem e projetam compromissos com o meio ambiente (Kozovitz 2019, 38). Contudo, os museus são, eles mesmos, instituições desafiantes com uma programação diversa, pautada por múltiplos planos de atuação de forma a garantir a preservação, a segurança e a exposição de coleções, fatores que, simultaneamente, contribuem de forma decisiva para o seu impacto ambiental.

Especificamente, as exposições temporárias podem ser consideradas uma das atividades menos sustentáveis de um museu: implicam o transporte de obras, o desperdício de material de embalagem, a produção de vários suportes expositivos e o consumo de elevados recursos energéticos para adequar as condições ambientais do interior do espaço à conservação das obras e ao conforto dos visitantes. Assim, assegurar a conservação preventiva em exposições é um desafio à sustentabilidade ambiental dos museus na medida em que, para se conseguirem temperaturas e humidades relativas estáveis, sistemas de iluminação adequados e uma boa qualidade do ar são necessários elevados consumos de energia.

Um potencial conflito surge então entre a forma como se encara o ambiente interno das exposições e a saúde do ambiente global. Portanto, o desafio encontra-se em reescrever o ciclo e procurar estratégias para diminuir o impacto ambiental das exposições

¹ Ver: *European Cultural Heritage Strategy for the 21st Century facing Challenges by following Recommendations*. 2018. Council of Europe (<https://rm.coe.int/european-heritage-strategy-for-the-21st-century-strategy-21-full-text/16808ae270>).

² Na conferência geral do ICOM que teve lugar em Kyoto em setembro de 2019, foi apoiada de forma esmagadora a resolução “Sobre Sustentabilidade e a Implementação da Agenda 2030, Transformar o nosso Mundo”, elaborada pelo Grupo de Trabalho de Sustentabilidade e proposta pelo ICOM Noruega e pelo ICOM Reino Unido (https://icom.museum/wp-content/uploads/2019/09/Resolutions_2019_EN.pdf).

³ A programação para 2021 do Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT) é um excelente exemplo do trabalho de consciencialização do público para a preservação ambiental através do confronto com o impacto da pegada ecológica humana e com as mudanças globais dos últimos anos. As duas grandes exposições (*Aquaria e X não é um país pequeno*) e uma instalação (*Earth Bits*) lançam um olhar sobre a crise climática e as suas implicações políticas e sociais. Paralelamente, o MAAT promove o programa de longo prazo, o *MAAT Explorations*, focado na emergência climática, com exposições e ações culturais para diversos públicos (<https://www.maat.pt/>).

começando por redefinir as práticas no controlo ambiental e optar por materiais de exposição menos prejudiciais ao meio ambiente.

O papel do edifício

Na perspetiva conservação preventiva, os edifícios que acolhem as exposições devem servir como um grande invólucro protetor das coleções. Contudo, para além de garantir a proteção adequada contra os agentes de degradação externos, os edifícios têm de conseguir responder positivamente às exigências de eficiência energética e de sustentabilidade que se têm levantado de forma crescente nas últimas décadas (Toledo 2006, 7). Muitos dos trabalhos de investigação relacionados com a arquitetura de museus, o design de exposições e a conservação preventiva realizados até à data têm como base estes novos requisitos e a forma de controlar passivamente o clima interior, de modo a tornar os edifícios mais resistentes às mudanças climáticas e a estar melhor equipados para corresponder às necessidades de conforto humano e de conservação das coleções (Lucchi 2018, 189).

À semelhança do que acontece noutros países europeus, em Portugal a maioria dos museus encontra-se instalado em edifícios inicialmente concebidos para outras funções e não em edifícios construídos de raiz⁴, o que não impossibilita que seja possível transferir para o interior o melhor do nosso clima com um recurso mínimo à utilização de energia. Contudo, parece que tem havido nas fases iniciais de projetos de arquitetónicos pouca ou nenhuma consciência da importância da incorporação dos aspetos da conservação preventiva, o que comporta significativos obstáculos à gestão e conservação dos acervos e um significativo consumo de recursos a médio e longo prazo (Monteiro e Vieira 2015, 139). Muitas vezes é dada primazia aos critérios estéticos ou conceptuais sendo escolhidos materiais tendo em conta as suas características visuais e sem considerar as implicações para a conservação dos objetos expostos (Herdade 2015, 32). Todavia, planear um edifício sustentável para albergar um espaço expositivo requer uma abordagem holística que parta de uma boa avaliação para se entender o seu comportamento intrínseco e a climatologia regional, de modo a identificar as possíveis modificações ou soluções que poderão melhorar esse comportamento. Desta forma será possível criar bases sólidas para a intervenção nos edifícios e coleções que não passe pela dependência de sistemas tecnológicos, inevitavelmente sujeitos a falhas técnicas ou energéticas.

Nas possíveis soluções a implementar no controlo climático interior deve-se dar privilégio aos sistemas passivos. Num clima temperado como o que se tem Portugal tirar partido de uma boa inércia térmica e higroscópica, conjugada com uma boa ventilação, pode permitir atingir condições de conforto e contribuir para o controlo das variações de humidade relativa sem a utilização de métodos ativos (Ferreira 2015, 212; Freitas et al.

⁴ Considerando o universo das 146 instituições que integravam em 2017 a Rede Portuguesa de Museus, verifica-se que 87% correspondem a edifícios reconvertidos e que apenas 13% foram projetados e construídos de raiz (Mourão e Fradique 2019, 31).

2015, 97). Por outro lado, os museus podem encontrar formas alternativas de energia sem recurso às fontes poluidoras tradicionais através da utilização de energias renováveis contribuindo assim para a sua sustentabilidade ambiental e económica⁵ (Ferreira 2013, 260-264; Mendes 2019, 51). Soluções mais simples como o sombreamento exterior das áreas envidraçadas, excluindo desta forma ganhos solares excessivos, ou uma escolha acertada da vegetação próxima ao edifício⁶ também podem ser consideradas (**Fig. 1**).



Fig. 1 Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian.
© Inês Ferraz.

A utilização de sistemas ativos tem, porém, vindo a ser privilegiada em detrimento dos sistemas passivos, ficando os espaços expositivos bastante dependentes dos sistemas mecânicos de climatização para manter o ambiente dentro dos limites aceitáveis tanto para o conforto humano como para se conseguir as condições ambientais adequadas às obras em exposição. Contudo, geralmente os sistemas de ar condicionado são projetados para o conforto dos visitantes e, como tal, são colocados em funcionamento apenas durante o período de abertura das exposições, o que pode provocar acentuadas variações

⁵ Veja-se o exemplo do Museu de História Natural, em Londres, que, em 2020, instalou 318 painéis solares capazes de gerar até 75.838 kWh por ano, o suficiente para responder às necessidades de eletricidade de todo o edifício de ornitologia, resultando numa potencial poupança de 9.100 £ por ano (cerca de €10.500). Igualmente, permite poupar mais de 21 toneladas de dióxido de carbono (CO₂eq.), o que equivale a plantar 10 510 árvores. Ver: *Sustainability Report 2019-2020*. Natural History Museum. (<https://www.nhm.ac.uk/about-us/sustainable-by-nature.html>).

⁶ A vegetação pode ter implicações significativas para o meio ambiente interno do espaço expositivo e, consequentemente, para a conservação preventiva das coleções já que pode facilitar a filtração natural dos poluentes, fornecer sombra em função da radiação solar, afetar a ventilação e os níveis de humidade, bem como a proliferação de insetos e micro-organismos (Dardes et al. 1999, 4).

dos níveis de temperatura e humidade relativa num curto espaço de tempo. Essas variações podem, por sua vez, acarretar efeitos adversos à conservação dos objetos expostos⁷ (King e Pearson 1992, 65; Lucchi 2018, 189). Para além disso, estes sistemas comportam grandes custos de instalação, manutenção e um elevado impacto energético-ambiental. Desta forma, a sua utilização deve ser rigorosamente ponderada depois de avaliada a sua efetiva necessidade e a possibilidade de aplicação de soluções alternativas. Isto pode passar por instalar sistemas mais eficientes em termos de energia, embora nem todas as instituições tenham recursos financeiros para o fazer (Podany 2012, 242), ou por fazer ajustes nos níveis de controlo ambiental que se pretendem alcançar no interior dos espaços expositivos⁸.

Os parâmetros ambientais: entre a conservação e a sustentabilidade

Tal como referiu Toby Raphael, durante as décadas de 80 e 90 do século XX eram poucas e confusas as orientações disponíveis sobre conservação preventiva e exposições (Raphael 2005, 45). A obra que então era tida como a grande referência era *The Museum Environment* de Garry Thomson, com uma primeira edição em 1978 e uma segunda em 1986. Este livro teve um papel fundamental no estabelecimento dos parâmetros ambientais para museus, analisando e apresentando com evidências científicas o conhecimento então disponível e fornecendo as bases para a conservação preventiva do património cultural. Nesta icónica publicação, Thomson propôs que as práticas dos museus relativas a empréstimos internacionais e exposições poderiam potencialmente estar de acordo com uma faixa específica de temperatura e humidade relativa, independentemente do clima em que a instituição estivesse localizada ou das condições ambientais a que estivesse estado exposta. A conveniência de um conjunto simples de números que poderiam ser universalmente aplicados e, de alguma forma universalmente apropriados, era muito tentador para resistir. Assim, nas últimas décadas, os museus especificaram as condições ambientais dentro dessa uma faixa “segura” de 50-55% de humidade relativa e 20°C de temperatura, não apenas para empréstimos, mas também para as exposições permanentes. No entanto, a manutenção de um controlo ambiental tão restrito pode implicar um considerável consumo de energia, existindo agora a perceção de que, a longo prazo, estas especificações podem ser difíceis de alcançar e ser

⁷ Entre os diversos riscos causados pela intermitência dos sistemas AVAC nos objetos encontram-se: fratura por fadiga dos materiais, destacamentos de camadas pictóricas, empenamentos de madeiras, aparecimento de fungos, entre outros.

⁸ Esses ajustes deverão ter em conta a natureza e as condições dos materiais que constituem os objetos expostos, a natureza e as condições do edifício, mas também, o clima local. Veja-se, por exemplo, o caso dos Açores, onde a humidade relativa em qualquer das ilhas é bastante elevada, em geral acima dos 70%, atingindo-se, em vários dias, valores acima dos 90%. Neste caso, por mais inertes e estanques que sejam os edifícios, a humidade relativa no interior é muito elevada. Para se conseguir atingir os valores geralmente recomendados para a conservação de coleções (ver sub-secção seguinte) seria necessário um elevado consumo de energia e, ainda assim, dificilmente se atingiria este objetivo (Romão 2003, 13-16). Como tal, partindo do estudo da sensibilidade dos materiais da coleção e verificando os valores a que têm estado sujeitos é proposto que se tenha *em atenção o imperativo de não se pretender criar condições ambiente demasiado afastadas das exteriores, sob pena de obrigar o funcionamento contínuo dos equipamentos* (Casanovas e Romão 2001, 25).

absolutamente insustentáveis. Uma leitura atenta da obra de Thomson demonstra-nos, porém, que ele não era tão dogmático ou restritivo como poderia parecer. Veja-se as palavras com que terminou o último capítulo do seu livro, tendo presente que foram escritas há já mais de 40 anos:

There is something inelegant in the mass of energy-consuming machinery needed at present to maintain constant RH⁹ and illuminance, something inappropriate in an expense which is beyond most of the world's museums. Thus the trend must be towards simplicity, reliability and cheapness. We cannot, of course, prophesy what will be developed, but I should guess that it will include means for stabilizing the RH in showcases without machinery, use of solar energy for RH control in the tropics, improved building construction to reduce energy losses, and extensive electronic monitoring.

Tem havido, no entanto, um reconhecimento de que uma abordagem de “tamanho único” para as especificações ambientais aplicadas a coleções em geral é dificilmente atingível, não baseada em evidências e, possivelmente, desnecessária (Boersma et al. 2018, 10). Nas últimas décadas, o avanço da investigação no comportamento dos materiais evidencia que não existe um padrão ambiental em linha reta que seja facilmente alcançável, apropriado para a conservação de coleções mistas ou ambientalmente sustentável (Bickersteth et al. 2014). Por outro lado, cada vez mais se estabelece a relação entre um rigoroso e absoluto controlo da temperatura e humidade relativa e o aumento significativo dos custos de energia (Kramer et al. 2015).

Nos anos 90, Jonathan Ashley-Smith, então responsável pela conservação no Victoria & Albert Museum, começou a defender uma visão mais pragmática e honesta no estabelecimento dos parâmetros ambientais requeridos para empréstimos de obras para exposições internacionais¹⁰, indicando que alguns objetos poderiam ser mais resistentes às variações de temperatura e humidade relativa do que se julgava (Ashley-Smith 1994). De facto, muitos conservadores de museus com experiência em exposições itinerantes viriam a atestar que os seus objetos se mantinham conservados sem danos aparentes mesmo passando por mudanças ambientais fora da zona estrita de valores ambientais tradicionalmente definidos (Boersma et al. 2014, 8). Isto vinha de encontro ao conceito de *proofed fluctuations* introduzido por Stefan Michalski que, de forma simplista, indica que tendo um objeto, no passado, sido sujeito a uma significativa flutuação de humidade relativa e temperatura, é expectável que o risco de dano mecânico, nesse objeto, resultante de flutuações menores do que essa, seja consideravelmente baixo (Michalski 1993).

Seguindo essa posição, em Portugal, no manual prático “Circulação de Bens Culturais Móveis”, publicado pelo então Instituto dos Museus e da Conservação, em

⁹ Abreviatura de *Relative Humidity* (Humidade Relativa).

¹⁰ Ashley-Smith reconhece que os níveis de humidade relativa e temperatura a que os organizadores de exposições se comprometem podem não corresponder aos que são efetivamente sujeitos os objetos. Por outro lado, os parâmetros especificados para os empréstimos podem ser muito restritivos, sem ter em conta a história ambiental recente dos objetos e a sua sensibilidade a flutuações da humidade relativa e temperatura. Nesse sentido, o autor defende que uma melhor compreensão dos efeitos dos parâmetros ambientais na conservação dos objetos e uma maior honestidade na indicação dos níveis desejados e efetivamente conseguidos podem conduzir a uma atitude menos restritiva sem aumentar o risco para os objetos emprestados.

2004, sublinhava-se a importância de num empréstimo *não submeter as peças a condições ambientais consideradas “ideais”, apenas porque estão estabelecidas nos manuais*. Contudo, mais à frente voltava-se a apontar como *regra básica* os níveis de temperatura entre os 18°-20°C e de humidade relativa entre os 45% a 55%, com flutuações aceitáveis de $\pm 3^{\circ}\text{C}$ relativamente à temperatura e de $\pm 5\%$ em relação à humidade relativa, para um intervalo de um mês (Carvalho 2004, 32).

O entendimento dos museus em relação às condições ambientais para as coleções permaneceu praticamente inalterado até que, em 2009, após consultas com conservadores e discussões em reuniões do Grupo Internacional de Organizadores de Grandes Exposições, conhecido como o Grupo Bizot¹¹, a *National Museums Director’s Conference* (NMDC) do Reino Unido publicava um esboço dos princípios orientadores para a redução da pegada de carbono em museus. O objetivo era incentivar os museus a adotar medidas de menor consumo de energia na conservação e empréstimo de coleções (Atkinson 2014, 206). As diretrizes preliminares da NMDC propunham um relaxamento nos parâmetros de controlo ambiental, ainda que tenham identificado a necessidade de maior investigação científica como requisito para uma maior compreensão das propriedades dos materiais (Bickersteth 2014, 220).

Em 2014, o *International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* (IIC) e o *International Council of Museums – Committee for Conservation* (ICOM-CC) trabalharam em conjunto na elaboração de uma declaração de diretrizes ambientais¹² tomando, assim, uma posição de liderança numa questão que vinha a causar alguma controvérsia entre os profissionais de museus (Bickersteth 2014, 221). Relativamente às condições de empréstimo estas diretrizes ditaram as seguintes recomendações:

- É preciso haver transparência acerca das condições ambientais efetivamente alcançadas nos museus para garantir que sejam feitos requisitos realistas para as condições de empréstimo.
- Verificando-se que a maioria dos museus no mundo não possui sistemas de controlo ambiental nos seus espaços de exposição e de reserva, reconhece-se a necessidade de um documento que informará os tomadores de decisão de que as condições ambientais para empréstimos internacionais podem não ser apropriadas para a exposição de coleções em todos os museus;
- É preciso haver flexibilidade na definição de condições ambientais para empréstimos de museus que tenham condições climáticas diferentes dos valores definidos nas diretrizes. Isso pode ser alcançado com estratégias alternativas, como a criação de microclimas.

¹¹ O Grupo Bizot foi assim chamado em homenagem a Irène Bizot, ex-diretora da *Réunion des Musées Nationaux*, que fundou o Grupo em 1992. É composto por diretores de alguns dos maiores museus mundiais que se reúnem anualmente para trocar ideias sobre temas de interesse comum e, em particular, para facilitar a circulação, entre museus, de objetos e exposições.

¹² *Environmental Guidelines ICOM-CC and IIC Declaration*. <http://www.icom-cc.org/332/-icom-cc-documents/declaration-on-environmental-guidelines>

Se por um lado estava já largamente reconhecido que um controlo ambiental muito restritivo, assente nos tradicionais parâmetros 20/50, podia implicar consideráveis consumos de recursos de energia, por outro, “transparência” e “flexibilidade” são agora as duas palavras-chave que prevalecem no discurso sobre os valores das condições ambientais a acordar em situações de empréstimos de obras para exposições temporárias.

Iluminação: o difícil equilíbrio entre a visibilidade e conservação

No âmbito da sustentabilidade das exposições, a iluminação é outros dos aspetos ambientais que assume particular relevância. Uma iluminação sustentável pode ser entendida como um conjunto integrado de soluções de qualidade de luz e eficiência energética que, especificamente, pode passar pelo uso de fontes de luz eficientes integradas com sistemas de controlo avançados, pelo design de iluminação que faça o balanço ideal entre a luz natural e a luz artificial e que considere a conservação preventiva dos objetos expostos e pelo conforto e qualidade visual dos visitantes (Balocco e Volante 2019). O desafio está em conseguir um equilíbrio entre visibilidade e conservação e fazê-lo de uma forma sustentável (**Fig. 2**). A iluminação não deve apenas servir para revelar os detalhes visuais e todo o poder emocional da obra de arte para o espetador, mas também para proteger e preservar o seu conteúdo e integridade (Hurlbert e Cuttle 2019, 1). De facto, se por um lado, o design de iluminação contribui de forma crítica para toda a experiência estética e afetiva do visitante, por outro, deve ter em consideração os princípios de conservação preventiva, de forma a minimizar os danos provocados pela luz nos objetos (Ulas et al. 2015, 25).



Fig. 2 A iluminação é determinante para a boa visualização dos detalhes dos objetos em exposição, mas a luz é também um dos seus principais fatores de degradação. © Inês Ferraz.

A luz, natural ou artificial, é um dos parâmetros ambientais que mais afeta a conservação dos objetos. A fotodegradação¹³ é um processo cumulativo e irreversível e a sua intensidade é decorrente da vulnerabilidade dos materiais. Por essa razão, a escolha apropriada de um sistema de iluminação deve considerar tanto a exposição luminosa anual como a sensibilidade dos materiais à luz. Tal como aconteceu quanto aos parâmetros relativos ao controlo da humidade relativa e temperatura, também as recomendações para os níveis de iluminação seguidas pelos museus têm sido sobretudo as que Garry Thomson apresentou em *The Museum Environment*: 50 lux para objetos sensíveis e 200 lux para objetos menos sensíveis à luz (Garside et al. 2017, 5). Contudo, também estas especificações têm vindo a ser questionadas, procurando-se agora uma abordagem mais flexível que tenha em conta as condições de visibilidade necessária para uma boa apreciação visual das obras e um compromisso com a sua conservação, baseada num conhecimento mais aprofundado das taxas de deterioração de cada material (Michalski 1990; Druzik e Eshøj 2007).

Atualmente, a maioria das diretrizes para a iluminação e conservação dos objetos com vista a minimizar os danos provocados pela luz são baseadas no relatório técnico 157: 2004¹⁴ da Comissão Internacional de Iluminação (CIE) que categoriza os diferentes tipos de materiais de acordo com a sua sensibilidade e recomenda a quantidade de exposição cumulativa dependendo desses diferentes níveis de sensibilidade. As indicações atuais de iluminação para conservação são, no entanto, baseadas na natureza da luz que é emitida por fontes de luzes incandescentes. A composição da luz visível e da radiação ultravioleta a partir das fontes incandescentes é substancialmente diferente das fontes de luzes modernas, como os LEDs (*Light Emitting Diode*), que se estão a tornar as fontes principais de iluminação artificial em espaços expositivos. Portanto, tendo em conta as características destas novas fontes de luz, a intensidade luminosa e os limites à sua exposição para conservação precisam ser reavaliados (Ulas et al. 2015, 13).

A utilização de LEDs tem provado ser método mais eficiente de melhoria das práticas de sustentabilidade nos espaços de expositivos e vindo a ser gradualmente introduzido nos museus (Michalski e Druzik, 2020). Embora o investimento inicial possa ser mais elevado quando comparado com outras fontes de luz, os benefícios superam os custos, tendo em conta o seu tempo de vida extremamente longo, o seu baixo consumo de energia e a menor necessidade de manutenção¹⁵. Relativamente aos aspetos da conservação preventiva, os LEDs também mostram grandes resultados, uma vez que emitem pouca ou nenhuma radiação ultravioleta e infravermelha e, como tal, mostram-se

¹³ A fotodegradação é responsável por exemplo, a perda de saturação das cores originais, a modificação do tom primitivo dos pigmentos e corantes, a descoloração e amarelecimento dos vernizes e aglutinantes, alterações nas propriedades mecânicas dos materiais.

¹⁴ *Control of Damage to Museum Objects by Optical Radiation* – CIE 157: 2004. <https://cie.co.at/publications/control-damage-museum-objects-optical-radiation>

¹⁵ Uma análise à poupança de energia resultante da substituição de lâmpadas incandescentes por lâmpadas LED, em três galerias do J. Paul Getty Museum, indicaram poupanças na ordem dos 83%. Uma poupança semelhante (85%) foi registada na National Gallery de Londres depois das lâmpadas de halogénio terem sido substituídas por LEDs (Saunders 2020, 294).

mais adequados para prevenir a deterioração das cores nos objetos do que outras fontes de iluminação artificial (Kerman 2011, 62; Piccablotto et al. 2015, 1352).

Por outro lado, a adoção de bom sistema de controlo de iluminação pode comportar uma melhoria da qualidade visual do espaço expositivo, mas igualmente, reduções substanciais do consumo de energia e uma melhor gestão do tempo e intensidade de exposição dos objetos à luz (Ulas et al. 2015, 35). Entre as metodologias que podem ser implementadas para controlar estes sistemas de uma forma mais eficaz encontram-se:

- Definir zonas de iluminação nos espaços de exposição para corresponder a níveis de intensidade específica;
- Diminuir a iluminação para se adequar a cada objeto da exposição ou estabelecer uma graduação decrescente do nível de iluminação de umas salas para outras permitindo, assim, a apreciação das obras com uma luz cada vez menor;
- Usar temporizadores ou sensores de movimento para diminuir ou desligar a iluminação quando não houver visitantes;
- Disponibilizar dispositivos simples aos visitantes para controlo pessoal sobre a iluminação de alguns objetos mais sensíveis;
- Usar controlos de luz do dia para diminuir ou desligar a iluminação quando houver suficiente luz natural.

A integração progressiva dos sistemas de iluminação LED, bem como, de um bom sistema de controlo de iluminação são formas eficazes dos museus integrarem práticas ambientalmente mais sustentáveis e que, simultaneamente, correspondam às necessidades de conservação das coleções. O custo de incorporar estes sistemas pode ser um aspeto impeditivo inicial, mas, desde que haja um compromisso com os objetivos de sustentabilidade a longo-prazo, devem ser considerados e adotados sempre que possível. Não existindo recursos para o fazer, outras medidas, mais simples, podem ser implementadas, como por exemplo:

- Obter um bom nível iluminação através de luzes indiretas e refletidas em superfícies brancas;
- Colocar os objetos mais sensíveis em expositores com gavetas que são abertas pelos visitantes;
- Colocar filtros absorventes de radiações ultravioletas nos vidros das janelas e bloquear a entrada de luz natural usando cortinas ou persianas;
- Desligar manualmente as luzes na ausência de visitantes e optar pela total escuridão fora do horário de abertura da exposição.

