

# O AUGUE DAS RECONSTRUÇÕES DE EXPOGRAFIAS E DE MUSEOGRAFIAS HISTÓRICAS APÓS A CRISE DO CUBO BRANCO MODERNO\*

Jesús-Pedro Lorente\*\*

Universidade de Zaragoza

## RESUMO

O texto do historiador da arte J-P. Lorente explora a história das exposições de arte e suas reapresentações, numa abordagem metodológica que relaciona História da Arte e Museologia. Diante de pesquisa realizada nos cenários europeus e americanos, o autor nos apresenta uma visão crítica das exposições de exposições, cuja artificialidade privilegia, em muitos casos, os aspectos expográficos e negligencia as peças. A questão posta, o autor reivindica para as reapresentações de exposições do passado uma reflexão crítica sobre suas museografias, dando a ver ao público distintos modos de exibir suas coleções. Não se trata de usar o passado para presumir o progresso alcançado por uma instituição, num jogo entre “antes” e “depois”. Pelo contrário, enfatiza-se, na era pós cubo branco, a convivência da conservação crítica de exposições históricas e, simultânea, a inovação contemporânea museográfica, numa maior pluralidade nas apresentações museológicas.

## PALAVRAS-CHAVE

Exposições; museografia; narrativas institucionais.

## ABSTRACT

The arte historian text J-P. Lorente explores the history of art exhibitions and its revivals, a methodological approach that relates the History of Arte and Museology. On research conducted in European and American scenarios, the author presents a critical view of re-exhibitions whose artificiality favors, in many cases, the museographic aspects and neglects the works. The question posed, the author claims for re-exhibitions of past a critical reflection on their museographies, giving the public see different ways to display their collections. This is not about to use the pas to assume the progress made by an institution in match between “before” and “after”. On the contrary, it is emphasizes in the post-white cube period, the coexistence of critical conservation of historical exhibition and, simultaneously, museographic contemporary innovation, greater plurality in museum presentations.

## KEY-WORDS

Exhibitions; Expography; Institutional Narrativas.

\*A tradução para o português deste texto provocador e bastante inspirador, escrito pelo professor Jesús-Pedro Lorente tentou manter o estilo do museólogo, conservando sua linguagem poética e as descrições detalhadas das distintas recriações de exposições aqui citadas. Ainda que na procura de uma leitura clara e fluida para os lusófonos foi alterada a ordem de algumas frases, assim como foram substituídas algumas palavras que não possuem um sentido idêntico na língua portuguesa, mas que se aproximam da ideia do autor. Foram mantidos os nomes originais de cada museu na língua estrangeira de origem da instituição, assim como também não foram traduzidos ao português os títulos das performances e instalações citados no corpo do texto. [N.T.] Texto traduzido por Lilian Mariela Suescun Flórez e revisado por Monique Magaldi.

\*\*Coordenador do grupo de pesquisa da Universidade de Zaragoza “Observatório Aragonês da Arte na Esfera Pública”, financiado pelo Governo de Aragão, com os fundos do FSE.

## A crescente atenção historiográfica sobre as exposições pretéritas e suas re-apresentações<sup>1</sup>

Faz tempo que a História da Arte deixou de se concentrar, em especial, nos artistas e suas obras, para considerar, com um olhar mais amplo, os processos de recepção social da arte. Portanto, não é de estranhar o desenvolvimento que estão tendo os estudos sobre a história das exposições e incluso, o auge atual das reconstruções que de forma temporária ou permanente recuperam a memória de algumas exposições artísticas de outros tempos. Primeiramente, essas homenagens protagonizaram alguns grandes acontecimentos históricos que marcaram o triunfo arquitetônico do Movimento Moderno, como foi o Pavilhão alemão projetado por *Mies Van der Rohe* para a Exposição Internacional de 1929, em Barcelona, que foi reconstruído e desde 1986 funciona como um museu aberto ao público em *Montjuic*. Ainda na mesma cidade é possível visitar, desde 1992, o reconstruído Pavilhão da República Espanhola na Exposição Internacional de Paris de 1937, sede de uma biblioteca e memorial no bairro de *Horta-Guinardó* (Álvarez; Miguel, 2010). Mas o oposto ao cânone de modernidade foi abrindo caminho na memória pública dos dispositivos expográficos do passado. Recentemente, a exposição no *Gran Palais de Paris*, dedicada à influência de Picasso sobre outros artistas, apresentava vários quadros do malagueño, obras que preencheram os muros *en tapisseri*, junto a fotos históricas que argumentavam sua curiosa predileção por esse tipo de exibição sobrecarregada, pela qual ele sempre demonstrou um particular interesse pessoal, desde sua primeira retrospectiva na galeria parisiense *George Petit*, em 1932, até a exposição no *Palais des Papes d'Avignon*, em 1970<sup>2</sup>.