Há que considerar, no entanto, que as exposições temporárias de curta duração podem permitir uma maior flexibilidade na iluminação (**Fig. 3**). Tratando-se de objetos que não estão em exposição permanente, a dose de luz à qual são expostos pode ser ajustada de modo a permitir uma boa visibilidade e, simultaneamente, permanecer dentro dos limites de exposição definidos num longo horizonte de tempo para esses objetos (Saunders 2020, 292).



Fig. 3 Exposição *Um Olhar Real Obra Artística da Rainha D. Maria Pia. Desenho, aguarela e fotografia*, 16 de dezembro de 2016 a 21 de abril de 2017, Galeria de Pintura do Rei D. Luís, Palácio Nacional da Ajuda. © Inês Ferraz.

Materiais de exposição mais sustentáveis

As exposições têm geralmente um grande impacto ambiental já que tendem a utilizar uma grande quantidade de recursos materiais num curto período de tempo. Como tal, para além dos aspetos relacionados com o controlo ambiental, a sustentabilidade das exposições passa também pela adoção de atitudes para ampliar a vida útil dos materiais e diminuir a produção de resíduos.

Muitas vezes os suportes expositivos (painéis, plintos, vitrinas, ou outros) são construídos tendo em conta apenas os critérios estéticos definidos para uma determinada exposição sem se ter em conta o uso que lhes é dado posteriormente, acabando por serem depois desconstruídos e inutilizados, o que gera um desperdício considerável. Em alternativa, os elementos expositivos podem ser projetados tendo em conta a sua adaptabilidade, facilidade de manutenção, desmontagem e armazenamento, o que seria essencial para facilitar o seu reaproveitamento (Abeyasekera e Matthews 2006, 20). O desperdício pode ser minimizado se forem estabelecidas soluções criativas na fase de conceção do projeto expositivo que passem, por exemplo, pela utilização de componentes standardizados, pela adoção de critérios de leveza e simplicidade nas soluções finais, no desenho de objetos compactos e facilmente armazenáveis, ou na conceção de partes flexíveis e modulares que consigam ser facilmente reconfiguradas numa futura exposição (**Fig. 4**). A reutilização de materiais e a sua adaptação a novos usos é, aliás, uma boa prática há muito desenvolvida pelos museus portugueses tutelados pela Direção Geral do Património Cultural (Herdade 2015, 36).



Fig. 4 Exposição *World Press Photo 2017*, 28 de abril a 21 de maio de 2017. Museu Nacional de Etnologia. © Inês Ferraz.

Tal como os materiais expositivos também os materiais de embalagem, as caixas de transporte e os materiais de acondicionamento podem ser reutilizados¹⁶. Para isso é necessário que após cada utilização sejam dados a estes materiais os mesmos cuidados de conservação que são prestados aos objetos das coleções, mantendo-os armazenados em locais limpos, ambientalmente estáveis, devidamente embalados, para que não se degradem e possam ser reutilizados o maior número de vezes possível.

Uma grande parcela da sustentabilidade ambiental em exposições deve ser focada no impacto vital dos compostos químicos perigosos incluídos tanto nos próprios materiais de exposição como em materiais associados à sua montagem e instalação. A maioria dos materiais utilizados em conservação das coleções são quimicamente estáveis ou inertes, o que significa que, à partida, não contribuirão com poluentes adicionais para o meio ambiente (Hernandez 2013, 58). Não é, contudo, o caso de muitos materiais usados na montagem de exposições que, obtidos através de recursos não renováveis, produzem emissões tóxicas e contribuem para a diminuição da qualidade do ar e para acelerar os processos de degradação dos objetos expostos. Entre estes incluem-se os materiais que

¹⁶ Não sendo possível a sua reutilização para os mesmo fins, os materiais de embalagem podem ser convertidos em novos objetos. Veja-se o exemplo do Victoria & Albert Museum que, em 2019, juntamente com uma equipa de designers convidados, desenvolveu um projeto de reutilização de caixas de transporte convertendo-as em mobiliário utilitário que foi depois doado a instituições de solidariedade. Ver: Louizos, 2019.

contêm compostos orgânicos voláteis (COVs)¹⁷ como são alguns derivados de madeira, tintas, vernizes, adesivos ou alcatifas. Portanto, devem ser privilegiados materiais com poucos, ou nenhuns COVs, como sejam colas de origem vegetal, adesivos à base de água ou tintas sem COVs, por serem mais seguros para a conservação dos objetos, para a saúde humana e por apresentarem menor impacto ambiental.

Na escolha dos materiais para exposição cada vez mais é possível encontrar alternativas ecologicamente mais corretas que possam corresponder a uma, ou mais, das seguintes características: tenham sido obtidos através do uso recursos naturais em processos ambientalmente certificados; tenham sido utilizados recursos de forma eficiente no seu fabrico; não contenham produtos químicos tóxicos; não afetem negativamente a qualidade do ar interno; sejam duráveis; sejam reutilizáveis; ou, sejam acessíveis. Não existe uma lista oficial dos materiais mais sustentáveis para exposições, portanto, cada equipa de projeto pode tomar a responsabilidade de pesquisar e selecionar os materiais que são considerados positivos para o meio ambiente e que, simultaneamente, funcionem bem nos contextos de exposição e conservação dos objetos culturais.

Conclusão

No mundo dos museus e da conservação preventiva das coleções tem-se gerado um debate ativo em torno da possibilidade de incluir os critérios de sustentabilidade ambiental nas práticas atuais. Entre os temas que têm motivado essa discussão encontram-se o menor uso de recursos energéticos e a diminuição da pegada de carbono das instituições, a melhoria das políticas ambientais em museus, a simplificação dos procedimentos de empréstimos e uma melhor compreensão dos efeitos ambientais na deterioração dos objetos. Neste momento encontra-se claramente estabelecido que para se manter os parâmetros de temperatura e humidade relativa com intervalos restritos é necessário recorrer ao uso de sistemas de energia de alta performance. A solução para repensar as condições ambientais em exposições implica que se encare esta questão numa variedade de ângulos. Desenhar estratégias em direção ao compromisso entre a conservação, o conforto do visitante e a sustentabilidade requer novos dados e novos processos de tomada de decisão que, necessariamente, envolvem um olhar pluridisciplinar.

Os resultados destacados nas diretrizes de conservação preventiva de coleções, apoiados por uma abordagem da sustentabilidade, destacam a necessidade de um trabalho contínuo de troca de conhecimentos entre diferentes setores multidisciplinares. Portanto, se um museu decide intentar o trajeto de desenvolvimento de exposições ambientalmente mais sustentáveis é necessário que tenha a capacidade de convocar a colaboração das várias especialidades envolvidas no projeto expositivo.

¹⁷ Os compostos orgânicos voláteis (COVs), os compostos podem ter um grande impacto na saúde humana e na conservação dos objetos culturais. Os COVs incluem hidrocarbonetos alifáticos, hidrocarbonetos aromáticos, hidrocarbonetos clorados, aldeídos (incluindo formaldeído), terpenos, álcoois, ésteres e cetonas.

Definir um rumo em direção a exposições mais sustentáveis e assegurar a conservação dos objetos expostos implica uma atitude criativa e questionadora das nossas experiências coletivas. A sustentabilidade em exposições nunca será, nem poderia ser, resultante de uma alteração imediata, mas sim de um processo gradual. A grande mudança está nos pequenos passos que cada museu consegue implementar e são esses que, juntos, podem ter um enorme impacto no futuro do nosso planeta.

Referências bibliográficas

Abeyasekera, Karl; Matthews, Geoff. 2006. *Sustainable Exhibit Design. Guidelines for designers of small scale interactive and travelling exhibits*. Lincoln: University of Lincoln.

Ashley-Smith, Jonathan; Umney, Nick; Ford, David. 1994. "Let's be Honest – realistic environmental parameters for loaned objects". *Studies in Conservation, Preprints of the Contributions to the Ottawa Congress, 12-16 September 1994. Preventive Conservation: Practice, Theory and Research*, 39, Issue sup2: 28-31.

Atkinson, Jo Kirby. 2014. "Environmental conditions for the safeguarding of collections: a background to current debate on the control of the relative humidity and temperature". *Studies in Conservation*, 59, Issue 4: 205-211.

Balocco, Carla; Volante, Giulia. 2019. "A Method for a Sustainable Lighting, Preventive Conservation, Energy Design and Technology – Lighting a Historical Church Converted into a University Library". *Sustainability*, 11, 3145: 5-17.

Bickersteth, Julian. 2014. "Environmental conditions for safeguarding collections: What should our set points be?". *Studies in Conservation*, 59, Issue 4: 218-224.

Bickersteth, Julian; Podany, Jerry; Kerschner, Richard. 2014. "Climate and conflict – the Complex Question of environmental Conditions in Museums". *42nd annual meeting of the American Institute for Conservation*. URL: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1071.2665&rep=rep1&type=pdf>

Boersma, Foekje; Dardes, Kathleen; Druzik, James. 2014. "Precaution, Proof, and Pragmatism. Evolving Perspectives on the Museum Environment". *Conservation Perspectives, The GCI Newsletter*, 29, 2: 4-9.

Boersma, Foekje; Taylor, Joel; Dardes, Kathleen; Lukomski, Michal. 2018. "The Managing Collection Environments Initiative. A Holistic Approach". *Conservation Perspectives, The GCI Newsletter*, 33, 2: 10-12.

Carvalho, Anabela (coord.). 2004. *Coleção Temas de Museologia: Circulação de Bens culturais Móveis*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação.

Casanovas, Luís Elias; Romão, Paula. 2001. "Conservação Preventiva em Museus, Biblioteca e Arquivos: Uma proposta para os Açores". *Conservação & Restauro - Cadernos*, 1, pp. 10-25. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.

Dardes, Kathleen; Avrami, Erica; de la Torre, Marta, Harris, Samuel Y.; Henry, Michael; Jessup, Wendy Claire. 1999. *The Conservation Assessment: A Proposed Model for Evaluating Museum Environmental Management Needs*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

Druzik, James; Eshøj, Bent. 2007. "Museum lighting: its past and future development". *Museum Microclimates*. Padfield, Tim; Borchersen, Karen (eds.). *Contributions to the conference in Copenhagen 19-23 November 2007*, pp. 51-56. Copenhagen: National Museum of Denmark.

Ferreira, Cláudia. 2015. *Inércia Higroscópica em Museus Instalados em Edifícios Antigos. Utilização de Técnicas Passivas no Controlo da Humidade Relativa Interior*. Tese de Doutoramento em Engenharia Civil. Porto: Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.

Ferreira, Francisco Faria. 2013. *Energias Renováveis e Novas Tecnologias. Sustentabilidade Energética nos Museus*. Tese de Doutoramento em Museologia. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia.

Freitas, Vasco Peixoto; Ferreira, Cláudia; Ramos, Nuno. 2015. "Importância da Inércia Higroscópica na Estabilização da Humidade Relativa em Museus e Vitruínas". *IX Jornadas da Arte e Ciência UCP – V Jornadas ARP Homenagem a Luís Elías Casanovas, A Prática da Conservação Preventiva*, pp. 97-109. Porto: Universidade Católica Editora, CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes.

Garside, Daniel; Curran, Katherine; Korenberg, Capucine; MacDonald, Lindsay; Teunissen, Kees; Robson, Stuart. 2017. "How is museum lighting selected? An insight into current practice in UK museums". *Journal of the Institute of Conservation*, 40, 1: 3-14.

Herdade, João. 2015. "A Conservação Preventiva e os Museus Portugueses". *IX Jornadas da Arte e Ciência UCP – V Jornadas ARP Homenagem a Luís Elías Casanovas, A Prática da Conservação Preventiva*, pp. 19-39. Porto: Universidade Católica Editora, CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes.

Hernandez, Christian. 2013. *"The Green Challenge": Sustainable Practices and Materials into Collections Care*. Master of Arts Fashion and Textile Studies: History, Theory, Museum Practice. New York: Fashion Institute of Technology.

Hurlbert, Anya; Cuttle, Christopher. 2019. "New Museum Lighting for People and Paintings". *LEUKOS - The Journal of the Illuminating Engineering Society*, 16, 1: 1-5.

Kerman, Sjoukje. 2011. *A thesis on LEDs for museum exhibition purposes*. Amsterdam: Reinwardt Academie, Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.

King, Steve; Pearson, Colin. 1992. "Environmental Control for Cultural Institutions. Appropriate Design and the Use of Alternative Technologies". *Conservation-Restauration des Biens Culturels Recherches et Techniques Actuelles, La Conservation Préventive*, pp. 63-73. Paris: Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire.

Kozovits, Christiane (ed.). 2019. *Marco Conceitual Comum em Sustentabilidade das Instituições e Processos Museais Ibero-Americanos*. Programa Ibermuseum / Ibermuseum. URL: www.ibermuseum.org.

Kramer, R. P.; Maas, M. P. E.; Martens, M. H. J.; van Schijndel, A. W. M.; Schellen, H. L. 2015. "Energy conservation in museums using different setpoint strategies: A case study for a state-of-the-art museum using building simulations". *Applied Energy*, 158: 446-458.

Louizos, Zoe. 2019. Upcycling our waste crates in response to LDF's Day of Design Challenge. *Victoria & Albert blog*. 16 set. 2019. URL: <https://www.vam.ac.uk/blog/design-and-society/upcycling-our-waste-crates-in-response-to-ldfs-day-of-design-challenge>.

Lucchi, Elena. 2018. "Review of preventive conservation in museum buildings". *Journal of Cultural Heritage*, 29: 180-193.

Mendes, Manuel Furtado. 2010. "Museus e sustentabilidade ambiental". *Cadernos de Sociomuseologia*, 57,13: 41-60.

Michalski, Stefan. 1990. "Towards Specific Lighting Guidelines". *9th Triennial Meeting, Dresden*, pp. 583-588. Paris: ICOM Committee on Conservation.

Michalski, Stefan. 1993. "Relative Humidity: A discussion of correct/incorrect values". *Preprints of the ICOM-CC 10th Triennial Meeting, Washington DC, 22-27 August 1993*, pp. 624-629. Paris: ICOM Committee for Conservation.

Michalski, Stefan; Druzik, Jim. 2020. *LED Lighting in Museums and Art Galleries – Technical Bulletin 36*. Canadian Conservation Institute. URL: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/conservation-preservation-publications/technical-bulletins/led-lighting-museums.html>.

Monteiro, Ângela; Vieira, Eduarda. 2015. "Articulação entre os Programas Arquitectónicos e a Prática da Conservação Preventiva em Portugal. Análise de Quatro Estruturas Museológicas". *IX Jornadas da Arte e*

Ciência UCP – V Jornadas ARP Homenagem a Luís Elias Casanovas, A Prática da Conservação Preventiva, pp. 123-140. Porto: Universidade Católica Editora, CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes.

Mourão, Teresa; Fradique, Nuno. 2019. *Portugal Rede Portuguesa de Museus no Registo de Museus Iberoamericanos*. Lisboa: Direção Geral do Património Cultural, Ministério da Cultura.

Piccablotto, Gabriele; Aghemo, Chiara; Pellegrino, Anna; Iacomussi, Paola; Radis, Michaela. 2015. "Study on conservation aspects using LED technology for museum lighting". *Energy Procedia*, 78: 1347-1352.

Podany, Jerry. 2012. "Sustainable Stewardship: Preventive Conservation in a Changing World". Anderson, Gail (ed.). *Reinventing the Museum: The Evolving Conversation on the Paradigm Shift*, pp. 239-249. New York: Altamira Press.

Raphael, Toby J. 2005. "Preventive Conservation and the Exhibition Process: Development of Exhibit Guidelines and Standards for Conservation". *Journal of the American Institute for Conservation*, 44, 3: 245-257.

Romão, Paula. 2003. "Comunicação". *1º Encontro do IPCCR: a conservação preventiva e as exposições temporárias: [actas]*. dir. Ana Isabel Seruya; coord. Rui Ferreira da Silva, pp. 12-18. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.

Saunders, David. 2020. *Museum Lighting. A Guide for Conservators and Curators*. Los Angeles: Getty Conservation Institute.

Toledo, Franciza. 2006. *The Role of Architecture in Preventive Conservation. ICCROM research fellow*. Rome: ICCROM.

Ulas, Ema Baki; Crampton, Richard; Tennant, Fiona; Bickersteth, Julian. 2015. *A Practical Guide for Sustainable Climate Control and Lighting in Museums and Galleries*. Sydney: International Conservation Services and Steensen Varming.

DE INSTAGRAM A TIKTOK: LOS MUSEOS ESPAÑOLES Y EL USO DE LAS REDES SOCIALES DESDE EL CONFINAMIENTO A LA "NUEVA NORMALIDAD"

Álvaro Notario Sánchez

Departamento de Historia del Arte (Universidad de Castilla-La Mancha)

alvaro.notario@uclm.es

Resumen:

La crisis sanitaria que vivimos desde principios de 2020 puso en jaque a los museos de todo el mundo cuando tuvieron que reducir su actividad al uso de sus plataformas digitales ante el inminente cierre por tiempo indefinido de sus sedes físicas. Centrándonos en el caso español, y en concreto en los museos estatales, analizaremos las estrategias que estas instituciones culturales han seguido para mantener su actividad y su constante contacto con un público confinado en sus casas. El recuerdo de exposiciones pasadas, comentarios de obras en diferentes formatos digitales, anécdotas y curiosidades de cada museo, encuestas sobre la preferencia de los usuarios, juegos de aprendizaje, retos que invitaban a la recreación de obras de la colección, o fotomontajes que nos recordaban que debíamos seguir las pautas sanitarias, han sido solo algunas de las fórmulas empleadas por el museo para mantener sus puertas más abiertas que nunca.

Palabras-clave: Redes sociales; Museos; Covid-19; España.

Abstract

The health crisis that we have experienced since the beginning of 2020 challenged the museums around the world when they had to reduce their activity to the only use of their digital platforms due to the imminent indefinite closure of their buildings. Focusing on the Spanish case, and specifically in the public ones managed by the Ministry of Culture of Spain, we will analyze the strategies that these cultural institutions have followed to maintain their activity and their constant contact with a public confined to their homes. The memory of past exhibitions, comments on works in different digital formats, anecdotes and curiosities of each museum, surveys on the preference of users, learning games, challenges that invited the recreation of works in the collection, or photomontages that they reminded us that we should follow sanitary guidelines, they have been just some of the formulas used by the museum to keep its doors more open than ever.

Keywords: Social networks; Museums, Covid-19; Spain.

La *sociedad del espectáculo* de la que hablaba Guy Debord (1967), en constante evolución, modifica los esquemas comunicativos que se consideraban asumidos hasta el pasado siglo en la difusión del conocimiento. El mundo tecnológico actual y la difusión digital han cambiado radicalmente el discurso, favoreciendo una continua comunicación multidireccional entre la institución museística y el visitante a través del medio virtual.

Dentro de la gran revolución que ha supuesto Internet, son las redes sociales las que mayor impacto han tenido en la vida cotidiana de la población. Gracias a ellas, los museos tienen la oportunidad, como nunca antes, de establecer un diálogo permanente y directo con sus visitantes y usuarios, que son seguidores fieles de todas las actividades, exposiciones, investigaciones y publicaciones, aunque se encuentren en la otra parte del mundo (Deloche 2002).

Las nuevas comunidades museísticas son, sin lugar a duda, las formadas por los usuarios que siguen de cerca las actuaciones de la institución, importando muy poco el tiempo y lugar, pues tienen como punto de encuentro las redes sociales de los museos que, ahora más que nunca, son tan importantes para el museo como su sede física (Hernández 2007, 4-5). Los usuarios que las conforman tienen además la posibilidad de interactuar directamente con los trabajadores del museo, a través de sus propuestas, comentarios y preguntas. Nos encontramos, por tanto, ante una nueva acepción de museo comunitario (Cardona y Feliu-Torruella 2013, 83-86). Dicho esto, podemos afirmar que los museos han encontrado en las redes sociales su mejor aliado para configurar un sistema de educación informal fuera de sus espacios expositivos con el fin de fidelizar con el público, creando particulares comunidades de visitantes virtuales. Además, con estos medios digitales, pueden atraer a nuevas audiencias siguiendo las estrategias del marketing empresarial, con el objetivo de llegar a mayor cantidad de público (Racioppe 2019).

El museo del siglo XXI ha llegado a traspasar la frontera de sus edificios para llegar a los dispositivos digitales, adaptándose a la realidad de la sociedad contemporánea que demanda su presencia (Jiménez-Orellana 2016). Sin embargo, el trabajo virtual que han ido desarrollando paulatinamente se ha puesto a prueba con la excepcional situación que estamos viviendo recientemente: la COVID-19 ha servido para mostrar sin ningún pudor la realidad de esa transformación virtual que los museos venían haciendo en todo el mundo. Esta excepcional situación merece ser analizada desde todos los puntos de vista y, aunque comenzaban a tener cierta presencia los estudios de museos vinculados a su dimensión digital, debemos profundizar en el desarrollo exponencial que han experimentado los museos en su relación con las nuevas plataformas y herramientas virtuales.

La actualidad del tema impide que este estudio se fundamente en un corpus teórico sólido, solo basado en las investigaciones previas a la pandemia y algunas de reciente publicación. Por ello, las siguientes páginas comprenden un conjunto de reflexiones relacionadas con la recopilación de datos del propio autor en diferentes canales *online* de algunos de los museos públicos de gestión estatal, junto a un análisis pormenorizado de sus actuaciones en los últimos meses. Esto ha permitido, además de trazar un esbozo de

la actividad generada por los museos, plantear una serie de reflexiones sobre las infinitas posibilidades del museo en la sociedad actual.

Tiempos de confinamiento y redes sociales en los museos

En medio de la vorágine que supuso posponer toda una programación de exposiciones temporales, préstamos en instituciones extranjeras que debían permanecer más tiempo fuera y cancelaciones de actividades culturales previstas, el museo tenía que seguir respondiendo a las necesidades de su público, que demandaba sus servicios más que nunca. Muy pronto, ICOM mostró su preocupación ante la situación y, a través de sus consejos ejecutivos, redactó una serie de protocolos y propuso diversas acciones que deberían cumplirse una vez se volviera a permitir la apertura pública de los museos. Así mismo, en el caso concreto del Consejo Ejecutivo de ICOM España, también se abrió un foro de reflexión y propuestas, además de un repositorio con todas las noticias, recomendaciones y documentos relacionados con la incidencia de la COVID-19 en los museos¹.

Todos los museos contaron con un protocolo de actuación, no solo pensando en las respectivas reaperturas una vez finalizadas las fases más estrictas de confinamiento, sino en la actividad diaria que el museo debía desarrollar para el usuario virtual en que se había convertido el visitante físico en estos momentos. De este modo, mientras se pensaba en las nuevas medidas que el museo debería adoptar en sus sedes físicas, los diferentes departamentos trazaron un plan de actuación para mantener su actividad a través de Internet, haciendo uso de todas las herramientas con las que ya contaba e iniciándose en otras con el fin último de dar al usuario el servicio más completo posible, pese a la crisis que se vivía.

Con una base común, fruto de la reflexión en la Subdirección General de Museos Estatales, estas instituciones contaron con planes de comunicación específicos motivados por la situación pandémica, al igual que el resto de los museos, con independencia del tipo de gestión. El Museo Nacional de Antropología fue uno de los que hicieron público esta estrategia a través de su web, que planteaba un plan de actuación global basado en su actividad previa pero enfocado en las plataformas digitales. Entre sus líneas de actuación destacaban: el incremento de la actividad en la web del museo, el incremento de la comunicación en redes sociales, la notificación selectiva a través de correo electrónico y las colaboraciones en otras iniciativas del propio ministerio y relacionadas con otras entidades públicas y privadas².

Los proyectos derivados de estas líneas vehiculares fueron, en algunos casos, comunes al resto de museos, como es el caso de la oferta de actividades *online* para familias bajo el lema *Yo me quedo en casa*, utilizado como hashtag en sus acciones en redes sociales. También formó parte de la estrategia conjunta el recuerdo de exposiciones

¹ URL: <https://www.icom-ce.org/documentos-recursos/> (consultado el 30 de enero de 2021).

² URL: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mnantropologia/dam/jcr:89786fd3-5873-4447-abb5-ee774f884108/plan-de-comunicaci-n-mna-coronavirus.pdf> (consultado el 30 de enero de 2021).

temporales de años anteriores a través de publicaciones que contenían vídeos, fotografías o material didáctico. En el caso del Museo Nacional de Antropología estas acciones se aunaron bajo el título *Exposiciones a domicilio*. También en este museo, se incluyeron en la planificación dos iniciativas más: *Antropología para momentos críticos*, con estructura de blog y configurada por pequeños ensayos y *Lecturas para quedarse en casa*, una selección de lecturas de antropología divulgativa de acceso *online*.

Para aumentar su interacción en redes sociales, en el documento que presentó este museo especificó incluso qué acciones se iban a emprender en cada uno de sus perfiles. Por ejemplo, en Facebook destacaron iniciativas como *Mi pieza favorita* o *Ventanas al mundo*, con publicaciones sobre las colecciones y el envío voluntario de fotografías de los usuarios desde sus domicilios; en Instagram #ColeccionesAisladasMNA o #ÉraseUnaVezEnElMNA, con las que compartir sus imágenes de sus fondos, así como fotografías históricas en el muro, mientras #SabíasQueEnElMNA se planteaba como un juego de preguntas y respuestas en los *stories*. En el caso de este museo, su incursión en Twitter vino a raíz de esta excepcional situación, por lo que en el plan de comunicación se indicó que antes de inaugurar su perfil se elaboraría una estrategia concreta, tanto en el material como en el modo de interactuar con sus seguidores.

Analizada brevemente la planificación de la estrategia de este museo como caso de estudio, podemos conocer el *modus operandi* de estas instituciones culturales durante los primeros meses de la pandemia. De este modo es posible afirmar que la gran mayoría de los museos han apostado por su estrategia digital para mantener su actividad y su constante contacto con un público confinado en sus hogares. Además de las ya mencionadas iniciativas, se ha logrado captar la atención del usuario virtual con comentarios de obras en diferentes formatos digitales, anécdotas y curiosidades de cada museo, encuestas sobre la preferencia de los usuarios, juegos de aprendizaje, concursos, retos que invitaban a la recreación de obras de la colección, o fotomontajes que nos recordaban que debíamos seguir las pautas sanitarias. Estas han sido solo algunas de las fórmulas empleadas por el museo para mantener sus puertas más abiertas que nunca.

Como avanzábamos anteriormente, entre los museos estatales destacó su unidad a la hora de afrontar la estrategia digital. Fueron bastantes las acciones conjuntas que proponían sus responsables de redes sociales, entre ellas aunar todas las publicaciones bajo el hashtag #LaCulturaenTuCasa. Así, compartieron en sus perfiles obras de sus colecciones en las que se podían identificar escenas domésticas e hicieron fotomontajes con algunos de los personajes más icónicos representados en sus cuadros añadiéndoles la mascarilla. Además, se fomentó la participación en retos colaborativos, por ejemplo, el llamado #VentanasdelArte, en el que los museos se invitaban mutuamente a subir imágenes de las ventanas de sus sedes físicas o de obras de su colección que representaran paisajes o interiores, vistos a través de una ventana. También se sumaron a la conmemoración de celebraciones como el Día de *Star Wars*, compartiendo piezas de las colecciones con semejanzas a escenas de la icónica saga de ciencia ficción. Otra de estas iniciativas fue #MuseumScatergories, en el que proponían a otros museos subir un *collage* compuesto por cuatro imágenes que respondieran a las categorías propuestas (“nombre”,

“objeto”, “flor” y “ciudad”) con la inicial del nombre del museo, un reto que traspasó las fronteras de varios países.

Junto a estas acciones que fomentaban la dinamización de contenidos de los museos, destacaron aquellas en las que se invitaba al usuario a interactuar de algún modo, bien respondiendo preguntas, resolviendo acertijos o compartiendo contenido creado desde casa siguiendo unas pautas concretas. Por ejemplo, destacaron los dameros del Museo del Romanticismo o los de Patrimonio Nacional, que proponían reconocer obras de arte y salones, respectivamente, a través de detalles (Fig. 1).

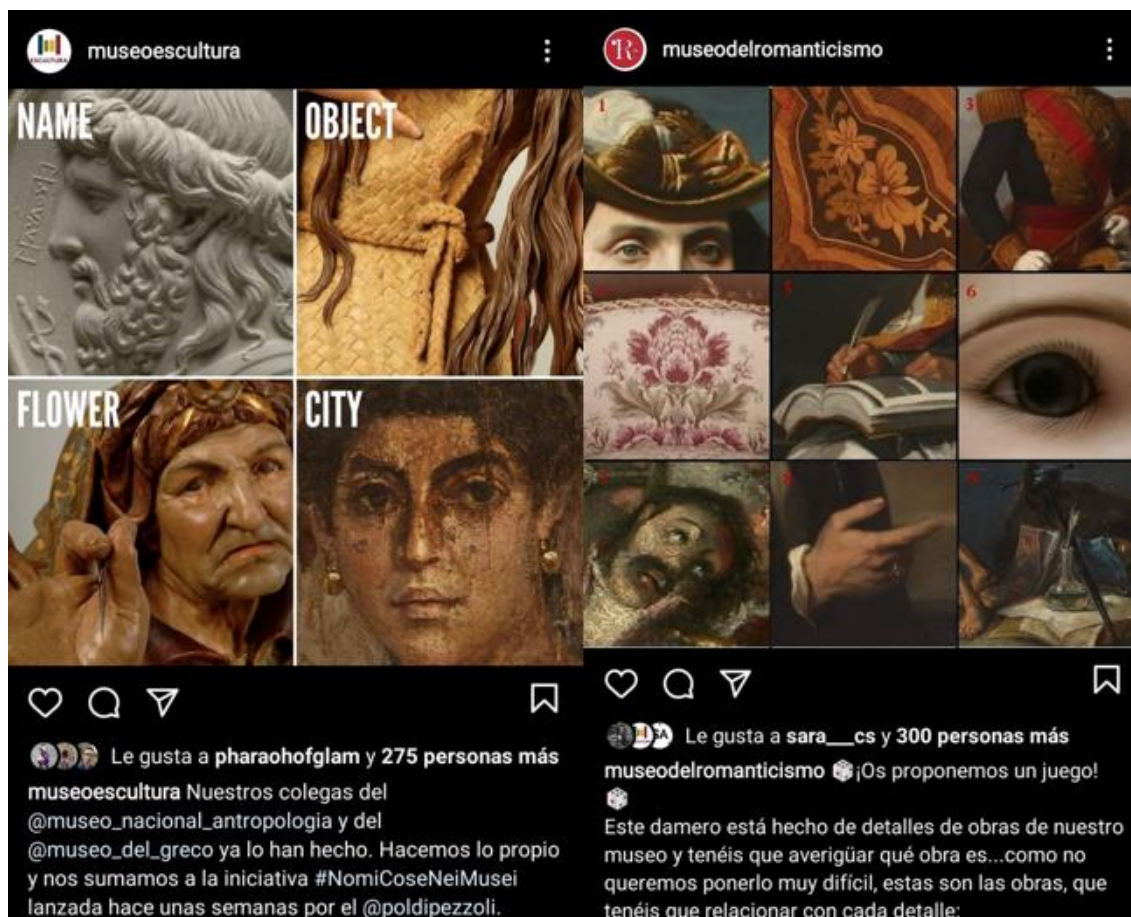


Fig. 1 Ejemplos de actividades propuestas del Museo Nacional de Escultura y el Museo del Romanticismo, a través de sus cuentas de Instagram en abril de 2020.

Sin embargo, si existió un reto que se extendió entre los museos españoles durante los primeros meses del confinamiento, fue el que invitaba a los usuarios a reproducir obras de arte con elementos domésticos. Esta idea fue iniciada a nivel institucional por el Getty Museum, a raíz del que llamaron #GettyMuseumChallenge, aunque se popularizó previamente en la cuenta holandesa Tussen Kunst&Quarantine (Simón 2020). Siguiendo este modelo, los museos españoles pidieron a sus seguidores que replicaran esta acción, aunque en este caso, imitando las obras de cada una de sus colecciones. Usuarios y museos dieron rienda suelta a su imaginación al recrear obras icónicas, a través de fotografías hechas en casa con una escenografía manufacturada en los domicilios. Otra variante de este reto a la que se sumó el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida fue la que emulaba las obras utilizando muñecos *Playmobil* se sumaron a esta iniciativa.

El público al que mayor atención se prestó fue sin duda a las familias, por lo que las webs y redes sociales de los museos colgaron sus cuadernos didácticos de exposiciones pasadas, láminas para colorear, ejercicios de papiroflexia o recortables. Los resultados de estas actividades podían ser fotografiados y enviados a las redes sociales de los museos para que estos las compartieran, sirviendo así de invitación a otros usuarios (Fig. 2).

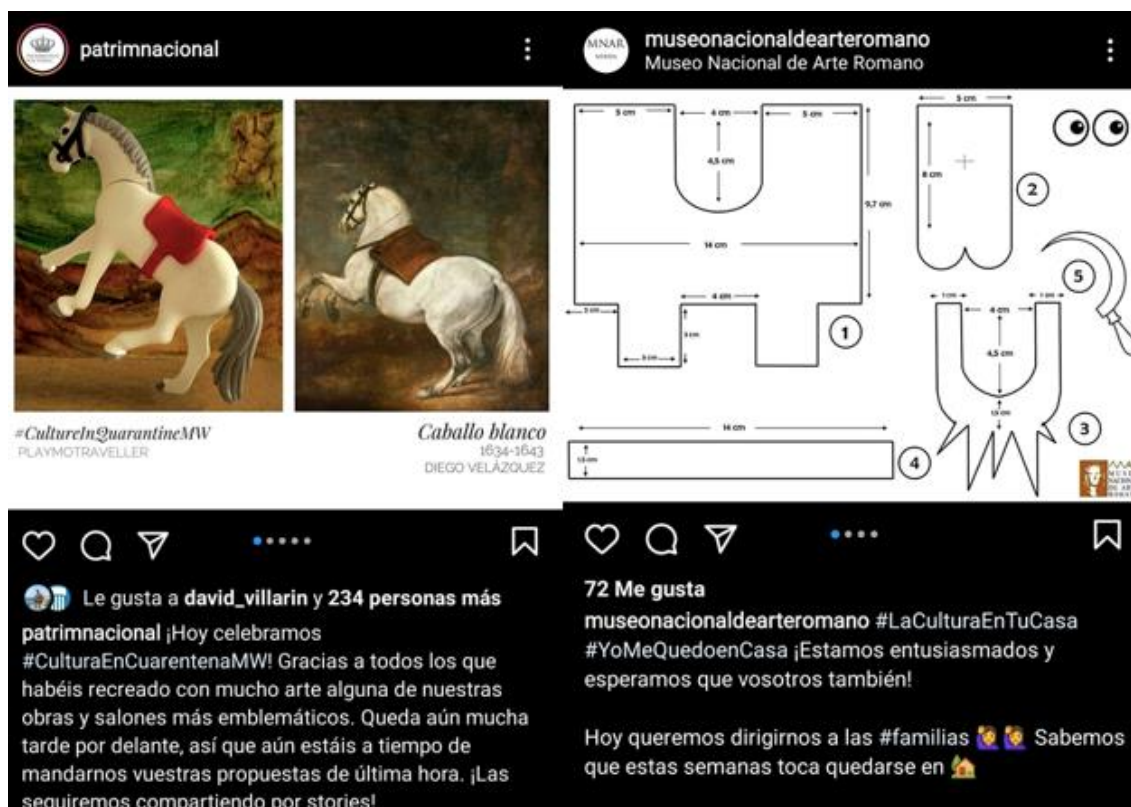


Fig. 2 Ejemplos actividades propuestas de Patrimonio Nacional y el Museo Nacional de Arte Romano, a través de sus cuentas de Instagram en abril y mayo de 2020.

La logística y acciones durante la pandemia, así como la previsión del nuevo futuro, fueron debatidas en una sesión virtual retransmitida a través del canal de Youtube del Museo Arqueológico Nacional en la que participaron los responsables de comunicación de los museos estatales, celebrada el 30 de junio de 2020. Por otro lado, entre los grandes museos españoles, han sido muy destacadas las acciones del Museo Nacional del Prado, que continuó haciendo directos a las 10 h. de la mañana, aunque en lugar de grabarlos en las salas del museo, eran vídeos de meses anteriores o entrevistas por *webcam* con conservadores de la pinacoteca. Por su parte, el Museo Nacional Thyssen Bornemisza lanzó varios concursos que fomentaban la creatividad de los usuarios, pensando en todo tipo de público, con iniciativas como #DiverThyssen para los más pequeños y concursos de arte joven como #VersionaThyssen, ambos con una participación muy elevada. Estos retos reformulaban las imitaciones domésticas de las obras del museo, solicitando a los usuarios una mayor creatividad y postproducción en sus elaboraciones, con importantes premios para sus ganadores.

La llamada “nueva normalidad” en los museos: presencialidad y virtualidad

Aunque había museos que ya eran muy activos en redes sociales antes de esta situación, fue el momento perfecto para que aquellos con menor actividad en sus redes, repensaran su estrategia digital. Estas acciones han continuado en los siguientes meses de la ya conocida como “nueva normalidad”, cuando los museos comenzaron a abrir sus puertas de nuevo.

Tras el aislamiento de los primeros meses, los museos contaban con una amplia planificación para sus reaperturas pero, conscientes del impacto de su actividad virtual en los meses previos, así como de las restricciones de movilidad, no abandonaron su estrategia digital. Por ello, siguieron mostrando el museo a través de sus herramientas virtuales, aunque esta vez en directo. De esta manera, dieron acceso al usuario, a través de conexiones en *streaming*, no solo a las salas, sino a los talleres de restauración y a rincones poco accesibles al visitante. Esto ya se había empezado a hacer en el pasado con iniciativas como #MondayMood del Museo Nacional de Artes Decorativas y en las anuales reuniones internacionales de #MuseumWeek, pero en estos meses este tipo de publicaciones aparecieron de forma masiva.

En los primeros días de junio de 2020 tuvieron lugar las reaperturas del Museo Nacional del Prado o el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, retransmitidas a través de sus redes sociales. Estas jornadas de inauguración contaron con visitantes muy especiales, por ejemplo, el Museo Nacional del Prado invitó a trabajadores que habían luchado contra la pandemia en primera fila, desde los sanitarios a las fuerzas de seguridad. Por su parte, la apertura del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía congregó a numerosos visitantes que hicieron largas filas que guardaban todas las medidas de seguridad. El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza invitó a actores y presentadores españoles a sus salas para incentivar la visita del público, en ocasiones reacio a volver a concentrarse en el museo (**Fig. 3**).

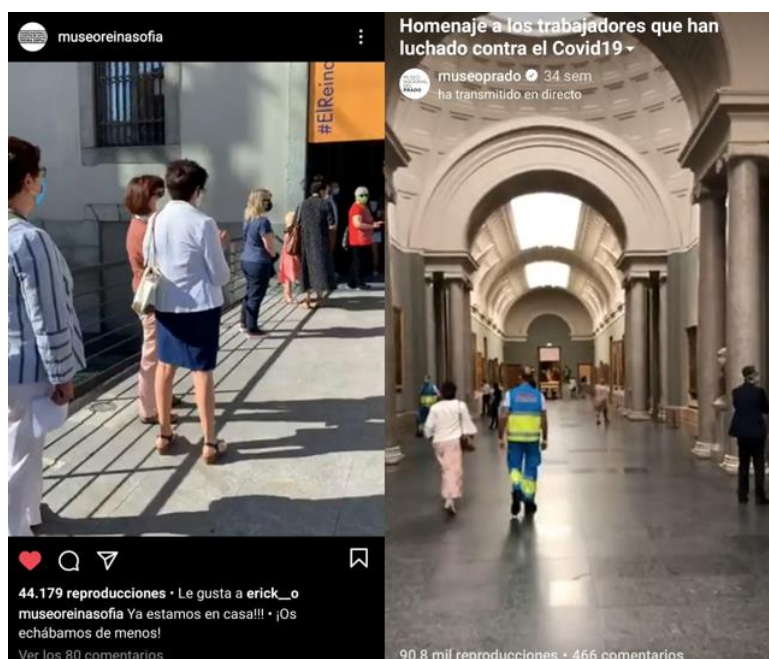


Fig. 3 El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Museo del Prado retransmitieron en sus redes sociales sus reaperturas en junio de 2020.

Sin embargo, era necesario restablecer, aunque de forma segura, el engranaje cultural cuanto antes, por lo que la entrada a los museos fue gratuita durante los primeros meses. Además, se animó a los usuarios a retomar sus visitas con nuevo *merchandising* que los museos habían preparado para esta “nueva normalidad”. Así, los canales digitales de los museos anunciaron sus mascarillas estampadas con obras icónicas de cada museo, para así poder visitarlos en cumplimiento de las nuevas medidas sanitarias.

Como hemos mencionado, en ningún caso la apertura de los museos hizo que se descuidara la actividad virtual que venía desarrollando con tanto esfuerzo y tan buenos resultados en los meses previos. Hemos apreciado un esfuerzo importante en la mejora de las páginas webs de los museos (Claes y Deltell 2019), la atención telemática a investigadores e incluso la presencia de estas instituciones en las redes sociales más punteras. Junto a las ya tradicionales como Facebook (Mas Iglesias 2018), Twitter o Instagram, algunos museos se lanzaron a abrir sus perfiles en TikTok en los primeros meses de la “nueva normalidad” para alcanzar también a los públicos más jóvenes (Robles 2021).

Aunque no son muchos los museos españoles que cuentan con perfil en esta red social, sí son algunos de los más representativos. Es el caso de los ya mencionados Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, que en enero de 2021 cuenta con 1.513 seguidores, Patrimonio Nacional, con solo 118 o el Museo Nacional del Prado, el museo más seguido del mundo en TikTok en estos momentos, con más de 112.000 seguidores. Por su parte, el Ministerio de Cultura, con 1.501 seguidores, ha tomado como estrategia gestionar en una sola cuenta los contenidos publicados sobre todos los museos dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales en esta nueva red. Otros museos que se han sumado a esta red son el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con 914 seguidores, el Museo Casa Lis de Salamanca, con 48 seguidores y la Rede Museística Provincial de Lugo con 57, a finales de enero de 2021.

La estrategia es muy diversa en cada uno de los casos y el mayor o menor éxito no debe atribuirse solamente al tipo de contenido que elabora cada institución, sino también a su posición frente al resto. Sin embargo, no es casual que el Museo Nacional del Prado sume tal cantidad de seguidores, ya que ha sabido captar a la perfección la esencia de esta red social y ha dispuesto todos los recursos para abordar el lenguaje de este canal de cariz desenfadado, dinámico y enfocado a un público muy joven, con poco interés en los museos. Su contenido se basa en montajes de vídeos breves con música actual, con entrevistas a sus restauradores, curiosidades del trabajo interno del museo y análisis de obras en pocos segundos, manteniendo un ritmo ágil pero tradicional sin llegar a utilizar las herramientas más características de este canal.

Junto a este, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza es el que mejor ha sabido adecuar el contenido institucional al espíritu de esta red social, aunque en este caso ha arriesgado más en su fidelización con el tipo de publicaciones que los usuarios suelen presentar. A los video-montajes publicitarios de próximas exposiciones, o las entrevistas a personal del museo sobre su trabajo diario y a los visitantes para conocer lo que saben de los cuadros del museo, se suman los elaborados *reels* y *memes* al ritmo de las canciones

de actualidad entre los más jóvenes, lo que da al perfil la fresca característica de este canal (Fig. 4).

Otras instituciones han comenzado su andadura en esta red social sin una estrategia clara o sin los conocimientos necesarios sobre el tipo de audiencia a la que se enfrentan, intentando adaptar los contenidos que publicaban en otros canales, sin terminar de captar el lenguaje de Tik Tok. Sin embargo, estas experiencias son muy positivas, pues el museo busca siempre acercarse a la sociedad de su tiempo, reformulando constantemente la comunicación con el usuario con independencia de cuál sea la vía para continuar difundiendo sus colecciones como parte del patrimonio cultural.

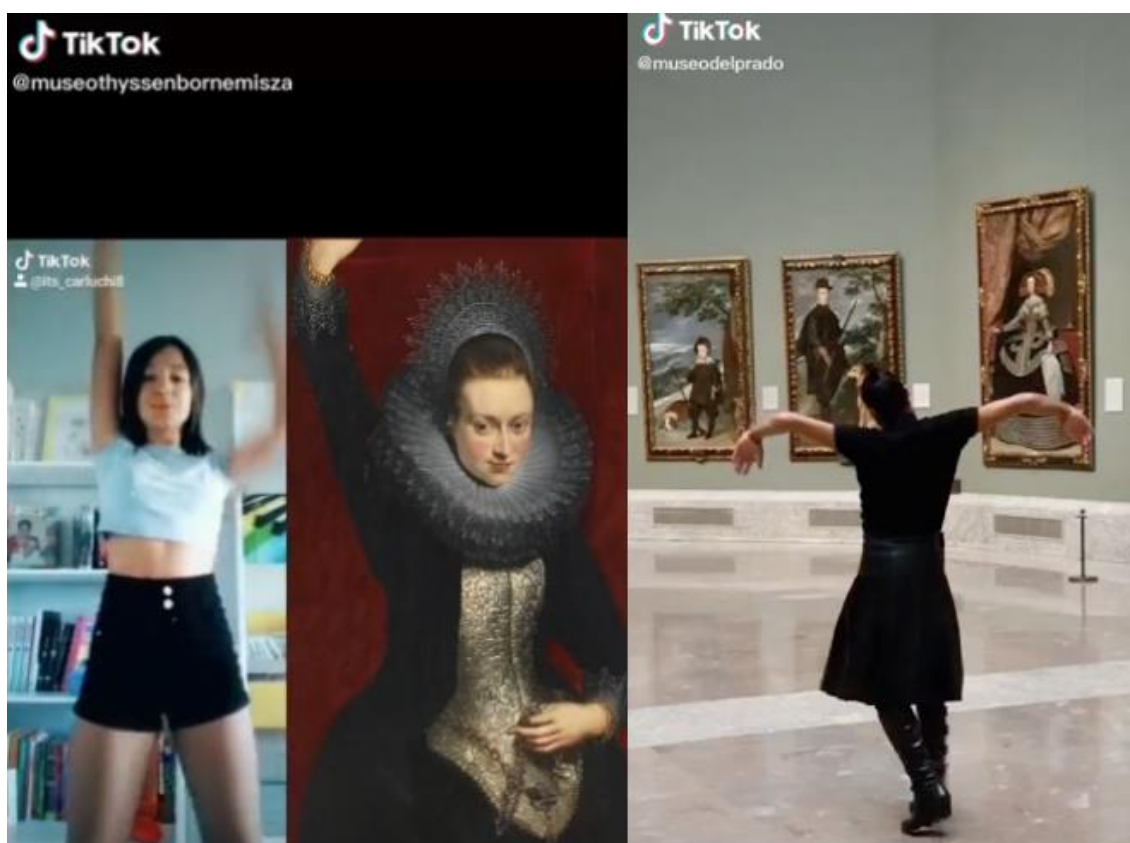


Fig. 4 Ejemplos de publicaciones del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y el Museo Nacional del Prado en TikTok.

Las cifras de la pandemia en las redes sociales de los museos: Instagram

Con todo, es necesario insistir en el buen trabajo desarrollado por los departamentos de comunicación de todos los museos españoles que, sin tener en cuenta las cifras, ha sido inmejorable, demostrando la cohesión entre sus departamentos para sacar adelante un museo carente de espacio físico durante unos meses (Fernández-Hernández et al. 2021). En este sentido, se ha producido un aumento exponencial en el número de seguidores en las redes sociales de mayor relevancia en el sector cultural, que deben interpretarse como éxito en sus estrategias. Por otro lado, ICOM publicó el informe *Museos, profesionales de los museos y COVID-19: resultados de la encuesta* en el que recogía los datos de museos de más de cien países en el mundo del 7 de abril al 7 de mayo, concluyendo que,

pese al cierre de la práctica totalidad de los museos, las actividades en las redes sociales aumentaron en más de la mitad de ellos³.

Centrándonos de nuevo en el caso español y sus resultados en Instagram, por ejemplo, hemos podido comprobar cómo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ha pasado de tener en noviembre de 2020 más de 200.000 seguidores y un año después superar los 365.000. Aún mayor crecimiento ha experimentado el Museo Nacional del Prado, que en noviembre de 2020 contaba con más de 576.000 seguidores y en noviembre de 2021 con casi 780.000. Por último, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza también ha aumentado sus cifras de forma considerable, con casi 220.000 seguidores en noviembre de 2020 y un año después con 285.000.