Essa reivindicação de exemplos expositivos idiossincráticos, alternativos ao domínio impessoal moderno do *White Cube*, vem sendo o ‘cavalo de batalha’ favorito da cena artística nos Estados Unidos da América e na Grã Bretanha, desde que a modernidade declarou-se em crise. A nostalgia de muitos artistas e curadores de exposições pelos gabinetes de curiosidades e outras apresentações expositivas pré-modernas sempre foi tema favorito do norte-americano Donald Preziosi, grande ‘guru’ da *Critical Art History* e referência da Museologia Crítica (Preziosi, 2003). Por outro lado, Reesa Greenberg, desde jovem, já vinha apadrinhando com veemente entusiasmo a réplica ou reconstrução de exposições, evocando os renomados precedentes de *Aby Warburg* e *André Malraux*, pioneiros das montagens pessoais histórico-artísticas através do uso da fotografia. A autora predisse o grande futuro para novas recuperações da memória expositiva, sobretudo através da internet e das novas tecnologias (Greenberg, 2009: 11-12). Segundo a eloquente argumentação de Greenberg, graças a esses meios, cada um de nós pode contemplar pessoalmente, no presente e a maneira do espetáculo virtual, o que nunca teríamos a oportunidade de ver ao vivo; mas não é necessário ser um adepto da fenomenologia para considerar que essas recriações óticas nunca poderão substituir a experiência háptica de uma autêntica visita. Quiçá, por isso, os dispositivos de “realidade aumentada” não presumirão nenhum impedimento no gradual desenvolvimento de uma moda institucional, denominada em inglês *restaging exhibitions*, sobre a qual, na atualidade, alguns especialistas se questionam até que ponto se trata de um sugestivo recurso para deslumbrar

<sup>1</sup> O autor usa o termo “re-presentación”, em espanhol tem duplo sentido com o uso do traço: um de representar, enquanto o outro de “re-presentar”, em português: reapresentar. Em português não faria mesmo sentido o uso do termo re-apresentação, portanto escolheu-se a palavra reapresentar. [N.T.]

<sup>2</sup> Exposição Picasso-mania. Curadoria de *Didier Ottinger*. Aberta do dia 7 de outubro de 2015 ao dia 29 de fevereiro de 2016, no *Grand Palais* de Paris.

audiências com a desculpa de homenagear exposições históricas das que, muitas vezes, nos separa uma insuperável distância temporal e espacial (Spencer, 2015).

Essa última objeção já tinha sido discutida pela museóloga Helen Rees Leahy em um brilhante artigo, no qual, após revisar essa proliferação expográfica de amostras artísticas reconstruídas, culminava comentando a exposição provocadora ‘*Bodyspacemotionthings*’, reproduzida no *Tate Modern*, em 2009. A obra criada em 1971 pelo escultor conceitual Robert Morris – representante da estética relacional, naquele momento em plena irrupção – convidava o público a interagir na *Tate* em *Millbank*, com resultados anárquicos. A reprodução pós-moderna de 2009, na *Turbine Hall* – como não poderia ser de outra maneira nesse novo cenário museográfico que recebe as multitudinárias performances – resultou ser uma simples “representação” por parte dos visitantes e dos funcionários do Museu, criada de maneira que ninguém saísse ferido, nem que a instalação resultasse danificada (Rees Leahy, 2012).