Por su parte, los dependientes de la Subdirección General de Museos Estatales, que cuentan con menor presupuesto y personal dedicado a labores de comunicación, aunque han visto un importante crecimiento en sus comunidades virtuales, no pueden compararse en cifras a los museos de mayor popularidad. Lejos de restarle valor, su aumento también ha sido significativo en proporción al alcance que tienen habitualmente. Así, por ejemplo, el Museo Cerralbo pasó de tener 11.300 seguidores en noviembre de 2020 a 15.700 un año después, siendo uno de los que más crecimiento orgánico ha tenido; el Museo del Romanticismo, que tenía en noviembre de 2020 14.500 seguidores alcanzó los 17.000 en un año; y el Museo Nacional de Artes Decorativas, pasó de los más de 4.600 a superar los 6.700 en el mismo periodo de tiempo.

Si bien los museos ya conocían la importancia de la comunicación para su desarrollo, y especialmente la relevancia de su estrategia digital, esta experiencia debe suponer la llamada definitiva a la reestructuración de las prioridades de los museos. Ha quedado demostrada de forma clara la necesidad de departamentos de comunicación con suficiente personal, especializado y en continua formación, que pueda dedicar su tiempo de trabajo a crear una estrategia digital que llevar a la práctica con un presupuesto acorde.

En este sentido, los grandes museos, y especialmente las fundaciones privadas, bien por su espíritu empresarial o bien por su mayor cantidad de recursos, han tenido muy clara esta prioridad en sus instituciones, algo que ha mejorado muy positivamente su interacción con el público. En el caso de los museos estatales, estos departamentos han ido separándose de las áreas de educación y difusión de los que nacieron y así han ido adquiriendo importancia, hasta alcanzar el grado de los departamentos de documentación o conservación de los museos. Ha sido necesaria esta situación para que quede demostrada definitivamente la importancia de estos departamentos, así como la colaboración continua entre todos ellos.

Algunas reflexiones en tiempos de pandemia

Esta crisis ha servido para demostrar la necesidad de la adaptación tecnológica de toda institución pública y, a su vez, ha puesto de manifiesto que los museos españoles, aunque

³ URL: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2020/05/Informe-museos-y-COVID-19.pdf> (consultado el 30 de enero de 2021).

con diferencias entre ellos, habían hecho su trabajo previamente (Alquézar 2010), pues ya contaban no solo con estrategias de éxito para mantener su actividad *online*, sino con comunidades de usuarios comprometidos, que han crecido durante la pandemia. Esta situación ha servido para poner a examen la capacidad virtual de las instituciones culturales, pero también ha logrado poner en valor la importancia de la cultura y los museos, que han sabido estar a la altura en todo momento, cumpliendo con las funciones educativas que se le atribuyen desde la Nueva Museología (Navajas 2020).

Los museos venían adecuándose desde hace tiempo a la nueva realidad social, pero esta situación sanitaria ha hecho que se den pasos muy importantes, colocando en un puesto privilegiado a los departamentos de comunicación, que muchas veces eran los grandes olvidados (Del Río 2011, 111-112). Sobre todo, han sabido demostrar que el museo del siglo XXI es mucho más que un edificio donde se conservan piezas de gran valor patrimonial, el museo es la comunidad que forma el conjunto de personas que trabajan en la institución y los distintos tipos de público que demandan sus servicios.

También hemos podido ver cómo el usuario se ha convertido en “público real” en el momento en que estos museos han vuelto a abrir físicamente sus puertas. Además, las diferentes instituciones han aprovechado la ocasión para ofrecer nuevos montajes expositivos adaptados a la nueva situación con un amplio despliegue virtual, tanto para la visita en las distintas fases de la desescalada, como para su preparación individual y difusión *online*.

Este trabajo ha continuado en la “nueva normalidad”, pudiéndose comprobar cómo la actividad en redes sociales de los museos ha continuado siendo esencial para su resurgimiento. La extraordinaria situación que hemos vivido en los meses del confinamiento y que continuamos experimentando debe hacernos pensar si estamos ante un cambio sin retorno en la relación de los museos con el público. Lo que está claro es que el usuario virtual, con independencia de sus prioridades en su tiempo de ocio, consume contenidos digitales de tipo cultural y ha participado en las iniciativas que proponían los museos. Con toda probabilidad, muchos usuarios no conocían esta vertiente virtual y se encontraron en los meses del confinamiento en sus redes sociales estos pasatiempos que los museos planteaban. La importancia de estos encuentros fortuitos residía, además de en un entretenimiento puntual, en la posibilidad de dar a conocer a un amplio sector de la población ajena a los museos, que estas instituciones están esforzándose por llegar a la sociedad actual, dentro y fuera de los edificios que acogen sus colecciones.

Con todo esto, hemos constatado que el museo virtual es una realidad, que los modelos expositivos han sabido adaptarse a las circunstancias gracias a equipos de trabajo interdisciplinarios que han sacado el máximo partido a las redes sociales, y a una sociedad digital que demanda en su tiempo libre los servicios de los museos. Los nuevos formatos expositivos han superado las expectativas y, aunque no sustituyen la visita física, han sido la clave para iniciar nuevas investigaciones sobre el devenir de la institución pues, aunque ya sabíamos que el museo se amoldaba a los nuevos tiempos, quizá no éramos conscientes ni de su versatilidad ni de la importancia que tenía para la sociedad actual.

Referencias:

- Alquézar Yáñez, Eva María. 2010. "El museo en el mundo digital. La red digital de colecciones de museos de España". *Actas del Congreso TECNIMAP*. Zaragoza: sin paginar.
- Cardona Gómez, Gema y Feliu-Torruella, María. 2013. "Redes sociales y museos. Cambios en la interacción cultural". *Her&Mus 13* [Volumen V, Número 2], Septiembre-Octubre 2013: 83-91.
- Claes, Florencia y Deltell, Luis. 2019. "Museo social en España: redes sociales y webs de los museos estatales". *El Profesional de la Información*, nº 28 (3): sin paginar.
- Debord, Guy. 1967. *La Societé du spectacle*. París: Buchet/Chastel.
- Deloche, Bernard. 2002. *El museo virtual*. Gijón: Trea.
- Del Río, José Nicolás. 2011. "Museos y redes sociales, más allá de la promoción". *Redmarka*, Año IV, 7: 111-123.
- Fernández-Hernández, Ruth, Vacas Guerrero, Trinidad y García-Muiña, Fernando. 2021. "La comunicación digital en los museos. Estudio comparado de las herramientas de la web 2.0". *Revista Internacional de Investigación en Comunicación aDResearch ESIC*. Nº 24 Vol 24 Primer semestre: 102-121.
- Hernández Hernández, Francisca. 2007. "La Museología ante los retos del siglo XXI". *E-rph* nº 1, diciembre: 4-26.
- Jiménez-Orellana, Luis Jesús. 2016. "Museo y comunicación 2.0. Situación en España". *Documentación de las Ciencias de la Información*, nº 39: 177-203.
- Mas Iglesias, José Manuel. 2018. "Museos españoles en Facebook: análisis de su comunicación como museos sociales". *Revista de Comunicación*, vol. 17, nº 2: 185-207.
- Navajas Corral, Óscar. 2020. *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*. Trea: Gijón.
- Racioppe, Bianca. 2019. "Del museo a las redes. El hashtag como propuesta curatorial". *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural*, 4 (6): sin paginar.
- Robles, Laura. 2021. Instagram y TikTok: apuesta segura en cualquier comunicación cultural. *Revista PH 102*: pre-print sin paginar.
- Simón Díez, Ainhoa. 2020. "Entre lo personal y lo viral: la reinención de la comunicación del museo". *ICOM Voices*: sin paginar.

EL PARADIGMA PARTICIPATIVO EN EL MUSEO DEL SIGLO XXI

Irene Pérez López

Universidad Complutense de Madrid

ireper02@ucm.es

Resumen

El museo del siglo XXI es un lugar interactivo en gran medida gracias a la introducción de tecnologías digitales en el espacio expositivo. Sin embargo, mientras unos consideran que contribuyen a crear un entorno de construcción de significados democrático e inclusivo, otros advierten de que sustituyen la educación por el entretenimiento.

Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) son herramientas al servicio del museo y pueden emplearse tanto para transmitir información experta como para fomentar el aprendizaje autónomo. ¿Y si antes de decidir qué herramientas utilizar, reflexionamos sobre el paradigma subyacente del museo? Desde finales del siglo XX, la labor de la institución refleja valores constructivistas, pero involucrar completamente al visitante en la actividad del museo podría requerir un cambio de perspectiva. El paradigma participativo de Heron y Reason, con una visión colaborativa de la realidad, convertiría al museo en un escenario de generación de conocimiento a partir de formas cooperativas de investigación.

Palabras-clave: Paradigma participativo; Museo; Interactividad; TIC; Constructivismo; Investigación cooperativa.

Abstract

The 21st-century museum is an interactive place due to the introduction of digital technologies into the exhibition space. However, while some consider that these technologies create a democratic and inclusive environment for meaning-making, others warn that they substitute education for entertainment.

Information and communications technology (ICT) are tools at museums' disposal that can transmit expert information and promote autonomous learning. Why don't we think about the underlying paradigm of the museum before deciding which tools to use? Since the end of the 20th century, the work of museums reflects constructivist values, but engaging visitors in museums' activity could require a change of perspective. The participatory paradigm of Heron and Reason and their collaborative vision of reality would turn the museum into a scenario for the construction of knowledge based on cooperative forms of research.

Keywords: Participatory paradigm; Museum; Interactivity; ICT; Constructivism; Cooperative research.

Tecnología de la información y la comunicación en el museo: participación e interactividad

Mi propuesta inicial para este IV Foro de estudios museológicos era profundizar en el papel que las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) tienen en el museo del siglo XXI y de qué manera han pasado a formar parte de su identidad. El trabajo en esa propuesta derivó en una reflexión sobre los principios subyacentes que rigen la actividad del museo que se ha convertido, finalmente, en el objetivo de mi intervención.

Al menos desde las últimas décadas del siglo XX, las TIC han invadido, no solo el espacio expositivo, sino el día a día del museo. Tienen una presencia tan consolidada que incluso se habla de un museo posdigital (Parry 2013), al que espera un futuro no muy lejano en el que estas tecnologías serán un aspecto más que la institución utilice para llevar a cabo sus estrategias, en lugar de considerarse de forma independiente como estrategias digitales.

Las tecnologías de la información en los museos están estrechamente ligadas a dos conceptos que han ganado importancia en las últimas décadas: la participación y la interactividad. La intención de fomentar la participación del visitante en las exposiciones no es una idea nueva en absoluto, sin embargo, se ha hecho cada vez más importante. Un ejemplo paradigmático de ello es el libro que Nina Simon publicó en 2010 con el título *The participatory museum*, en el que plantea un modelo de museo cuya actividad se basa en la participación, e insta a la institución a tratar a los visitantes como participantes culturales y no como consumidores pasivos (Simon 2010, II). Asimismo, con la llegada del siglo XXI se extendió el uso del término interactividad (Barry 1998; Adams et al. 2004; Witcomb 2006), frecuentemente asociado al de participación. Este concepto alude también a la relación del visitante con la exposición y, aunque interactuar es relacionarse con el entorno –algo que el visitante hace en todo momento medie o no el museo–, cuando en museología se habla de interactividad, se hace referencia a las acciones físicas concretas que lleva a cabo el visitante en contacto con los elementos dispuestos en el espacio expositivo. La interactividad ha alcanzado tanta importancia en las últimas décadas que incluso se ha llegado a mencionar un giro interactivo (Watermeyer 2012), que podríamos definir como un incremento de la interactividad en el espacio expositivo y una de las claves del museo del siglo XXI.

La tecnología digital está estrechamente ligada al incremento de la participación y la interactividad en el museo; tanto que para algunos es, de hecho, la causante de ese cambio (Peacock 2008; Parry 2013). También hay quien no está de acuerdo con ello, e insiste en desvincular el aumento de la interactividad en la experiencia del museo de la incorporación de TIC. La consecuencia de limitar la noción de interactividad a los elementos interactivos es que se concibe esta como algo que puede ser añadido a una exposición ya existente, generalmente en forma de dispositivo electrónico (Witcomb 2006, 354). A pesar de ello, no puede negarse que las tecnologías de la información han extendido la participación como forma de interactuar con la realidad en el día a día. No sorprende, por lo tanto, que los visitantes esperen que eso sea así también en el museo. Es decir, las tecnologías de la información han elevado las expectativas de participación de los visitantes de museos. Stein (2012, 215) lo llama cultura de participación y utiliza

la definición de Jenkins, según la cual esta emerge en la medida en que la cultura responde a la expansión de nuevas tecnologías que hacen posible para el consumidor guardar, modificar y compartir contenido de una manera y con un impacto sin precedentes (Jenkins 2009, xi).

Para Parry y Sawyer (2005, 40) las tecnologías de la comunicación y de la información no pueden ser tratadas exclusivamente como herramientas, sino que dan forma al museo. Si el museo es un medio de comunicación, el medio empleado para llevar a cabo esa comunicación lo define. Esto se relaciona con la premisa del teórico de la comunicación Marshall McLuhan, el medio es el mensaje: las nuevas tecnologías permiten poner en práctica muchos de los principios que siguen los museos del siglo XXI (del posmodernismo, la pedagogía crítica, etc.) pero, al mismo tiempo, el hecho de usar este tipo de tecnologías modifica el mensaje. En definitiva, no son sencillamente herramientas para poner en práctica dichos principios, sino que participan en la manera en la que estos toman forma en el museo.

Aunque las tecnologías digitales no pueden ser las únicas responsables del cambio –incluso el giro interactivo va más allá de la tecnología–, han permitido al museo adaptarse a algunos de los grandes retos de la posmodernidad. Las TIC favorecen, entre otras cuestiones, el acceso a información más allá de la seleccionada por el museo, desde elementos no expuestos de las colecciones hasta información contextual. Henning (2006, 309) afirma que las TIC convierten la exposición en una interfaz a través de la cual los visitantes pueden acceder a otros objetos de la colección en función de sus preferencias. Como consecuencia, se fomenta la construcción de significados no necesariamente definidos por la institución. Por este motivo algunos defienden que este tipo de herramientas han contribuido a la democratización de las colecciones y el conocimiento de los museos (Griffith 2003, 375). Asimismo, estos medios permiten diseñar experiencias multisensoriales que se alejan de la exclusividad visual a la que estamos acostumbrados. Todo ello contribuye a permitir la personalización de la experiencia de la visita que se adapta, así, a las necesidades y los intereses particulares de cada visitante¹.

Desde el punto de vista del aprendizaje, las TIC tienen mucho potencial, especialmente proponiendo actividades en las que este tenga lugar a través del juego (Adams et al. 2003, 51; Spock 2004, 369), lo que favorece, al mismo tiempo, la creación de entornos entretenidos. La posibilidad de personalizar la experiencia y aproximarse al mismo contenido desde la multisensorialidad y con diferentes medios, permite llegar a personas con distintos estilos de aprendizaje, de modo que se consigue un entorno de aprendizaje más inclusivo.

En general, las TIC apoyan la labor educativa del museo acercando el modo de aprender en el museo a la visión del aprendizaje que sostiene el constructivismo, que defiende el protagonismo del aprendiz en el proceso. Por el contrario, desde otras

¹ Algunos autores consideran que todo este nuevo conjunto de posibilidades existe porque ha tenido lugar un cambio de actitud con respecto al visitante, que se ha convertido en cliente del museo (Hooper-Greenhill, 1992, 214; Henning, 2006, 314). La institución debe asegurarse de que su cliente obtenga la experiencia que espera y la mejor forma de hacerlo es transformar al visitante en diseñador de su propia visita.

perspectivas –entre ellas la teoría conductista del aprendizaje–, las TIC no suponen una ayuda.

Las mismas características que hacen de ellas herramientas para el aprendizaje constructivista, convierten a las TIC en un peligro para la labor del museo. En primer lugar, apartando la atención de los objetos expuestos y las ideas que la exposición intenta transmitir. Por otro lado, hay quien no solo las considera una distracción sino un estorbo, ya que el espacio físico que ocupan en la exposición podría utilizarse para incorporar algún otro objeto de la colección (Roberts 1997, 86). Además, favorecer la construcción de significados más allá de los transmitidos por el museo puede poner en duda el conocimiento experto y por lo tanto la autoridad interpretativa de la institución. Con respecto a esto último, Stein (2012, 217) se pregunta qué efecto tendrá la cultura de participación sobre la autoridad del museo, teniendo en cuenta que la proliferación de creadores de contenido ha convertido al museo en una más de las muchas fuentes de información.

En definitiva, la concepción de las TIC como elementos facilitadores y potenciadores de la labor del museo está vinculada a una defensa del museo como institución dedicada al aprendizaje. En cambio, si el museo se concibe como un medio de comunicación que educa mediante la transmisión de conocimiento experto, estas mismas herramientas pueden suponer un problema.

Pero, ¿realmente las TIC tienen un carácter constructivista? Imaginemos un dispositivo colocado en la sala de una exposición que dé acceso a un juego de preguntas y respuestas. Si las preguntas tienen respuestas cerradas y se diferencia entre las correctas y las incorrectas, se basará en los principios de la teoría conductista del aprendizaje, independientemente de lo actualizada que esté la tecnología que dé soporte al elemento interactivo. Por el contrario, si invita a reflexionar con preguntas de respuesta abierta o permite dar varias respuestas sin clasificarlas como correctas o incorrectas, el mismo dispositivo reflejará principios más cercanos al constructivismo. El museo no se convierte en una entidad de valores constructivistas por introducir interactivos en sus exposiciones, al igual que no es necesariamente defensor del conductismo si los retira.

Es evidente, por lo tanto, que las TIC no son la causa del problema, sino herramientas al servicio del museo. Si la institución define su labor como la transmisión de información experta a un visitante desinformado, la tecnología que utilice reflejará estos principios; mientras que, si considera que su función es favorecer la construcción de significados, la misma tecnología tendrá un planteamiento muy diferente. Añadir una estación multimedia a una exposición no tiene por qué cambiar el flujo unidireccional de comunicación en el que se basa la exposición, ni convertirla en un medio más democrático o abierto (Witcomb 2003, 130). En otras palabras, los interactivos pueden ser una herramienta para enseñar al visitante o para permitirle aprender de forma autónoma.

Nos encontramos frente a la discusión a la que hemos asistido en incontables ocasiones en el ámbito de la museología, que enfrenta a quienes defienden el museo como bastión de conocimiento experto y a quienes lo conciben como un foro de opiniones diversas. Pero no se trata solo de dos formas de concebir el museo, sino de dos maneras

diferentes de ver la realidad; en definitiva, es el enfrentamiento del paradigma positivista contra el constructivista. ¿Y si antes de decidir qué herramientas utilizar, el museo tiene que definir el paradigma subyacente? Como defienden Guba y Lincoln (1994, 105), las cuestiones de paradigma siempre van antes que las de método.

Paradigmas de investigación

Egon G. Guba e Yvonna S. Lincoln son dos autores de referencia en el ámbito de la investigación cualitativa. Ellos definen paradigma como un sistema de creencias que ofrece una determinada visión del mundo y del lugar que el individuo ocupa en él, así como la relación entre ambos. Los paradigmas no dejan de ser construcciones del ser humano, así que ninguna de las propuestas es incuestionable ni cierta, ni siquiera puede proponerse como mejor que otra; son distintas formas de aproximarse a la realidad (Guba y Lincoln 1994, 107).

Aunque Guba y Lincoln trabajan los paradigmas que han definido la investigación cualitativa, especialmente en ciencias sociales, su trabajo –como el de Heron y Reason que se mencionará más adelante– puede ser de utilidad para el museo. La labor del museo siempre ha estado vinculada a la creación de conocimiento y su difusión, y para ambas cuestiones es necesario posicionarse dentro de algún paradigma –tanto si se hace de forma consciente como si no. Siempre que se toma una decisión en relación con la forma en la que se genera el conocimiento o cómo se transmite, se está aceptando una determinada naturaleza de la realidad, del conocimiento y de cómo es posible adquirirlo.

En 1994, Guba y Lincoln publicaron *Competing paradigms in qualitative research* donde señalaban que los principales paradigmas en los que se ha basado la investigación son: positivismo, postpositivismo, teoría crítica y constructivismo (tabla 1).

TABLA 1				
Elaborada a partir del cuadro de Guba y Lincoln (1994, 109).				
	Positivismo	Pospositivismo	Teoría crítica	Constructivismo
Ontología	Realismo	Realismo crítico	Realismo histórico	Relativismo
Epistemología	Dualista / objetivista	Dualista modificada / objetivista	Transaccional y subjetivista	Transaccional y subjetivista
Metodología	Experimental / manipulativa	Experimental modificada / manipulativa	Dialógica y dialéctica	Hermenéutica y dialéctica

El positivismo, que ha dominado la perspectiva científica desde hace siglos, considera que hay una realidad objetiva dominada por leyes inmutables de la naturaleza y que puede conocerse por completo. El postpositivismo es un esfuerzo más reciente por responder a las principales críticas del positivismo, de manera que aunque sigue defendiendo que hay una realidad que puede conocerse, acepta que ese conocimiento será siempre imperfecto porque el intelecto humano lo es. La teoría crítica abarca un conjunto de paradigmas que Guba y Lincoln dividen en tres grupos: posestructuralismo, posmodernismo y una mezcla de las dos anteriores. En general, las posiciones que los autores engloban dentro del término teoría crítica asumen que hay una realidad que puede conocerse, pero a la que se ha dado forma con factores sociales, políticos, económicos, culturales, etc.; de manera que lo que ahora se entiende que es real, no lo es o, al menos, está determinado por esos factores. Por último, el constructivismo se caracteriza por tender al relativismo ontológico, es decir, defiende realidades que son resultado de las construcciones mentales de los individuos, dependientes, por lo tanto, del entorno social, las experiencias, etc.

Lo importante para el asunto que estamos desarrollando es que si estos paradigmas estuvieran distribuidos en una línea, en un extremo habría una concepción de la realidad inmutable y objetiva de la que puede conocerse todo y, en el otro extremo, una concepción de realidades relativas construidas por la subjetividad de los individuos. El problema es que el primer extremo no reconoce el paradigma que lo enmarca, confunde la realidad con su visión de ella; y el otro extremo (que para Heron & Reason es el posestructuralismo posmoderno) confunde verdad relativa con escepticismo nihilista, o lo que es lo mismo, considera que como ninguna verdad es absoluta, no hay verdad (Heron y Reason 1997, 275).

Guba y Lincoln defienden el constructivismo, esto es, que la realidad es una construcción mental del individuo y no existe fuera de la persona que la crea, lo que implica que hay muchas realidades construidas que pueden ser incompatibles y estar en conflicto. Las construcciones pueden ser más o menos informadas o sofisticadas, pero no más o menos ciertas. Su principal problema es que, si la realidad es una construcción mental del individuo, no hay garantías de que exista. Heron y Reason (1997, 277) señalan, además, que los puntos de vista constructivistas tienden a ser deficientes a la hora de reconocer el conocimiento experiencial, el conocimiento por relación.

En 1997, Heron y Reason propusieron otro paradigma como alternativa más útil y satisfactoria que el constructivismo: el paradigma participativo.

El paradigma participativo

Heron y Reason (1997) proponen una visión participativa del mundo en la que la base del conocimiento es un empirismo radical. No se trata del empirismo de las teorías del comportamiento sino el de la fenomenología: el conocimiento se basa en el encuentro experiencial con aquello que se va a conocer; en ese encuentro el conocedor da forma

perceptiva a lo que conoce. De hecho, ellos mismos citan el siguiente texto de Merleau-Ponty en el que se describe un encuentro con la realidad similar al que proponen:

Y si mi mano sabe de lo duro y lo blando, si mi mirada sabe de la luz lunar, es como cierta manera de unirme al fenómeno y comunicar con él. Lo duro y lo blando, lo granuloso y lo liso, la luz de la luna y del sol en nuestro recuerdo se dan, ante todo, no como contenidos sensoriales, sino como cierto tipo de simbiosis, cierta manera que tiene el exterior de invadirnos, y el recuerdo no hace aquí más que derivar la armadura de la percepción de la que él ha nacido. (Merleau-Ponty, 1964, 331).

El paradigma participativo propone un cosmos dado en el que la mente participa de forma activa. En el encuentro con la realidad, se produce una transacción entre el universo y el individuo, es una experiencia subjetivo-objetiva: consiste tanto en imaginarlo o moldearlo subjetivamente como en saber objetivamente que se encuentra ahí. Lo que emerge como realidad es fruto de la interacción del universo con la mente. Como consecuencia, lo que conocemos del universo está articulado subjetivamente, su objetividad está sujeta a la subjetividad del individuo.

El proceso no es solo subjetivo sino intersubjetivo, porque el conocimiento se enmarca en nuestro contexto personal de significados compartidos, de modo que, tener una conciencia crítica sobre nuestro conocimiento incluye necesariamente la experiencia compartida, el diálogo, la retroalimentación y el intercambio con los demás. Esto presupone no solo participación sino también un acuerdo sobre las reglas del lenguaje, su uso, un conocimiento experimental tácito mutuo y entendimiento. De modo que cualquier realidad subjetivo-objetiva articulada por cualquier persona se realiza dentro de un campo intersubjetivo, un contexto de significados compartidos, tanto lingüístico-culturales como experienciales (Heron y Reason 1997, 280).

La forma acceder a ese conocimiento –la metodología–, es la investigación cooperativa, una forma colaborativa de investigación en la que todos los participantes se involucran en un diálogo democrático como co-investigadores y co-sujetos. En la investigación cooperativa, los participantes colaboran para definir las preguntas que desean explorar y la metodología que se utilizará, de manera que los investigadores son también sujetos de investigación y viceversa.

El paradigma participativo en el museo: de medio de comunicación a laboratorio de investigación cooperativa

En las últimas décadas en el ámbito del museo nos sentimos cada vez más cómodos con la visión constructivista de la realidad y ha ocurrido, al menos en parte, como consecuencia del giro educativo.

Aunque la educación ha formado parte de la identidad del museo desde su creación, durante el siglo XX la labor educativa de la institución fue ganando importancia, y comenzaron a aparecer referencias a un cambio paradigmático tanto en la definición como en la importancia de la educación en el museo (Hein 1998: 6) o la priorización de su rol educativo (Hooper-Greenhill 2007: 367). A finales del siglo pasado, además, el concepto

de aprendizaje como resultado de la transmisión de información de una fuente informada a un receptor pasivo, derivado de la teoría conductista, ha sido reemplazado por la noción constructivista del aprendizaje como proceso activo que depende de las experiencias y conocimientos previos del aprendiz.

El museo, que se identifica a sí mismo como institución de carácter educativo², se encuentra, en consecuencia, en proceso de convertirse en un escenario para la construcción de significados en el que el visitante pueda aprender de forma autónoma, a partir de una experiencia que es cada vez más personalizable y por lo tanto adaptable a sus necesidades e intereses. Prueba de ello es el uso que se está dando a las TIC, comentado al inicio. En otras palabras, el museo abraza el paradigma constructivista.

Pero, ¿el paradigma constructivista es el más útil para el museo? Quizá favorecer la construcción de significados y aceptar que todos son válidos incluso cuando entran en conflicto, no es la opción más satisfactoria para la institución; quizá el conocimiento que surge en el museo requiera de formas colaborativas de investigación.

Ya existen entidades que emplean metodologías positivistas para obtener conocimiento del arte, entre las que destaca la universidad. Esta aproximación al objeto de estudio es muy necesaria pero no agota las posibilidades de conocimiento del mismo. El museo tiene dos diferencias fundamentales con este tipo de instituciones: en primer lugar, que cuenta con visitantes y, en segundo, que en él se produce un encuentro directo del individuo con la obra de arte. Estas son precisamente dos de las claves de la investigación cooperativa que propone el paradigma participativo: la experiencia compartida de la realidad y el empirismo radical. Ya que es así, ¿por qué no apostar por una metodología de investigación realmente participativa?

¿En qué se traduciría? No se trata de involucrar al visitante en actividades para que la exposición resulte más entretenida, ni siquiera en conseguir que participe de forma activa en las actividades que proponga el museo. En todas estas situaciones se sigue manteniendo la jerarquía: es el museo el que conserva el control de la situación y ofrece al visitante la oportunidad de interactuar con lo expuesto de la forma que la institución considera adecuada. Se trata, más bien, de convertir la exposición en un laboratorio en el que tenga lugar el proceso de investigación cooperativa del que participen museólogos y visitantes, y del que emerja un conocimiento subjetivo e intersubjetivo del arte.

Esto convertiría al museo en escenario de investigación y no en una institución comunicadora o educativa. En las últimas décadas se ha puesto mucho énfasis en la labor del museo como mediador entre el conocimiento y la sociedad; bajo el paradigma participativo esta faceta sería innecesaria: la transmisión de información no sería una prioridad porque la sociedad participaría de su creación.

Es importante tener en cuenta que estamos hablando de la generación de conocimiento, no de la construcción de significados, que es un concepto también muy

² La educación ha aparecido en la definición que ICOM da de museo desde 1961 hasta hoy, si tenemos en cuenta que la vigente sigue siendo la de 2007. No es tan seguro que la próxima definición lo considere de la misma forma.

común en los estudios de museos especialmente desde los noventa (Silverman 1995; Rounds 1999; Falk y Dierking 2000). La construcción de significados es un proceso que sucede siempre –ya que el visitante siempre da significado a la visita en base a sus conocimientos y experiencias previos–, y que el museo puede elegir favorecer o no (Hein 1999, 15). La investigación cooperativa supondría la generación de conocimiento de forma colaborativa y desjerarquizada; el museo se convertiría en un laboratorio de investigación cooperativa.

Por supuesto, esto no significa que aceptar el paradigma constructivista o incluso el positivista, sea negativo. Operar bajo uno de estos paradigmas es siempre una opción, la cuestión es ser conscientes de que es así, porque a menudo asistimos a museografías en las que se disfraza de constructivismo lo que en realidad es positivismo (frecuentemente insertando elementos interactivos o digitales). Por eso es importante analizar cuál es el paradigma subyacente que rige la forma de operar del museo y decidir si es el más adecuado. En definitiva y como se apuntaba antes, las cuestiones de método deben ser secundarias a las de paradigma.

Referencias bibliográficas

- Adams, Marianna, Cynthia Moreno, Molly Polk y Lisa Buck. 2003. "The dilemma of interactive art museum spaces". *Art Education* 56, 5: 42-56.
- Adams, Marianna, Jessica Luke, and Theano Mousouri. 2004. "Interactivity: moving beyond terminology". *Curator: The Museum Journal* 47, 2: 155-70.
- Barry, Andrew. 1998. "On interactivity: consumers, citizens and culture". *The Politics of Display*, ed. Sharon Macdonald, pp. 98-115. Londres: Routledge.
- Dierking, Lynn D. y John Falk. 2000. *Learning from museums. Visitor experiences and the making of meaning*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press.
- Griffiths, Alison. 2003. "Media technology and museum display. A century of accommodation and conflict". *Rethinking media change. The aesthetics of transition*, eds. David Thorburn and Henry Jenkins, pp. 375-389. Cambridge, MA: MIT Press.
- Guba, Egon G., and Yvonna S. Lincoln. 1994. "Competing paradigms in qualitative research". *Handbook of qualitative research*, eds. Norman K. Denzin and Yvonna S. Lincoln, pp. 105-117. Thousand Oaks: Sage.
- Hein, George E. 1998. *Learning in the museum*. London: Routledge.
- Hein, George E. 1999. "Is meaning making constructivism? Is constructivism meaning making". *The Exhibitionist* 18, 2: 15-18.
- Henning, Michelle. 2006. "New media". *A companion to museum studies*, ed. Sharon Macdonald, pp. 302-318. Oxford, UK: Blackwell.
- Heron, John y Peter Reason. 1997. "A participatory inquiry paradigm". *Qualitative inquiry*, 3, 3: 274-294.
- Heron, John. 1996. *Co-operative Inquiry: research into the human condition*. London: Sage.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2007. *Museums and education. Purpose, pedagogy, performance*. London: Routledge.

- Jenkins, Henry, dir. 2009. *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. London: MIT Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Fenomenología de la percepción*; trad. Jem Cabanes. Barcelona: Península / Planeta-Agostini.
- Parry, Ross, and Andrew Sawyer. 2005. "Space and the Machine. Adaptive museums, pervasive technology and the new gallery environment", *Reshaping museum space*, ed. Suzanne Macleod, pp. 38-52. London: Routledge.
- Parry, Ross. 2013. "The end of the beginning: Normativity in the postdigital museum". *Museum Worlds*, 1, 1: 24-39.
- Peacock, Darren. 2008. "Making ways for change: Museums, disruptive technologies and organisational change". *Museum Management and Curatorship* 23, 4: 333-51.
- Roberts, Lisa C. 1997. *From knowledge to narrative: Educators and the changing museum*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- Rounds, Jay. 1999. "Meaning making: a new paradigm for museum exhibits". *Exhibitionist* 18, 2: 5-8.
- Silverman, Lois H. 1995. "Visitor meaning-making in museums for a new age". *Curator: The Museum Journal* 38, 3: 161-170.
- Simon, Nina. 2010. *The participatory museum*. Santa Cruz, CA: Museum 2.0.
- Spock, Daniel. 2004. "Is it interactive yet?". *Curator: The Museum Journal* 47, 4: 369-374.
- Stein, Robert. 2012. "Chiming in on museums and participatory culture". *Curator: The Museum Journal* 55, 2: 215-26.
- Watermeyer, Richard. 2012. "A conceptualisation of the post-museum as pedagogical space". *Journal of Science Communication* 11, 1: 1-8.
- Witcomb, Andrea. 2003. *Re-imagining the museum: Beyond the mausoleum*. London: Routledge.
- Witcomb, Andrea. 2006. "Interactivity: thinking beyond". *A companion to museum studie*, ed. Sharon Macdonald, pp. 353-361. Oxford, UK: Blackwell.

SOBREEXPOSICIÓN. DISCUSIONES ENTORNO A “LA GRAN SALA” DE LA EXPOSICIÓN *LATIN AMERICA IN CONSTRUCTION: ARCHITECTURE 1955-1980* EN EL MoMA (2015)*

MSc. Arq. Manuel Felipe Reyno Capurro

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid ETSAM (España)

Facultad de Diseño Arquitectura y Urbanismo FADU (Uruguay)

Universidad Andrés Bello UNAB (Chile)

felipereyno@gmail.com

Resumen

El 29 de marzo de 2015 se inauguraba la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980», una muestra que, según los comisarios, evidenció la originalidad de la arquitectura y la planificación urbana de una vasta región durante veinticinco años. Este trabajo implicó una investigación de cinco años que movilizó toda la maquinaria del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) para explorar, identificar y exhibir más de 825 documentos originales nunca antes reunidos en un mismo espacio. El presente artículo hace una revisión crítica de una de las salas de la exposición con el objetivo de enriquecer y construir diversos puntos de vista en torno a la museografía y a la arquitectura de América Latina entre 1955 y 1980.

Palabras-clave: MoMA; América Latina; Exposición.

Abstract

On March 29th, 2015, the «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980» exhibition was inaugurated. An exhibition that, according to its curators, demonstrated the architectural and urban planning originality of a vast region, over a period of twenty-five years. The work involved a five-year research that activated the entire Museum of Modern Art in New York (MoMA) in the tasks of exploring, identifying and exhibiting over 825 original documents that had never before been collected in the same space. This article makes a critical review of one of the exhibition spaces, with the aim of enhancing and building different points of view around Latin American museography and architecture from 1955 through 1980.

Keywords: MoMA; Latin America; Exhibition.

* Este artículo es un extracto del capítulo 5, «La Gran Sala: Latin America in Development: 1955-1980», y conclusiones de la tesis doctoral «Revisión de una revisión histórica. La intervención del MoMA en la difusión internacional de la arquitectura de un continente. Un estudio de la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980», ETSAM, UPM, del mismo autor.

Discusiones entorno al título

La exposición “Latin America in Construction” (**Fig. 1**) fue promovida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York bajo la dirección de Glenn D. Lowry en el año 2015. El equipo de comisarios estaba formado por Jorge Francisco Liernur, argentino, y Carlos Eduardo Comas, brasileño, en sus roles de comisarios independientes. Patricio del Real, de origen puertorriqueño, fue el asistente por parte del museo y el director de la exposición fue Barry Bergdol de Estados Unidos.



Fig. 1 Acceso a la exposición: *Latin America in Development: 1955-1980*. 2015. © Sabine Dowek, sabinedowek.com, 2015.

En esta exposición se reunieron los más importantes ejemplos de arquitectura de la región de un período histórico que abarcaba desde 1955 hasta 1980. A lo largo de los cinco años de investigación previos a la inauguración nos interesa difundir las discusiones que se produjeron entre los comisarios. Diferencias que evidenciaron los intereses políticos e ideológicos detrás de cada uno de los actores implicados.

El primer título previsto para la exposición fue “The Poetics of Development”, propuesto por el brasileño Carlos Eduardo Comas y aprobado por el resto del equipo de comisarios. Dicho título contemplaba una visión más formalista asociada a los métodos de análisis basados en Colin Rowe que aplicaba el comisario brasileño, combinado con

otra visión más política que acuñó el comisario argentino Jorge Francisco Liernur en torno al «desarrollismo», más vinculada a la escuela de Manfredo Tafuri.

La dirección del MoMA, con Glenn D. Lowry a la cabeza, vetó este primer título planteado por el equipo de comisarios. Su argumento fue que el término en inglés, *development*, poseía un significado asociado al negocio inmobiliario y esa no era su finalidad en el título propuesto, y prefirieron evitar equívocos y confusiones. Así que el MoMA decidió prevenir posibles críticas en torno a los desarrollos inmobiliarios realizados desde Europa y, especialmente, desde Estados Unidos en toda América Latina.

A continuación, Liernur hizo una contrapropuesta con el título “Architecture for Progress”, también respaldada por Comas. Este título tenía evidentes alusiones políticas a la Alianza para el Progreso (*Alliance for Progress*) creada por John F. Kennedy entre los años 1961 y 1970 como una estrategia de ayuda económica para contrarrestar la influencia de la Revolución cubana en los países de América Latina.

De nuevo la dirección del MoMA vetó el título por razones políticas. Finalmente, la dirección del museo decidió que la exposición se titularía “Latin America in Construction: Architecture 1955-1980”. Esto conllevó que los dos comisarios implicados, no contentos con esta decisión, a modo de protesta, resolvieron titular sus ensayos publicados en el catálogo con los títulos que habían sido rechazados por la dirección. Así, el de Carlos Eduardo Comas fue “The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools”¹, y el de Jorge Francisco Liernur, “Architecture for Progress: Latin America, 1955-1980”.²

Este cambio implicó que a las dos formas de analizar las obras de arquitectura que proponían el comisario brasileño y el argentino, una más estilística y la otra en torno al desarrollismo, se les impusiese el concepto de *in construction* aportado por la dirección del MoMA. Este nuevo concepto, en castellano “en construcción”, está conjugado en presente y hace clara alusión al trabajo desarrollado por el equipo de comisariado, un trabajo abierto por el que se reunieron gran cantidad de obras pero que sigue en proceso, una historia que sigue en construcción.

Aquí el MoMA quiso mostrar un proceso abierto a posibles aportaciones y modificaciones. Es un nuevo concepto que no impone una única manera de ver las cosas, se adapta a las nuevas formas de producir exposiciones de carga política y simbólica. Es una forma de neutralizar posibles críticas asociadas al papel que juega la institución en la producción de este tipo de exposiciones.

A su vez, desde otro punto de vista, esta primera discusión evidencia que las intenciones de la institución no son de implicarse ni tomar partido, no se quiere comprometer con ninguna de las dos miradas de los comisarios especializados. En

¹ Carlos Eduardo Comas, “The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools”, en *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, eds. Barry Bergdoll et al. (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015), 40-67.

² Jorge Francisco Liernur, “Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980”, en *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, eds. Barry Bergdoll et al. (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015), 68-89.

cambio, prefiere mantenerse al margen, intentando ser políticamente correcto, centrando la atención en el trabajo de investigación y no en establecer una posición crítica o política con respecto al contenido de la exposición.

Espacio en discusión

La otra discusión que nos interesa desarrollar en este artículo es entorno a la sala principal de la exposición. En los planos y alzados de la exposición de la (Fig. 2) se pueden observar las proporciones del espacio, y la disposición de los elementos museográficos como fueron los muros a medio construir, las maquetas, las vitrinas y los documentos originales enmarcados.

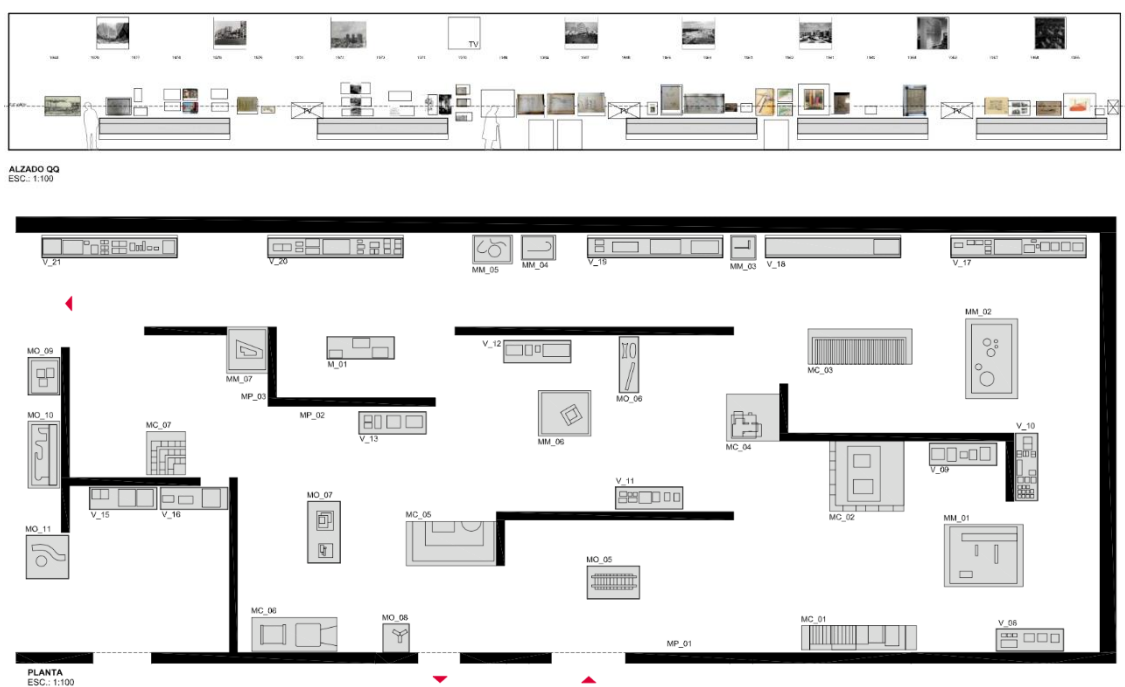


Fig. 2 Planta de «La Gran Sala» y Alzado del muro de la vivienda _ Planta y Alzado Esc.: 1/200_ *Latin America in Development: 1955-1980*. Documento realizado por el autor.2020.

Esta sala principal se llama «Latin America in Development: 1955-1980». En este artículo la denominamos “la gran sala” porque es la más grande de todas y donde se ubicó la mayor cantidad de obras de la exposición. En el análisis de este espacio encontramos dos formas de desarrollar la narrativa de la exposición que nos interesa destacar, por un lado, el que denominamos «desorden aparente» a través de las diagonales anacrónicas que atraviesan toda la sala y por otro, la “línea cronológica” de la vivienda colectiva.

Para hacer un análisis del espacio de la gran sala debemos investigar el proceso de diseño que llevó al resultado final que experimentamos en la exposición. A partir de las entrevistas realizadas por el autor a los cuatro comisarios principales y por medio del artículo del comisario brasileño Carlos Eduardo Comas, “Latin American Architecture at

MoMA”³, podemos esbozar los puntos de vista que tenían los comisarios con respecto al diseño expositivo de la sala. Nos centraremos en las propuestas de los comisarios Comas y Liernur, ya que Bergdoll y Del Real delegaron sus ideas en los diseñadores museográficos del MoMA.

La propuesta de Comas en su dibujo que vemos en la **Fig. 3**, es una propuesta planteada sobre el plano base entregado por el MoMA. Su proyecto propone un primer espacio compuesto por el prelude, con un muro oblicuo que va reduciendo el espacio hasta pasar a la siguiente sección, que no titula. En esta segunda sala ubica a Brasilia y tres objetos que tampoco quedaron definidos. En la “gran sala” vemos dos elementos centrales en dirección longitudinal, uno de ellos es una serie de trece vitrinas continuadas, y el otro un muro casi paralelo. Según expuso en su artículo, su referencia para su diseño fueron las cuatro funciones defendidas en la Carta de Atenas: habitar, circular, trabajar y recrear, cada una de ellas reflejada en cada una de las paredes del espacio. En su dibujo identificamos el recorrido de los visitantes con una línea sinuosa. Dicho recorrido tiene un único sentido, es decir, plantea una exposición con una lectura espacial lineal y continua.

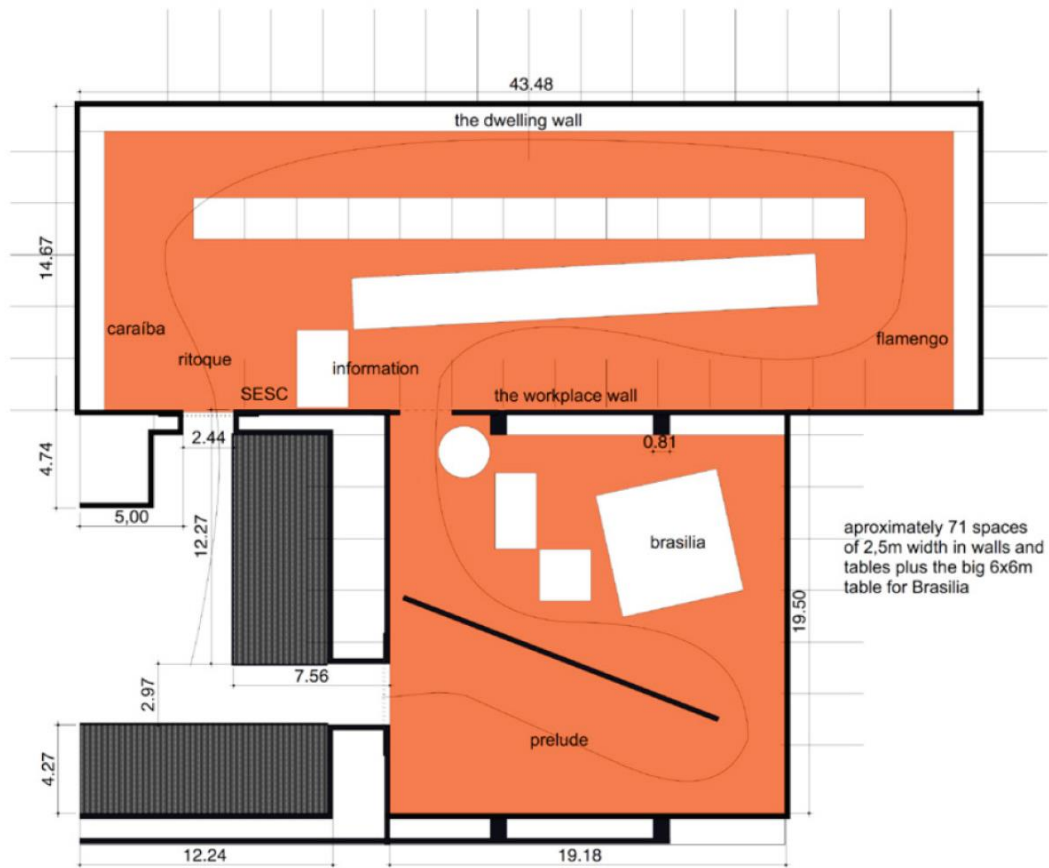


Fig. 3 Propuesta de diseño de exposición Carlos Eduardo Comas. *usjt, arq.urb*, issue 20 (2017): 163.

³ Carlos Eduardo Comas, «Latin American Architecture at MoMA», *arq.urb* 20 (septiembre-diciembre de 2017): 156-171.

En cambio, Jorge Francisco Liernur presenta su propuesta representada en el croquis que se reproduce en la **Fig. 4**. En él vemos un dibujo que contiene veintiuna letras interconectadas en color rojo, cincuenta y seis números interconectados en lápiz y cuatro círculos con línea discontinua que contienen tanto números como letras. En el centro del dibujo coloca la letra A con un primer hexágono⁴ de cinco números, a partir de aquí las letras y números se van conectando con líneas para terminar construyendo un sistema rizomático de relación de elementos. Podríamos interpretar que las letras son secciones, los números, obras, y los círculos, salas. Sin embargo, lo que importa destacar al mostrar este dibujo es la disposición que estableció Liernur a la hora de pensar el espacio. No se basó en la planta real que les proporcionó el MoMA, propuso un diagrama en donde lo importante era la relación entre los distintos elementos y su agrupación. Su diagrama hace recordar a los de Alfred Barr para la exposición “Cubism and Abstract Art” de 1936, donde hace un análisis del cubismo, diagrama que Liernur debía conocer perfectamente.

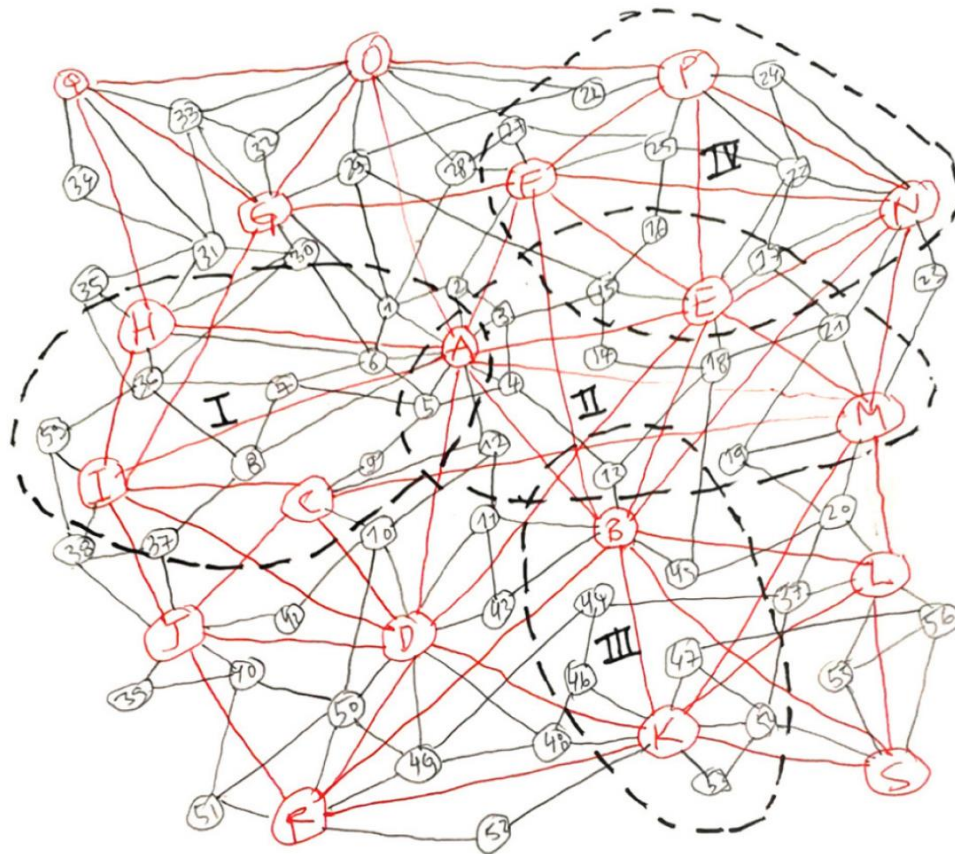


Fig. 4 Propuesta de diseño de exposición Jorge Francisco Liernur. *usjt, arq.urb*, issue 20 (2017): 163.

⁴ El hexágono es un elemento utilizado por Jorge Luis Borges (1899-1986) para representar el espacio absoluto en “La biblioteca de Babel”: “El universo (que otros llaman biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, son vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas (...). La biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible”. En *El jardín de senderos que se bifurcan* (Buenos Aires: Emecé, 1944).

Ahora, si analizamos el espacio construido, vemos que se utilizaron parte de las dos propuestas. En el espacio central siguieron el diseño de Liernur con su espacio rizomático, y en la pared de la vivienda se siguió la idea de Comas con un orden cronológico. Estas dos formas de pensar el espacio son la que se optó por definir como el “desorden aparente”, como propuso Francisco Liernur, y el “orden cronológico”, según propuso Carlos Comas. A continuación, pasaremos a analizar cada una de las disposiciones y su narrativa en relación con las obras expuestas.

Si observamos el espacio de la gran sala, podemos decir que está inspirado en las relaciones rizomáticas de Liernur materializadas en 269 obras distribuidas por el espacio y divididas en doce subzonas. Cada una de ellas se compone de una serie de obras que tiene un mismo programa arquitectónico, temática específica u obra destacada de la sala. A partir de este desorden aparente, podemos identificar diagonales que vinculan temáticas. Una diagonal se produce cuando la disposición de los muros permite producir una línea oblicua visual y físicamente. A su vez, cada diagonal atraviesa distintas subzonas y relaciona obras que en primera instancia no parecen tener nada que ver una con la otra. En el dibujo de la **Fig. 5** observamos la reconstrucción de las diagonales entre los tabiques dispuestos en la gran sala. En esta sala se identifican cuatro diagonales que denominamos de la siguiente manera: “ciudad en el edificio”, “de la materialidad”, “construcción tradicional con estructuras innovadoras”, y la diagonal “de Lina Bo Bardi” (**Fig. 6**).

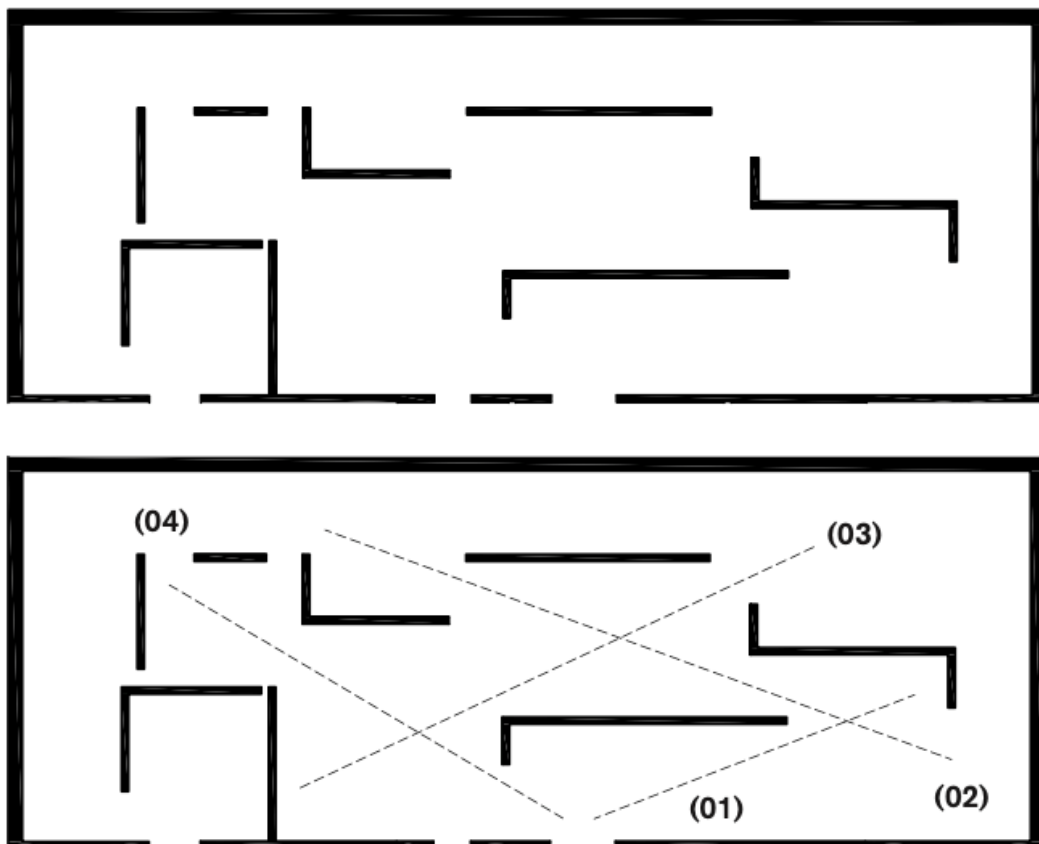


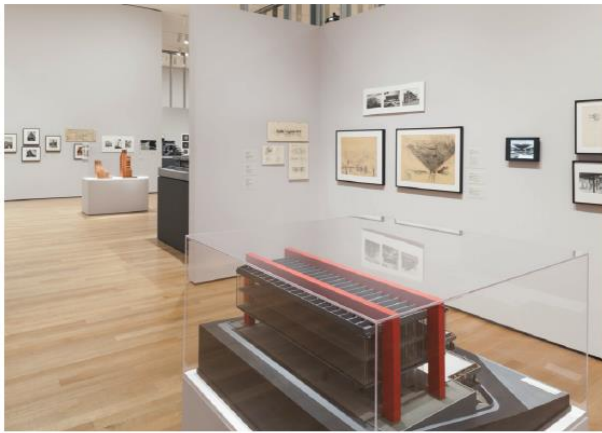
Fig. 5 Planta con el dibujo de la sala vacía y las cuatro diagonales: “Ciudad en el Edificio” (01), “Materialidad” (02), “Estructura” (03) y “Lina Bo Bardi” (04). Documento realizado por el autor.



01



02



03



04

Fig. 6 Fotografías de las vistas de las diagonales de la gran sala. Diagonales: “Ciudad en el Edificio” (01), “Materialidad” (02), “Estructura” (03) y “Lina Bo Bardi” (04). © Thomas Griesel / The Museum of Modern Art, 2015.

Al entrar en la gran sala se constituyen dos diagonales: la primera es la que denominamos “diagonal de la ciudad en el edificio”, donde se establece una conexión entre el Museo de Arte de São Paulo, de Lina Bo Bardi, y la sede del Banco de Londres y América del Sur, de Clorindo Testa. En la primera obra, Bo Bardi hace dialogar el arte con la ciudad en una inmensa plaza pública ubicada bajo las salas del museo que están colgadas de los llamativos pórticos rojos. La segunda obra es la representación del poder económico en América Latina a través de la inclusión de la ciudad en el edificio por medio de bandejas de forjados en voladizo y paneles prefabricados de hormigón en la fachada completamente perforados, es decir, abiertos a la ciudad.

La segunda, la “diagonal de la materialidad”, se produce entre la maqueta del banco de Clorindo Testa, antes mencionado, y las maquetas del Urnario de Nelson Bayardo, la maqueta de los muros sinusoidales de Eladio Dieste. Si continuamos esta diagonal hacia detrás, podemos agregarle la maqueta realizada por la Universidad de Miami del centro cívico de Clorindo Testa en Santa Rosa, Argentina. Entre cada uno de los edificios mencionados podemos identificar un factor común en la materialidad de hormigón visto o ladrillo, una cierta expresividad de la materia en consonancia con la estructura.

Denominamos “diagonal de construcción tradicional con estructuras innovadoras” a la que se establece entre la Facultad de Arquitectura de João Baptista Vilanova Artigas y Carlos Cascaldi, de nuevo en relación con el Urnario de Nelson Bayardo y las maquetas de José Miguel Galia con sus edificios en Venezuela. En todos los ejemplos observamos que se hace una combinación entre construcción tradicional y una estructura innovadora que permite potenciar las espacialidades interiores y la relación con el contexto urbano inmediato.

La “diagonal de Lina Bo Bardi” se establece si volvemos al inicio de la gran sala, donde comenzamos con el MASP de la arquitecta, pero trazamos la diagonal opuesta a la primera en una conexión con el SESC Pompéia. Entre los puntos intermedios se encuentran la maqueta de la CEPAL de Chile, las maquetas de estudio en madera de los edificios de José Miguel Galia en Venezuela y la maqueta en sección del edificio de Jesús Tenreiro Degwitz en Venezuela. En esta diagonal observamos que la gran sala, la más importante de la exposición, comienza y finaliza con un edificio de Lina Bo Bardi. Aquí confirmamos las intenciones de los comisarios de subrayar la importancia y relevancia de sus edificios, a raíz del poco reconocimiento que recibió en su época.

La producción de estas diagonales demuestra la posibilidad de relacionar las obras con independencia de sus subzonas. Este análisis confirma la tesis de Jorge Francisco Liernur que establece relaciones entre obras y también deja abierta la sala para posibles nuevas relaciones. Con estas diagonales demostramos, por un lado, que se pueden conectar obras que a primera vista no tienen puntos en común identificando parecidos o diferencias. Esta forma de «clasificar» las obras permite entenderlas como elementos independientes del discurso o narrativa expositiva. A su vez, cada obra puede pertenecer a distintos conjuntos de narrativas.

Si el espacio de la gran sala estaba inspirado en el esquema rizomático de Liernur, la pared de la vivienda estaba inspirada en las ideas de Carlos Eduardo Comas. Es una pared pintada de color amarillo de cuarenta y dos metros de largo por cinco metros de alto. A lo largo del muro, de forma cronológica de derecha a izquierda desde 1955 hasta 1980, se hace un repaso de los ejemplos más destacados de vivienda colectiva de la región estudiada, con las obras de los once países seleccionados.

El equipo de comisarios decidió dividir la línea cronológica en tres franjas horizontales: en la base colocaron todas las obras seleccionadas expuestas en vitrinas y colgadas en la pared, en la línea central ubicaron los años y un fragmento de texto con una descripción política y económica de América Latina, y en la línea superior colocaron nueve imágenes fotográficas de los ejemplos destacados a lo largo del período de estudio, es decir, de los treinta y cinco ejemplos expuestos en la línea, los curadores hicieron una selección de los nueve más importantes. En este punto los comisarios hicieron un cambio en la estrategia y pasaron de hacer un proceso de selección abierto, a hacer una selección evidente y precisa de lo que consideraban que representaba la vivienda colectiva pública de América Latina.

A su vez, tomaron una segunda decisión importante con respecto a la vivienda, que fue ubicar la vivienda unifamiliar del arquitecto de diseño, tan difundida y reconocida como la “casa latinoamericana moderna”, fuera de la pared de la vivienda, en una pequeña sala apartada de “la gran sala”. Esta pequeña sala también se pintó de amarillo para establecer la relación con la pared de la vivienda, pero se separó para situar los ejemplos más destacados de vivienda unifamiliar. Esta “nota al pie es un comentario por otro motivo”⁵ es lo que dijo Jorge Francisco Liernur en la entrevista realizada cuando habló de la sala de las casas de los arquitectos.

Si volvemos a la pared podemos ver que el texto introductorio de los comisarios explica cómo tras la Segunda Guerra Mundial América Latina se enfrentó a un crecimiento demográfico y económico que propició el desarrollo de un laboratorio de ideas de viviendas colectivas bajo gobiernos de diversas ideologías, a la vez que se crearon distintas instituciones nacionales e internacionales para su financiación. En la pared vemos la evolución de la vivienda a través de sus diferentes formas de financiación, pero también se observa la evolución en el tipo de vivienda. En los primeros años se encuentran los modelos de superbloques y la unidad vecinal como el ejemplo más difundido en la región. En estos bloques, el usuario se adaptaba a la forma y tamaño de la vivienda. En los sesenta aparece el ejemplo experimental del PREVI, donde veinticuatro equipos de arquitectos pensaron en un problema específico de vivienda y dieron ejemplo a todo el continente. En los años setenta los ejemplos de vivienda tenían claras referencias en las ideas del TEAM X y de la arquitectura sistemática, focalizando sus energías en los espacios comunes de intercambio y sumado a la diversidad de tipología, dando una apariencia de arquitectura incremental basada en las nuevas ideas de la época:

⁵ Entrevista con Jorge Francisco Liernur realizada por el autor.

Además de la inversión del Gobierno nacional en vivienda, la ayuda extranjera también provino de programas organizados por los Estados Unidos, como la Alianza para el Progreso, lanzada con gran fanfarria por John F. Kennedy en 1961, y de la exportación soviética de tecnología de prefabricación industrial, especialmente a Cuba y, brevemente, a Chile de Salvador Allende. La vivienda se convirtió en un tema de las batallas ideológicas de la Guerra Fría.⁶

El ejemplo de Chile es ilustrativo de las batallas ideológicas de la Guerra Fría: la Operación Sitio, nacida durante la presidencia de Eduardo Frei, alentó la autoconstrucción con asistencia económica de la Alianza para el Progreso respaldada por Estados Unidos. Por el contrario, la prefabricación pesada, inspirada en los métodos que se utilizan en la Unión Soviética, fue favorecida durante la presidencia de Salvador Allende.

A lo largo de esta pared de la vivienda son analizados los nueve ejemplos seleccionados por el equipo de comisarios y pueden establecerse las relaciones que formaron con sus gobiernos u organismos nacionales o internacionales para su construcción. Estos ejemplos fueron los destacados por los comisarios sobre el total de obras seleccionadas en torno a la temática de la vivienda colectiva. En estos nueve casos escogidos sobre el resto se evidencia el interés por los conjuntos de viviendas de gran escala, con gran cantidad de unidades de vivienda y en una gran extensión de la ciudad. En todos los ejemplos citados, los proyectos implicaron un acuerdo de los gobiernos para que se llevaran a cabo, con la inclusión de bancos estatales, organismos nacionales, institutos de viviendas, cooperativas y hasta las Naciones Unidas. A través de los proyectos de vivienda se evidenciaron los intereses políticos y económicos de los estados de América Latina.

Por otro lado, estos ejemplos evidencian las transformaciones que existieron desde los superbloques de viviendas con idénticas tipologías y con espacios colectivos a gran escala, a las unidades vecinales con una escala menor a los complejos de vivienda colectiva, con diversidad en la oferta de tipologías y en la especificidad de espacios exteriores. Estas transformaciones también se produjeron con los cambios en la composición del núcleo familiar tipo para los que fueron pensadas. En ese sentido, la pared de la vivienda adquiere sentido cronológico cuando se analiza en todo su desarrollo, observando sus transformaciones. El valor de cada proyecto lo adquiere en el conjunto de la línea temporal, es decir, en la narración museográfica.

Como mencionamos previamente, en una pequeña sala adyacente al espacio central de la gran sala, el equipo de comisarios ubicó “At Home with the Architect”. Era un espacio también pintado de amarillo, lo que hace que se vincule con la pared de la vivienda, en el que se mostraron los ejemplos más innovadores de residencias unifamiliares diseñadas por arquitectos para ellos mismos o sus familias.

⁶ Barry Bergdoll *et al.*, texto de sala: «A Quarter Century of Housing», de la exposición «Latin America in Construction: Architecture 1955–1980» (2015).

La sala estaba diseñada como si se entrara a la casa de un arquitecto, donde una imagen de la Casa Henry Klumb (1949) de Puerto Rico, con su vegetación y sus sillas, invitaba a tomar asiento. A su vez, en segundo plano, se colocaron sillas en exposición: la *BKF*, de Antonio Bonet, Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, de 1938, y la *Puzzle Chair* (1975), de Juan Baixas. En un tercer plano de la perspectiva, vista desde el acceso a la sala, se instaló mobiliario diseñado por Paulo Méndes da Rocha para que la gente tomase asiento y, en una mesa pequeña, se colocaron catálogos de la exposición.

En la misma sala, los comisarios colocaron dos dispositivos electrónicos iPad en los que los visitantes pudimos consultar el resto de las obras seleccionadas de viviendas unifamiliares. Entre los archivos digitales se incluyeron otros proyectos de residencias diseñadas por los arquitectos para otros clientes. Eran más de treinta obras representadas con documentos cartográficos y fotográficos.

Todos los documentos digitales y los físicos representan, reafirmando lo que dicen los comisarios en el texto de la sala, la creciente prosperidad de la clase media tras la Segunda Guerra Mundial. La sala es un reconocimiento que hacen los comisarios a los arquitectos que trabajaron en América Latina exhibiendo sus propias casas. Para ello simulan un espacio doméstico e invitan a los visitantes de la exposición a tomar un descanso en medio del largo recorrido.

Sin embargo, lo llamativo de la selección es el orden de los grupos de elementos. Es decir, el equipo de comisarios decidió, por un lado, separar las viviendas unifamiliares de las colectivas, y colocarlas en una pequeña sala relegada de la gran sala. A su vez, de todas las casas que pudieron mostrar con obra original, se decidió mostrar la vivienda del arquitecto, es decir, la vivienda diseñada para él, dejando en último lugar, en un archivo digital, la vivienda unifamiliar diseñada por el arquitecto para otros clientes.

Estas decisiones evidenciaron la importancia de la vivienda colectiva y, en especial, la pública, como se ha tratado de explicar en los párrafos anteriores. Entre las viviendas unifamiliares se decidió reconocer las innovadoras diseñadas para ellos mismos, prescindiendo de muchos de los ejemplos más reconocidos de viviendas diseñadas para otros clientes. En muchos casos, en las viviendas para clientes privados los arquitectos disponían de mayores libertades arquitectónicas y presupuestarias; sin embargo, esos ejemplos fueron colocados en tercer lugar.

Apuntes finales

“Latin America in Construction” fue una exposición que permitió difundir gran parte de la producción arquitectónica de un continente antes desconocida. Fue un proyecto de investigación que produjo y movilizó una cantidad de documentos a un único espacio del MoMA para ser mostrado al resto del mundo. Gracias a esta exposición que se establecerán nuevas líneas de investigación arquitectónica, históricas y museográficas. En este breve artículo nos pareció importante hacer públicas algunas de las discusiones entorno a dicha exposición y establecer algunos apuntes finales de cara a futuras

investigaciones. A continuación, identificamos algunas estrategias expositivas entorno a dichas discusiones que establecieron tanto el MoMA como el equipo de comisarios.

El primer recurso o estrategia identificada es la utilización del color para establecer relaciones entre los espacios expositivos. Cuando se habla de vivienda, aparece el amarillo; en el muro de la vivienda colectiva ubicado en «la gran sala» y en la vivienda del arquitecto aparece este color para relacionar temas que no están en el mismo espacio.

Las diagonales son el segundo recurso, utilizado para dinamizar los recorridos y establecer relaciones entre obras que no siguen un único recorrido. Las identificamos principalmente en la sala principal, en la gran sala.

El tercer recurso que queremos destacar en este artículo son los dos tipos de disposición espacial de las obras. Por un lado, el recorrido lineal, identificado en la pared de la vivienda, donde los objetos están ordenados a lo largo de un recorrido pautado con un sentido único. El segundo tipo es la disposición de los objetos sin un orden aparente, que permite al visitante realizar su propio recorrido.

El último recurso que queremos destacar es la descontextualización. Todos los objetos fueron ubicados en el espacio sin explicación de su contexto político, con la excepción en la descripción en la pared de la vivienda. Tampoco se explicó el contexto temporal, ya que, en la gran sala, las obras no tenían una clara relación con la línea cronológica del muro de la vivienda. Esta despreocupación por el contexto fue criticada por la prensa especializada y, a su vez, ponderada por la presentación de las obras sin distracciones innecesarias que le quitaran contundencia al documento original. Esta forma de mostrar las obras produjo que la exposición estuviera dirigida a un público especializado o con una base previa en el tema que le permitiera desmenuzar las ideas que intentó transmitir el equipo de comisarios. Este último recurso de la descontextualización nos hace definir a la exposición como una exposición especializada.

Estos recursos identificados nos hacen repensar el espacio de «la gran sala» como un espacio en el cual se pueden leer diversas maneras de narrar la historia de la arquitectura de un continente. A su vez, también podemos identificar las intenciones políticas que hay detrás de una exposición, desde la discusión por el título donde se terminó imponiendo el poder del MoMA y sus intereses publicitarios de la exposición, hasta la disposición de las obras con la clara intención de revalorizar la vivienda colectiva y sus acuerdos estatales sobre la vivienda privada de altos presupuestos ubicada en los suburbios de las densas capitales latinoamericanas. Es por ello que podemos afirmar que, en esta exposición, y en especial en «la gran sala», identificamos discusiones entre los intereses políticos de los comisarios y los propagandísticos de la institución que producen debates y diferencias. Estas fricciones nos hacen pensar e investigar cada uno de los espacios expositivos para intentar develar y hacer públicas sus discusiones internas con el objetivo de demostrar que la disposición de los documentos en un espacio expositivo responde a intereses que van más allá del relato de los comisarios, y que siempre nos intentan transmitir mensajes entre líneas.

Referencias bibliográficas

- Bergdoll, Barry. "Learning From Latin America: Public Space, Housing and Landscape". En *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, eds. Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015, pp. 16-39.
- Bergdoll, Barry, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real, *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015.
- Borges, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Emecé, 1944.
- Carranza, Luis E. Review of "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980". CAA Reviews, 7 de enero de 2016.
- Comas, Carlos Eduardo. "Latin American Architecture at MoMA". *arq.urb* 20 (septiembre-diciembre de 2017): 156-171.
- Comas, Carlos Eduardo. "The Poetics of Development: Notes on Two Brazilian Schools". En *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, eds. Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015, pp. 40-67.
- Liernur, Jorge Francisco. "Architectures for Progress: Latin America, 1955-1980". En *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, eds. Barry Bergdoll, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015, pp. 68-89.
- Reyno Capurro, Felipe. "20 años de bienales iberoamericanas de arquitectura y urbanismo. Entre el dominio geopolítico y un modelo de conocimiento en debate". *Rita* 11 (22 de mayo de 2019): 186-187.
- Reyno Capurro, Felipe. «Estrategias expositivas del MoMA en la última exposición dedicada a Latinoamérica: "Latin America in Construction: Architecture 1955-1980", *Rita* 9 (mayo de 2018).
- Reyno Capurro, Felipe. "La «Sala Negra» del MoMA en diálogo con la historia. Una exposición como herramienta de investigación", *Alegatos* R17 (octubre de 2019).
- Reyno Capurro, Felipe. "Sentido Común. New York, Venecia y un gallinero". *A propósito de los gallineros y otras construcciones, en el valle central de Chile*. Diseño Editorial, 2018. Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Ates, Fondart, Regional.
- Reyno Capurro, Felipe. *Sobreexposición. El comisario como montador del pensamiento contemporáneo en Latinoamérica*. Trabajo de fin de máster, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2005.
- Sarovic, Marcelo, y Jeannette Plaut. *11 case studies: models for MoMA*. Santiago de Chile: Escuela de Arquitectura PUC, 2013.

VIE = JEU PERMANENT
O PAPEL DA INTERNACIONAL SITUACIONISTA NA GÉNESE DA
EXPOSIÇÃO-JOGO E SEUS DESENVOLVIMENTOS

Mariana Roquette Teixeira
IHA / NOVA FCSH
m.roquetteteixeira@gmail.com

Resumo

O presente artigo centra-se na análise crítica do projecto de exposição situacionista “Die Welt als Labyrinth” (1958-1960), concebido por Constant Nieuwenhuys, Guy Debord e Asger Jorn para ser apresentado no Stedelijk Museum Amsterdam, mas nunca concretizado. O principal objectivo desta análise é compreender o papel desta exposição utópica na génese de uma tipologia de exposição – que designamos de exposição-jogo –, que viria a tornar-se uma tendência ao longo da década de 1960. Na segunda parte do artigo é apresentada uma breve reflexão sobre as transformações desta tipologia, desde o momento em que serve de imagem de um novo conceito de museu, com as mostras “Dylaby” (1962), “Hon: En Katedral” (1966) e “12 Environments” (1968), até à sua transformação em ferramenta mediática, ao ser integrada na programação inaugural do Centre Georges Pompidou, com “Le Crocodrome de Zig et Puce” (1977).

Palavras-chave: Internacional Situacionista; Exposição-jogo; Stedelijk Museum Amsterdam, História das Exposições.

Abstract

This paper focuses on the critical analysis of the Situationist exhibition project “Die Welt als Labyrinth” (1958-1960), conceived by Constant Nieuwenhuys, Guy Debord and Asger Jorn, to be held at the Stedelijk Museum Amsterdam, but never materialized. The aim is to understand the role of this utopian exhibition in the genesis of a new type of exhibition that became a trend throughout the 1960s: what I called exhibition/game. In the second part, this paper presents a brief reflection on the transformations of this type of exhibition, from the moment it served as an image of a new concept of museum, with the exhibitions “Dylaby” (1962), “Hon: En Katedral” (1966) and “12 Environments” (1968), to its transformation into a media tool, when it became part of the Centre Georges Pompidou’s opening programme, with the exhibition “Le Crocodrome de Zig et Puce” (1977).

Keywords: Situationist International; Exhibition/game; Stedelijk Museum Amsterdam; History of exhibitions.

Em 1960, os situacionistas Constant Nieuwenhuys, Guy Debord e Asger Jorn, conceberam um projecto de exposição, assente na ideia por eles defendida de vida como “jogo permanente”¹, que ocuparia duas salas do Stedelijk Museum Amsterdam. Nesta exposição, a que deram o nome de “Die Welt als Labyrinth”, o visitante seria convidado a “perder-se”, por outras palavras, a caminhar livremente por uma série de percursos possíveis, deixando-se levar pelos encontros e solicitações de uma sucessão de ambientes. Este projecto nunca chegou a ser concretizado. No entanto, dois anos mais tarde, o Stedelijk Museum Amsterdam apresenta a mostra “Dylaby” (abreviatura de Dynamisch Labyrint”) (1962), comissariada por Willem Sandberg, inaugurando uma tipologia de exposição que viria a tornar-se uma tendência no final da década de 1960 e início de 1970, com repercussões até à actualidade. Esta caracteriza-se pela valorização da experiência e da participação, à qual se associa uma forte componente lúdica e a prevalência da instalação *site-specific* sobre o objecto artístico autónomo.

A ligação entre estes dois projectos surge logo em 1960, num aprofundado artigo, escrito pelo poeta experimental e jornalista holandês Gerrit Kouwenaar, sobre a mostra “Dylaby”². Defendendo a originalidade de ambas as propostas, assentes na construção de um labirinto no museu, Kouwenaar traz a público e deixa registada a existência de “Die Welt als Labyrinth”³.

A relevância destes dois projectos para a história das exposições é amplamente reconhecida. Numa genealogia das chamadas “exposições lúdicas”, o projecto situacionista tem sido apontado como antecessor e impulsionador de “Dylaby” (1962), sendo evidenciados aspectos em comum, alguns deles logo reconhecidos por Kouwenaar, em 1960 (Altshuler 2013, 27)⁴. No entanto, a nosso ver, os estudos até agora desenvolvidos carecem de uma análise mais aprofundada sobre aquilo que distancia estes dois projectos, aspecto sobre o qual nos debruçaremos neste artigo.

Para tal, começaremos por analisar “Die Welt als Labyrinth” enquanto projecto de exposição-jogo situacionista, contextualizando-o no universo teórico da Internacional Situacionista. Num segundo momento, procuraremos compreender de que modo a utópica exposição-jogo situacionista deu origem a um tipo de exposição que viria a tornar-se uma tendência. Por último, apresentaremos uma breve reflexão sobre as transformações desta tipologia, desde o momento em que serve de imagem de um novo

¹ Cf. Folheto da secção francesa da Internacional Situacionista “Nouveau théâtre d’opérations dans la culture” (1958), com a apresentação do programa artístico do movimento (“La dissolution des idées anciennes va de pair avec la dissolution des anciennes conditions d’existence”).

² Kouwenaar, Gerrit. 8 Setembro 1962. “Publiek is meemaker aan Dylaby in het Stedelijk Museum”. *Het Vrije Volk*. APUD Altshuler, Bruce. 2013. *Biennials and Beyond – Exhibitions that Made Art History 1962-2002*. London: Phaidon Press: 35-36.

³ Kouwenaar acompanhava de perto a actuação de Willem Sandberg no Stedelijk Museum, tendo participado na primeira exposição do grupo CoBrA (“International Experimental Art”), que aí tivera lugar em 1949, com curadoria de Sandberg. A relação próxima que Kouwenaar mantinha com os antigos membros desse grupo, em particular com Constant, que com ele trabalhou no livro de poemas *Goede morgen haan* (1949), poderá explicar o seu conhecimento em relação aos pormenores do projecto situacionista não concretizado e das razões oficiais que terão levado a tal desfecho.

⁴ Schoenberger, Janna. 2018. “Ludic Exhibitions at the Stedelijk Museum: Die Welt als Labyrinth, Bewogen Beweging, and Dylaby”. *Stedelijks Studies* #7. Banai, Noit. 2018. “The Labyrinth as an Exhibitionary Model: Form, Event, and Mode of Life”. *Stedelijks Studies* #7.

conceito de museu até à sua transformação em ferramenta mediática, ao ser integrada na programação inaugural do Centre Georges Pompidou.

Quando em Janeiro de 1958, William Sandberg contacta os Situacionistas, o director do Stedlijke Museum tinha em mente a realização de uma mostra que explorasse as repercussões do grupo CoBrA, uma espécie de segundo acto da bem sucedida exposição que lhe havia dedicado em 1949. No ano seguinte fica acordada a realização de um “evento geral”⁵ situacionista, que teria lugar nas instalações do museu e meio envolvente.

A proposta terá sido delineada, em traços gerais, na Terceira Conferência da I.S. em Munique, em Abril⁶ de 1959, da qual resultou também a criação do “Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire”⁷, gabinete que ficaria responsável pelo projecto final a apresentar no Stedelijk. Esse gabinete, da secção holandesa da I.S., dirigido por Constant, teria como objectivo aliar teoria e prática, procurando meios concretos de intervenção nas cidades, que levassem à implementação progressiva do Urbanismo Unitário. Segundo o relato dos situacionistas⁸, “Die Welt als Labyrinth” combinaria assim duas “operações”: uma “microderiva”, organizada num labirinto construído para o efeito no interior do museu; e uma série de derivas, com a duração de três dias, pelo centro de Amsterdão, dirigidas por Constant, funcionando como “meio de estudo e jogo do meio urbano”⁹, no sentido da concretização do urbanismo unitário (**Fig. 1**).



Fig. 1 Ilustração do artigo “L’Urbanisme Unitaire a la fin des années 50”, publicado na revista *Internationale Situationniste*, n.º 3, Dezembro 1959. Legenda original: “Une zone expérimentale pour la dérive. Le centre d’Amsterdam, qui sera systématiquement exploré par des équipes situationnistes en avril-mai 1960”.

⁵ Jorn, Asger et al. 1960. “Die Welt als Labyrinth”. *Internationale Situationniste*, N.º 4: 5

⁶ Terceira Conferência da I.S. decorreu entre 17 e 20 de Abril de 1959.

⁷ O “Bureau des recherches pour un Urbanisme Unitaire”, sediado em Amsterdão, era dirigido por Constant em conjunto com os arquitectos holandeses Armando, Har Oudejans e Anton Alberts. Segundo a correspondência de Debord, parece que apenas Constant e Har Oudejans aderiram ao desafio de projectar esta exposição-jogo.

⁸ Jorn, Asger et al., *idem*: 6-7.

⁹ Constant et al. 1959. “L’Urbanisme Unitaire à la fin des années 50”. *Internationale Situationniste*, N.º 3: 14.

A ideia da construção de um labirinto surgiu, por a I.S. considerar que, isolada, a deriva em Amsterdão, não teria grande significado¹⁰. Apesar desta componente ter ficado acordada no referido encontro em Munique, os detalhes desse ambiente seriam projectados por Guy Debord, Asger Jorn e Constant nos primeiros meses de 1960. Portanto, a proposta apresentada não é exclusivamente da autoria de Constant e do “Bureau de recherches pour un urbanisme unitaire”, como tem sido dito, mas resultado de uma combinação de ideias. É possível analisar os seus pormenores e o modo como foi ganhando forma através do texto “Die Welt als Labyrinth” (1960) e de alguma da correspondência (Debord 1999).

Constant planeia a criação de um modelo experienciável, condensando em si os principais atributos da sua “cidade coberta”¹¹, ou “New Babylon” (1956-1974), uma “cidade anti-funcional”, dinâmica e experimental, destinada a uma sociedade futura, na qual o Homo Ludens (homem jogador), figura inspirada na obra de Johan Huizinga (*Homo Ludens* (1938)), assume uma posição central. Desse modo, Constant apresentaria as suas pesquisas para um Urbanismo Unitário num formato diferente, e a uma outra escala, do usado, em 1959, na exposição *Constructies en maquettes (Construções e Maquetas)*, no Stedelijk Museum, dando continuidade ao movimento de ruptura descrito, do seguinte modo, no n.º 30 da revista *Potlach* que o próprio coordenara:

(...) esta exposição podia marcar o ponto de inflexão, no mundo moderno da produção artística, entre objetos-mercadoria autossuficientes, destinados apenas ao olhar, e objetos-projeto, cuja apreciação mais complexa exige algum tipo de ação, ação a um nível superior que tem a ver com a totalidade da vida¹².

Esta ideia de união entre arte e vida através da transformação das artes em modos de acção superiores, norteia o projecto de exposição-jogo situacionista.

Duas salas do museu seriam transformadas num labirinto, no qual o visitante era convidado a “perder-se” em diferentes zonas térmicas e luminosas, caminhando livremente por uma série de percursos possíveis, de extensões e alturas distintas, com intervenções sonoras diversas, seguindo as características da “cidade coberta” de Constant (**Fig. 2**). Integrados como obstáculos ditos “puros”¹³ faziam parte deste ambiente as paliçadas *détournées*¹⁴ de Maurice Wyckaert e o túnel de pintura industrial de Giuseppe Pinot-Gallizio, descrito por Debord como “golpe de misericórdia”¹⁵, e que dava continuidade às pesquisas iniciadas pelo artista italiano com a “Caverna dell’antimateria” (1959)¹⁶ (**Fig. 3**).

¹⁰ Jorn, Asger et al., *idem*: 7.

¹¹ Constant. 1959. “Une autre ville pour une autre vie”. *Internationale Situationniste*, N.º 3: 38.

¹² Debord, Guy. 1959. “Première maquettes pour l’urbanisme nouveau”. *Potlach*. N.º 30. *Apud* Wigley M. 1998. *Constant’s New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers: 15.

¹³ Jorn, Asger et al., *idem*: 6.

¹⁴ Jorn, Asger et al., *idem*: 6.

¹⁵ Carta de Guy Debord dirigida a Pinot Gallizio, 14 Fevereiro 1960. Cf. Debord, Guy. 2009. *Correspondence. The foundation of the situationist international (june 1957-august 1960)*. Los Angeles: 2009 Semiotext(e): 331.

¹⁶ “Caverna dell’antimateria”, apresentada na Galerie Rene Drouin (Paris), em Maio de 1959, é descrita no convite como “Ensaio de construção de um ambiente através de 145 metros de pintura”.



Fig. 2 Ilustração do artigo “Une autre ville pour une autre vie”, assinado por Constant, e publicado na revista *Internationale Situationniste*, n.º 3, Dezembro 1959.

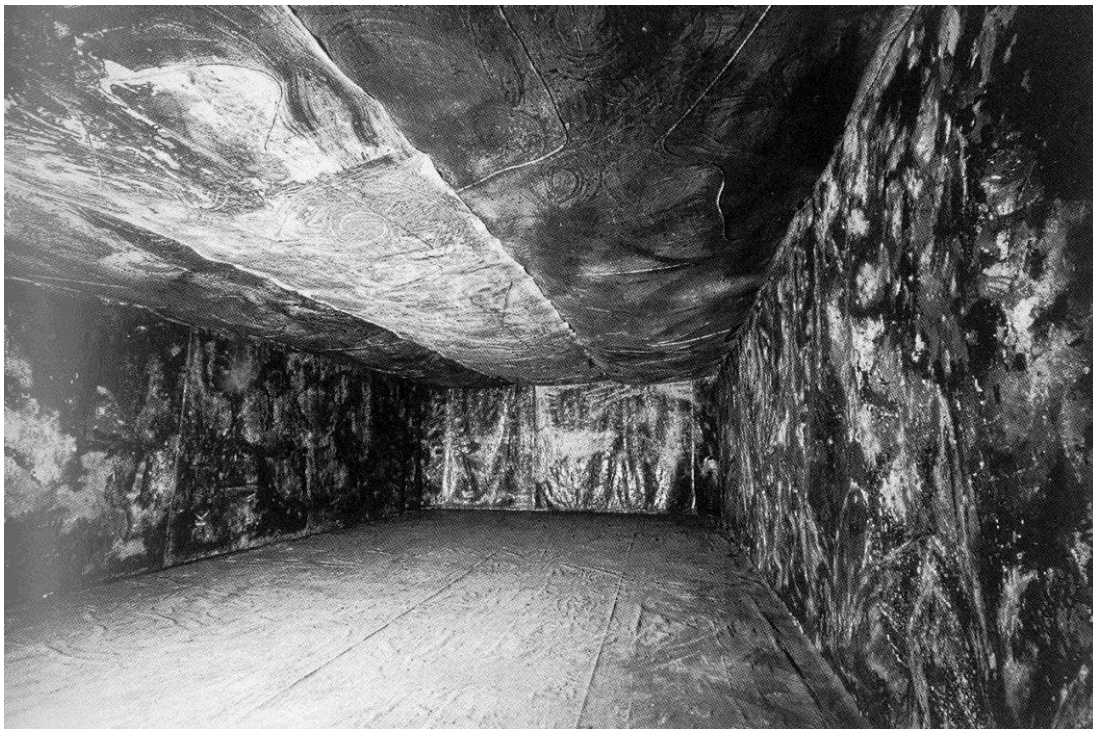


Fig. 3 Vista da exposição “Une Caverne de L'Anti Matière” de Pinot Gallizio, na Galerie Drouin, Paris, 1959. Cortesia Archívio Gallizio, Torino

No interior do labirinto, tal como sugere a correspondência, a tentativa de representação de um ambiente puramente urbano, proposta por Constant, terá dado lugar, por orientação de Guy Debord e Asger Jorn, à criação daquilo, que é descrito, como um “ambiente misto, nunca antes visto, através da mistura de características interiores (apartamento mobilado) e exteriores (urbanas)”¹⁷. Considerado por Debord “o ponto mais avançado (daquela) construção experimental”¹⁸, este ambiente misto era o resultado da actualização, com base nos desenvolvimentos teóricos e artísticos da I.S., do seu “Projet

¹⁷ Jorn, Asger et al., *idem*: 6.

¹⁸ “Considero esta mistura interior-exterior como o ponto mais avançado da nossa construção experimental”. E acrescenta “Além disso, esta é a única abordagem materialmente possível, para criar um ambiente verdadeiramente misto nunca visto antes, e não uma representação pobre do urbanismo. Faremos um planeamento urbano real na próxima vez.” Carta de Guy Debord dirigida a Constant, 12 Fevereiro 1960. Cf. Debord, Guy. 2009. *Correspondence. The foundation of the situationist international (june 1957-august 1960)*. Los Angeles: 2009 Semiotext(e): 326

pour un labyrinthe éducatif”, cuja primeira versão data de 1956¹⁹, e no qual trabalhou pela primeira vez a ideia de labirinto como tradução da experiência de deriva (Debord 2006, 284-285). Num momento em que Debord aprofundava o conceito de deriva²⁰, estabelecendo ligações com a psicogeografia e a afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, as suas pesquisas levaram-no a constatar que “Na arquitectura o gosto pela deriva leva a advogar todo tipo de novas formas de labirinto (...)”²¹, encontrando num edifício nova-iorquino, “os primeiros sinais de uma ocasião de deriva dentro de um apartamento”²².

O “Projet pour un labyrinthe éducatif”, destinado à *Première Exposition de Psychogéographie*²³ (1957), na Galerie Taptoe, também não concretizado, propunha uma experiência de deriva por um labirinto com elementos de ambientes exteriores e interiores, que desorientavam e confundiam o espectador. As relações sociais seriam provocadas por “camaradas psicogeógrafos” que abordariam de forma opressora e perturbadora quem por ali passasse (Debord 2006, 284-285). Na última sala, surgiria Debord, alheado das movimentações e absorvido num jogo de sociedade inventado para a ocasião. Estava ainda prevista a apresentação de cinco dos seus “Plans psychogéographique de Paris”²⁴.

O título – “labirinto educativo” – realça a função pedagógica daquela construção, enquanto proposta para uma alteração comportamental que elegia o jogo como uma espécie de “anti-método” e que tinha como finalidade última a transformação da sociedade. Se tivermos em consideração que este projecto antecede em apenas alguns meses aquele que viria a ser considerado o acontecimento fundador da I.S. – a conferência de Cosio d’Arroscia (27 de Julho de 1957) –, compreendemos a sua dimensão programática.

O projecto para o Stedelijk Museum, que desafiava as noções convencionais de arte e de exposição, reforçaria ainda o seu posicionamento crítico, através da criação de um acesso ao labirinto, que negasse a sua integração na instituição museológica²⁵.

A esta área marcadamente experimental juntava-se uma secção documental, que

¹⁹ Guy Debord, “Projet pour un labyrinthe éducatif” [1956]. Uma primeira versão deste texto foi redigida a 8 de dezembro de 1956, e uma segunda, por ocasião da “Première Exposition de Psychogéographie” na galerie Taptoe, [1957] em Fevereiro de 1957.

²⁰ Tendo escrito “Théorie de la Derive” (1956) e “Rencontres et troubles consécutifs à une derive continue” (1956).

²¹ Debord, Guy. 1958. “Théorie de la Derive”. *Internationale Situationniste* N.º 2: 23. Tradução livre.

²² “Os apartamentos do edifício helicoidal terão o formato de fatias de bolo. Será possível aumentá-los ou reduzi-los mudando as divisórias móveis. As gradações de meio andar evitam limitar o número de quartos, pois o inquilino pode solicitar o uso da secção adjacente tanto do andar superior quanto do inferior. Com esta configuração, três apartamentos de quatro quartos podem ser transformados num apartamento de doze quartos em menos de seis horas.” Cf. Debord, Guy. 1958. “Théorie de la Derive”. *Internationale Situationniste* N.º 2: 23. Tradução livre.

²³ Exposição co-organizada pelo Movimento Internacional para uma Bauhaus Imaginista, Internacional Letrista, e o Comité Psychogéographique de Londres.

²⁴ De acordo com o convite da exposição, Debord propôs inicialmente expor cinco “Plans psychogéographique de Paris”. Um desentendimento com Asger Jorn terá levado Debord a desistir de participar na exposição.

²⁵ Jorn, Asger et al., *idem*: 7.

integraria algumas maquetas de Constant, estando também prevista a transmissão ininterrupta de conferências gravadas²⁶.

O comportamento experimental voltaria a ser posto à prova na “operação de deriva”. Contudo, através da descrição apresentada não fica totalmente claro o modo como na prática o público seria envolvido nesse jogo. Apenas é mencionado que se “essa operação (...) alcançasse um aspecto teatral, pelo seu efeito no público, destinava-se a realizar um jogo novo”²⁷, ou seja, uma nova condição de existência. No limite, a vida passaria a ser sinónimo de “jogo permanente”, superando-se a divisão entre artista e espectador, como explicitado no Manifesto Situacionista: “Num estágio superior, todos se tornarão artistas, ou seja, inseparavelmente um produtor-consumidor da criação cultural total (...) Todos serão situacionistas, por assim dizer”²⁸.

Segundo os situacionistas, uma série de limitações impostas pela instituição terá motivado o cancelamento da exposição por parte do grupo²⁹.

Através da análise anterior concluímos que, a exposição-jogo situacionista assentava nos mecanismos de construção de situações, deriva e desvio (*détournement*), contendo em si uma componente laboratorial, que serviria os propósitos da Internacional Situacionista, e que se concretizaria na deriva pelo centro de Amsterdão e na construção colectiva do labirinto. Uma componente pedagógica, com antecedentes no projecto delineado por Debord em 1956, estaria subjacente na operação de micro-deriva organizada para o público e na transmissão das teorias situacionistas com recurso a conferências gravadas. A concretização da exposição-jogo implicaria no limite a formação de situacionistas, ampliando o seu carácter revolucionário. Contudo, esta revela algumas fragilidades, principalmente no campo das relações sociais. Mesmo se o Stedelijk Museum tivesse acedido a todas as exigências dos situacionistas, esta exposição muito provavelmente viria a revelar-se um fracasso. O labirinto seria apenas a representação de uma situação construída, na medida em que não seria construído a partir de desejos mais ou menos reconhecidos pelos seus construtores, de modo a ser vivida pelos mesmos³⁰, mas sim pensado para ser vivido somente por elementos externos à construção, os designados “vivenciadores”³¹, uma espécie de primeiro estágio para a formação de um situacionista. Isto resultaria numa limitação da relação social entre situacionistas, pré-situacionistas e não-situacionistas, imperativa para futuras construções, tornando esta uma experiência mais individualizada e em certa medida controlada. Logo, também dificilmente se cumpriria a sua função pedagógica, que mais facilmente ocorreria na operação de deriva pelo centro de Amsterdão. Muito provavelmente, durante o delineamento do projecto, os situacionistas terão reconhecido

²⁶ Jorn, Asger et al., *idem*: 5.

²⁷ Jorn, Asger et al., *idem*: 7. Tradução livre.

²⁸ “Manifeste” (17 mai 1960). *Internationale Situationniste*. N.º 4: 37. Tradução livre.

²⁹ Jorn, Asger et al., *idem*: 5-6.

³⁰ Debord, Guy. s.d. [1957]. *Rapport sur la Construction des Situations et sur Les Conditions de l’Organisation et de l’Action dans la Tendence Situationniste Internationale*. [Bruxelas]: Internationale Situationniste: s.d. *Apud* Dahou, Mohamed. 1958. “Problemes Preliminaires a la construction d’une situation”. *Internationale Situationniste*, N.º 1: 11.

³¹ *Ibidem*: 11.

estas fragilidades, o que nos leva a questionar se o conflito gerado, que conduziu ao cancelamento da exposição, não terá sido por eles provocado de forma intencional.

Willem Sandberg reconhece claramente o potencial transformador daquele formato para uma renovação da instituição museológica, destacando quatro aspectos que funcionarão como eixos orientadores para uma nova tipologia de exposição que desafiará os limites do museu: o museu como “atelier”, a exposição como resultado de um trabalho colectivo para ser vivido livremente, a obra como experiência dinâmica e efémera, e o público como participante activo. O trabalho dos artistas a envolver em tal experiência tinha de estar em sintonia com as referidas ideias, e Sandberg encontra isso no *nouveau réalisme*, em alguma *pop art* e arte cinética.

O primeiro artista a ser contactado foi Jean Tinguely, na sequência da sua participação em “Bewogen Beweging”, apresentada no Stedelijk Museum em 1961. Enquanto nesta última, o espaço funcionava ainda como suporte para a apresentação das obras, muitas vezes com recurso a estratégias expositivas convencionais, isso será ultrapassado totalmente na exposição “Dylaby”, comissariada por Willem Sandberg com a colaboração de Ad Petersen e Jean Tinguely.

“Dylaby” (1962) reuniu Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de St. Phalle, Per Olof Ultvedt, e Jean Tinguely, que coordenou os trabalhos. Cada artista produziu propositadamente uma ou mais instalações (**Fig. 4**). Uma espécie de declaração de intenções abre o catálogo da qual destacamos as seguintes afirmações: “artistas de vários países juntam-se com o objectivo de deixar o público participar na sua obra, deixar ver, sentir, cooperar com eles”, “você não está fora dos objectos, mas constantemente neles, como parte de um todo”³². Torna-se, portanto, claro que a acção do jogo em “Dylaby” estava circunscrita àquele contexto, como consequência de uma série de provocações trazidas pelos artistas, enquanto a exposição-jogo situacionista, com um intuito revolucionário mais amplo, pretendia estender o jogo à totalidade da vida. Também as noções de obra e participação diferem de um projecto para o outro. No caso dos situacionistas a instalação labiríntica não era considerada uma obra de arte aberta à intervenção por parte do público. Arte seria aquilo que poderia resultar da mudança comportamental que aí poderia ser desencadeada. Portanto, “Die Welt als Labyrinth” não pretendia proporcionar o tipo de interacção que ocorria em “Dylaby”.

Como seria de esperar, a I.S., nesse momento, não só critica, como reforça a sua demarcação daquelas correntes artísticas, acusando-as de elevar a trivialidade do quotidiano a arte e de “incitar insolentemente todos a ‘fazer parte’ do espectáculo, de uma arte que tão pouco nos interessa”³³.

³² Sandberg, Willem et al. 1962. *Dylaby: dynamisch labyrinth* (catálogo de exposição). Stedelijk Museum Amsterdam: s.p. Tradução livre.

³³ Debord, Guy et al. 1963. “L’Avant-Garde de la Presence”. *Internationale Situationniste* N.º 8: 19. Tradução livre.



Fig. 4 Vista da exposição “Dylaby”. Stedelik Museum Amsterdam, 1962. Nederlands Fotomuseum.
© Ed van der Elsken.

Depois da experiência levada a cabo por Sandberg surgiram outras de natureza semelhante, algumas contando com a colaboração dos artistas de “Dylaby”, como “Hon: En Katedral” (“Ela – Uma Catedral”, 1966), comissariada por Pontus Hultén, e “12 Environments” (1968), comissariada por Harald Szeemann.

Estas duas levaram as ideias de Dylaby mais longe, a primeira no que diz respeito ao trabalho colectivo em torno de uma escultura monumental que albergava as várias instalações, e a segunda ao estender a sua acção para lá das paredes do museu, intervindo na cidade, com o grande embrulho de Christo.

Em “Hon: En Katedral” os artistas Jean Tinguely, Niki de St. Phalle e Per Olof Ultvedt trabalharam, juntamente com o curador Pontus Hultén, numa escultura de grandes dimensões, na qual se podia entrar e no interior da qual se encontravam diversas instalações. O desenho da escultura foi concebido por Niki de Saint Phalle seguindo a tipologia das suas “Nanas”, e no seu interior estariam em acção as obras cinéticas de Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt (**Fig. 5**). Este projecto contou ainda com a colaboração de engenheiros e amigos dos artistas. No catálogo, Pontus Hultén afirma que a ideia para esta exposição remonta a Setembro de 1955, relatando o contexto em que surgiu, seus contornos e transformações até ao projecto final. Deste modo, o curador sueco parecia reivindicar a autoria daquela tipologia de exposição, centrada em experiências participativas em torno de instalações *site-specific*, de carácter temporário.

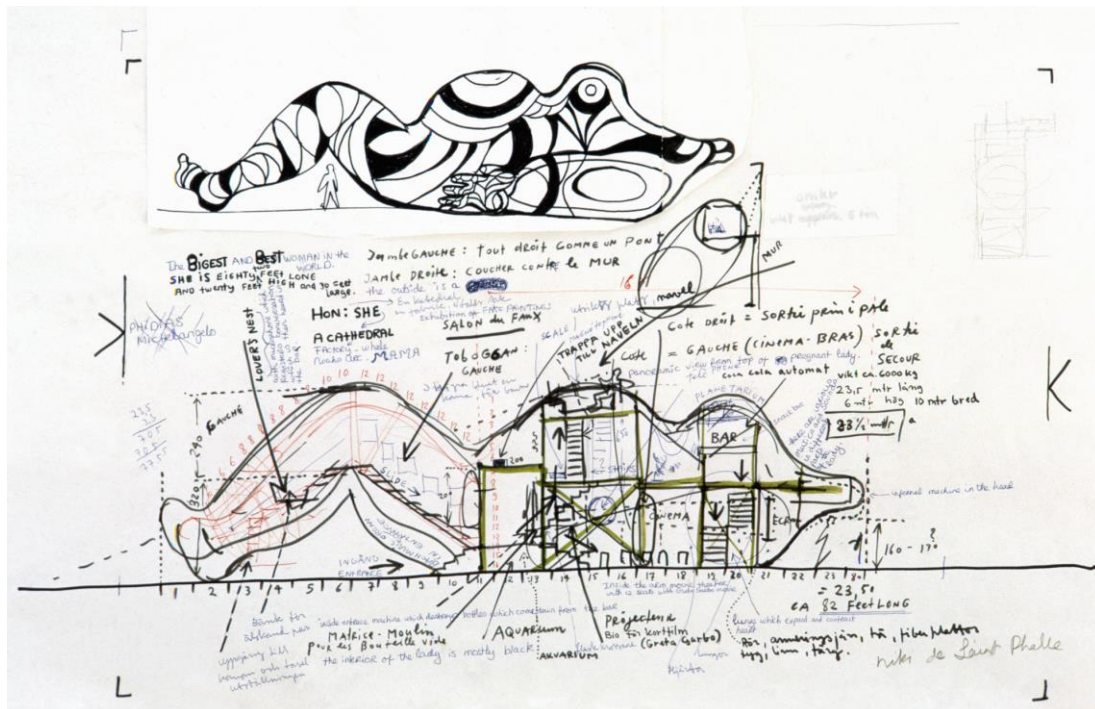


Fig. 5 Esquema de “Hon: En Katedral”. Moderna Museet, 1966.
 Photo © Hans Hammarskiöld. Cortesia Hans Hammarskiöld Heritage AB

Dois anos depois de “Hon: en katedral”, a Kunsthalle Bern apresenta, por ocasião das comemorações do cinquentenário da instituição, “12 Environments”³⁴ (1968). Nesta exposição, um embrulho monumental de Christo cobria por completo o edifício e, conseqüentemente, todos os ambientes construídos no seu interior, os quais apresentavam diferentes níveis de interactividade. Também nesta assiste-se a uma prevalência de trabalhos de artistas da *pop art* e do *nouveaux réalisme*. O visitante, ao atravessar a cortina que marcava a entrada, e que se fechava de imediato (obra de Jean-Frédéric Schnyder), não tinha possibilidade de voltar atrás. Restava-lhe prosseguir pelo interior do edifício, onde era submetido a sensações de desequilíbrio, encantamento, esmagamento, liberdade, desorientação, serenidade, agitação, diversão, mas para tal tinha de “entrar no jogo”.

Como estes exemplos demonstram, ao longo da década de 1960, esta tipologia de exposição transformara-se numa espécie de símbolo da luta empreendida para o desenvolvimento de um novo conceito de museu: um museu aberto a novas formas artísticas, ligado à vida e ao quotidiano da cidade. Isso explicaria a sua recuperação por parte de Pontus Hultén para a inauguração do Centre Georges Pompidou, com “Crocrodrome de Zig et Puce” (1977) de Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri e Bernhard Luginbühl a dominar o Forum (Fig. 6). Contudo, o resultado desta versão de maior envergadura da sua exposição de 1966, caminhou noutra direcção, o que nos leva a questionar as motivações e intenções de Hultén. Terá Hultén visto no Centre

³⁴ Participaram nesta exposição: Mark Brusse, Christo, Editions Claude Givaudan Paris, Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV), Piotr Kowalski, Konrad Lueg, Bernhard Luginbühl, Lutz Mommartz, Martial Raysse, Klaus Rinke, Jean-Frédéric Schnyder, Soto, Günther Uecker, Andy Warhol.

Pompidou a oportunidade de concretizar o projecto de “museu aberto”³⁵ que a cidade de Estocolmo lhe tinha recusado? Nesse caso, muito provavelmente terá transportado para o Forum, a ideia da “Torget” (Praça) pensada para a Kulturhuset de Estocolmo como uma extensão da rua, inserindo nesse contexto o “Crocrodrome”. Ou a memória da experiência de “Hon: En Katedral” e do seu impacto junto do público tê-lo-á levado a recuperar aquele formato, pelo seu enorme potencial de atracção de massas?

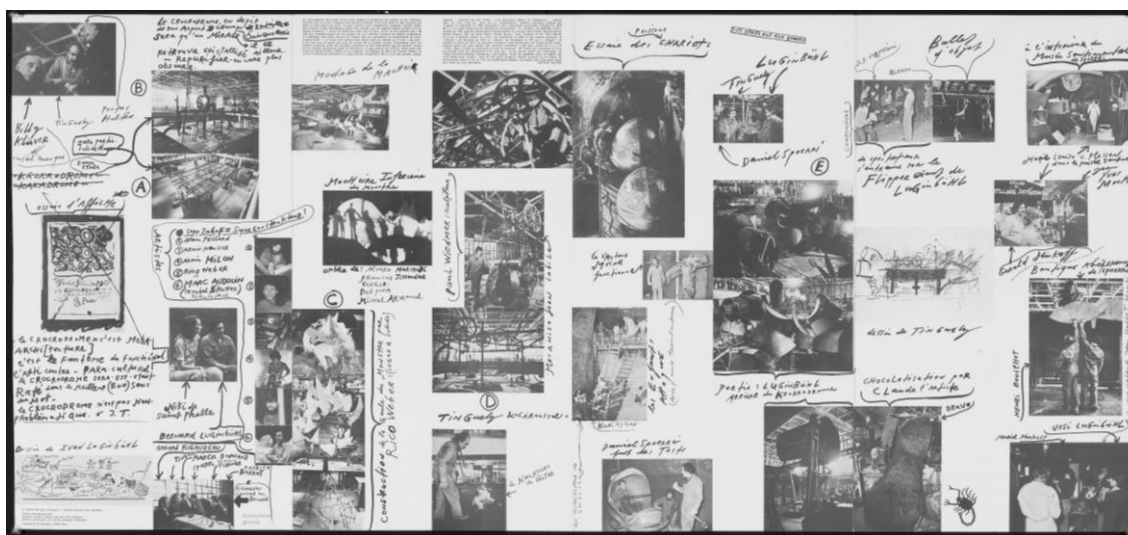


Fig. 6 Folheto desdobrável de “Le Crocrodrome de Zig et Puce” [por Jean Tinguely com a colaboração de Bernhard Luginbühl; com prefácio de Pontus Hultén]. Exposição no Centre Georges Pompidou, Forum, de 1 de Junho 1977 a 2 de Janeiro 1978. Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. RMN-Grand Palais / imagem da Bibliothèque Kandinsky.

Apesar de se desvincular do projecto situacionista, com “Dylaby” (1962), “Hon: En Katedral” (1966) e “12 Environments” (1968), a exposição-jogo associa-se a uma tomada de posição e a um discurso, nos quais subjazem alguns pontos em comum com as ideias que originalmente lhe deram forma.

Transformada num jogo espectacular, com “Crocrodrome de Zig et Puce” (1977), proporcionando diversão e provocando deslumbramento no visitante, esta tipologia de exposição foi-se redesenhando, afastando-se cada vez mais da essência da exposição-jogo que terá estado na sua génese.

Referências bibliográficas

Monografias:

Altshuler, Bruce. 2013. *Biennials and Beyond – Exhibitions that Made Art History 1962-2002*. London: Phaidon Press.

Berréby, Gérard, ed.lit. 2004. *Textes et documents situationnistes: 1957-1960*. Paris: Editions Allia.

Debord, Guy. 2006. *Œuvres*. Paris: Gallimard.

³⁵ Entre 1969 e 1970, Pontus Hultén, Carlo Derkert e Pär Stolpe, desenvolvem um programa para a Kulturhuset de Estocolmo projectada por Peter Celsing.

Debord, Guy. 2009. *Correspondence. The foundation of the situationist international (june 1957-august 1960)*. Los Angeles: Semiotext(e).

Debord, Guy. 1999. *Correspondance*. Vol. I (juin 1957-août 1960). Paris: Librairie Arthème Fayard.

Klüser, Bernd, ed. lit., Hegewisch, Katharina, ed. lit. 1998. *L'Art de l'exposition – Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*. Paris: Editions du Regard.

Sandberg, Willem et al. 1962. *Dylaby: dynamisch labyrint* (catálogo de exposição). Stedelijk Museum Amsterdam.

Wigley, Mark. 1998. *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam: 010 Publishers.

Artigos de publicações em série:

Banai, Noit. 2018. "The Labyrinth as an Exhibitionary Model: Form, Event, and Mode of Life". *Stedelijk Studies #7*. URL: <https://stedelijkstudies.com/journal/the-labyrinth-as-an-exhibitionary-model-form-event-and-mode-of-life/> [Acedido a 10-11-2020].

Constant et al. 1959. "L'Urbanisme Unitaire à la fin des années 50". *Internationale Situationniste*, N.3: 11-16.

Constant. 1959. "Une autre ville pour une autre vie". *Internationale Situationniste*, N.3: 37-40.

Dahou, Mohamed. 1958. "Problèmes Préliminaires a la construction d'une situation". *Internationale Situationniste*, N.1: 11-13.

Debord, Guy et al. 1963. "L'Avant-Garde de la Présence". *Internationale Situationniste* N.8: 14-22.

Debord, Guy. 1958. "Théorie de la Dérive". *Internationale Situationniste* N° 2: 19-23.

Jorn, Asger et al. 1960. "Die Welt als Labyrinth". *Internationale Situationniste*, N.4: 5-7.

Jorn, Asger et al. Manifeste. *Internationale Situationniste*. N.4: 36-38.

Kouwenaar, Gerrit. 1962. "Publiek is meemaker aan Dylaby in het Stedelijk Museum". *Het Vrije Volk*, 08-09-1962.

Schoenberger, Janna. 2018. "Ludic Exhibitions at the Stedelijk Museum: Die Welt als Labyrinth, Bewogen Beweging, and Dylaby". *Stedelijk Studies #7*. URL: <https://stedelijkstudies.com/journal/ludic-exhibitions-at-the-stedelijk-museum-die-welt-als-labyrinth-bewogen-beweging-and-dylaby/> [Acedido a 10-11-2020].

COMUNICAÇÕES NÃO PUBLICADAS
- RESUMOS -

LA HISTORIA DEL ARTE VASCO QUE NOS ENSEÑARAN LAS EXPOSICIONES

Ane Lekuona Mariscal (Universidad del País Vasco, Espanha)

La comunicación pretende abordar desde una perspectiva feminista la importancia que han tenido las exposiciones en la construcción y legitimación de la historia del arte del País Vasco de los años 1950-1975. A través de una revisión que comienza en la década al final del franquismo, en los años setenta, se estudiará cuáles han sido las tendencias más usuales a la hora de presentar a través de los medios expositivos este pasado artístico de la región y, por tanto, cómo se relaciona este hecho con la sistemática invisibilización que vienen sufriendo desde entonces las artistas que produjeron obra en el periodo señalado.

Veremos que las exposiciones tuvieron un papel importante en la consolidación de aquel relato que reforzó la idea de que el arte vanguardista vasco se vinculaba no solo con un desarrollo estilístico, sino también político. Es decir, se favoreció el arte y los artistas que en la época franquista tuvieron alguna pretensión por generar un “arte vasco”, esto es, una producción que afirmase y visibilizase la identidad vasca, y, por otro lado, sirviera como diferenciador en relación con el “otro” español. Esto significó el predominio de Jorge Oteiza, Eduardo Chillida y los artistas de su alrededor, y estilísticamente la preferencia por la abstracción y también la escultura. Recordando cuál fue el lugar otorgado por aquellas sociedades a las mujeres, es fácil distinguir que aquellos criterios que daban sentido al relato se construían en base a valores tradicionalmente vinculados a la masculinidad como la fuerza, la lucha política o el intelecto. Por lo tanto, el relato eliminaba la creación artística de las mujeres de aquel periodo.

Al igual, veremos que, desde la década de los setenta hasta la actualidad, cada momento social ha sumado diferentes capas de su realidad a este relato, o mejor dicho, ha interpretado en base a su mirada. Por lo que, cabe preguntarnos si con el paso de los años, las demandas feministas han tenido el impacto deseado en la manera de cuestionar y, por tanto, de exhibir este legado históricoartístico o si, por el contrario, todavía quedan muchas tareas pendientes.

TUDO SERÁ AINDA INSTAGRAMÁVEL? O MUSEU POR REINVENTAR.

Patrícia do Vale (Curadora independente, Portugal)

Enquanto as obras *instagramáveis* das exposições acumulam pó nas galerias fechadas, os museus parecem condenados a manter-se numa corrida acrílica de difusão de conteúdos online, mantendo a sua presença virtual com partilhas mais ou menos inócuas de publicações prévias dos seus visitantes, posts de obras avulso sem qualquer contextualização, visitas orientadas para o vazio, ou sugestões de atividades esboçadas por quem nunca concebeu propostas pedagógicas neste formato. A quem serve este museu virtualizado?

O silenciamento da mediação e pedagogia nesta urgência de partilha de conteúdos online é avassalador. A passagem ao campo do virtual neste momento de crise não pode ser apenas o derramar apressado de conteúdos para outro formato, a réplica distorcida do que acontecia já no espaço físico do museu. A ausência de mediação no processo de cuidar dos conteúdos traduz-se numa efetiva redução da sua potência. Enquanto dispositivos de mediação, que lugar têm os serviços educativos dos museus num mundo transposto para o virtual?

Educadores e mediadores são mais necessários do que nunca, na contextualização das obras e atividades no campo instantâneo e excessivo do virtual. Chamados a orientar visitas, conceber e implementar programas para escolas e grupos de todas as idades, estes profissionais são desde sempre a face visível dos museus, e estão no centro do seu trabalho, produzindo pensamento crítico e inovação pedagógica em ponte com a comunidade. Numa era de suspensão da experiência física de co-presença, o campo virtual poderá constituir-se ainda como possibilidade de prolongamento dessa experiência já iniciada com a comunidade. Mas deverá também abrir espaços para a necessária redefinição do papel do museu no pós-pandemia. Neste sentido, o papel dos educadores e mediadores torna-se central, convocando a sua experiência de criação de significado e de engajamento com o público para oferecer mais às comunidades do que visitas a galerias virtuais desumanizadas.

Depois de décadas investidas na sua constante reinvenção para permanecerem relevantes, os museus que anunciavam como prioridades a educação e diversificação dos seus públicos, mas dispensaram na primeira hora desta crise os profissionais dos seus serviços educativos, parecem revelar que a sua função principal seria afinal colecionar objetos para criar valor, com pouco interesse na sociedade em geral, e ainda menos na comunidade em que se inserem. Os museus que insistam nessa via arriscam tornar-se meros repositórios de artefactos, distantes da produção de conhecimento e de pensamento crítico. Ao museu exigem-se hoje mudanças mais profundas, que passam também pela capacidade de reinventar a sua relação com a comunidade.

MOSTRAR LA NACIÓN: DIPLOMACIA CULTURAL Y EXPOSICIONES DE ARTES VISUALES EN LA ARGENTINA DE LOS AÑOS 40.

Victoria Márquez Feldman (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França)

En 1920, Francia creaba el Servicio de Obras Francesas en el Extranjero (SOFE) dedicado a la organización de actividades culturales en el exterior: entre ellas, exposiciones de artes plásticas dedicadas a brindar una visión general del arte francés. En 1939, este organismo presenta la exposición *La pintura francesa de David a nuestros días* en Buenos Aires: se trata la primera gran exposición de arte francés en llegar a la Argentina. Con René Huyghe (conservador del museo del Louvre) como comisario, y la presencia de obras pertenecientes a los más prestigiosos museos del país, la exposición fue un éxito rotundo.

A lo largo de la Primera Guerra Mundial, la Argentina había decidido permanecer neutral y reivindicar esa posición. En 1939, la reiteración de esta elección era esperable: se hacía entonces necesario utilizar todos los recursos posibles para tratar de torcer esta voluntad. Uno de estos recursos serán las exposiciones de artes plásticas, que ingresan a la batalla cultural como una nueva y sofisticada arma diplomática. En 1941, Francia enviaba otra muestra más, *Cinco siglos de arte francés*. Curiosamente, bien la exposición había sido integralmente concebida por el gobierno republicano, el régimen de Vichy decide continuar con el proyecto y hacerse cargo de su organización en Buenos Aires.

Ese mismo año, *La Pintura Contemporánea Norteamericana* abría sus puertas en el Museo Nacional de Bellas Artes porteño. Se trata del primer ejemplo del comienzo de una posible “diplomacia de exposiciones” por parte de los Estados Unidos en Argentina, que había comenzado a ver el valor de una política de diplomacia cultural o de soft power. La administración estadounidense había entendido, finalmente, la importancia de la cultura como instrumento en la política internacional.

Es así que nos proponemos analizar, a través del estudio de la organización de estas exposiciones – su museografía, la selección de obras y los textos de los catálogos acompañantes – la imagen de Nación que Francia y los Estados Unidos, respectivamente, querían mostrar a los argentinos en este contexto político tan particular. ¿Qué perspectiva tenían los comisarios de las exposiciones, no solo con respecto a la historia del arte de sus propios países, sino también hacia el público local? ¿Qué repercusiones esperaban alcanzar? ¿Qué huella dejaron estas muestras en la historia de las exposiciones, y qué informaciones históricas podemos extraer de éstas? A través del estudio de estas muestras en tanto que fuente de archivo, apuntamos a enriquecer y a profundizar en el desarrollo del campo de la historia de las exposiciones de artes visuales como área de investigación científica a título propio.