A semelhança com as técnicas teatrais é recorrente em muitos autores, e com frequência a bibliografia sobre o tema alude ao tópico da “quarta parede” para constatar que essas exposições de exposições são sempre uma artificiosa atuação que procura a cumplicidade do público. Literalmente, algumas delas limitam-se a evocar de maneira fragmentaria três paredes de alguma montagem expositiva histórica, sem sequer apresentar as obras artísticas originais para ressaltar melhor que, o protagonismo não corresponde tanto à arte exposta, mas ao modo em que foi apresentada ao público. É o que tem acontecido com algumas montagens apresentadas pelo inglês Charles Esche, diretor do *Van Abbemuseum* de *Eindhoven*, profusamente comentadas e ilustradas fotograficamente em um dos capítulos do livrinho que celebra a iniciativa intitulada *Time Machine-Reloaded*, como exemplo da museologia radical (Bishop, 2014:29-35). Talvez seja particularmente comovente para os leitores da Revista *Museologia & Interdisciplinaridade* que um dos exemplos reencenados, em 2011, nesse museu dos Países Baixos foi à ousada montagem feita em 1968 pela arquiteta Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo (MASP), onde os quadros “flutuavam” sobre lâminas de vidro temperado, sustentados por blocos que pareciam de concreto. Anteriormente, Esche recriou parcialmente nas mesmas salas o *Abstraktes Kabinett*, apresentado em 1927 por El Lissitzky no *Provinzialmuseum* de *Hannover*, onde as paredes foram cobertas de texturas inovadoras de diversas cores e algumas pinturas suprematistas ou neoplasticistas foram penduradas ao nível do chão ou próximas do teto. Eu tenho um interesse pessoal pelos dois últimos exemplos mencionados porque, apesar de ter se recuperado a memória de famosas exposições temporárias em diversas ocasiões, ainda é um caso raro a reprodução da arquitetura antiga dos espaços interiores de museus<sup>3</sup>.

### **A reivindicação de museografias pretéritas, desde a tolerância e a história.**

Na atualidade que tanto se reconstrói a expografia de outras épocas, não mereceria a museografia uma reconsideração histórica semelhante? É assim chamado, por antonomásia, o *design* de espaços museológicos. O vocábulo era usado com outros sentidos, pelo menos desde o famoso tratado do século XVIII, mas seu novo significado ficou terminologicamente acunhado a partir da

<sup>3</sup> O *Abstraktes Kabinett* de Lissitzky foi reconstruído em 1968 na sala 45 do *Landesmuseum* de Hannover, cuja nova denominação era Museu Regional de Baixa Saxônia. Depois, foi transferido ao Museu Sprengel, da mesma cidade, onde em 1979 se fez uma nova cópia e se instalou ao lado das réplicas de montagens expositivas temporárias de Schwitters (Tejeda, 2012:214-216).

Conferência Internacional sobre Arquitetura e Montagem de Museus, organizada em Madri pela Sociedade de Nações, em 1934. Nela triunfou um espírito de reforma que estabeleceu as bases para as inovações modernas, sentenciando o final das recarregadas apresentações antiquadas.

Por sua vez, as experimentações vanguardistas foram destruídas pelo advento de outras modas museográficas posteriores, de maneira que foi eliminada, em 1978, no *Museo del Prado* a salinha dotada com uma janela lateral e um espelho que tinha apresentado durante a maior parte do século XX, *Las Meninas* de Velázquez, cenografia *borgiana* que provavelmente inspirou Foucault na escrita das célebres páginas iniciais do seu livro “As palavras e as coisas” (Portús, 2009). Também foram desaparecendo muitos dos imaginativos *allestimenti*, com os quais os mais inovadores arquitetos italianos da pós-guerra tinham surpreendido o mundo, incluindo o exemplo mencionado de Lina Bo Bardi no Museu de Arte de São Paulo, que na atualidade só podemos lembrar graças às ilustrações em branco e preto de alguns manuais.

Uma contrarreação foi o *heritage hang*, tão em voga durante os anos oitentas, quando a *Manchester Art Gallery* e a *National Gallery of Scotland* retomaram as montagens vitorianas, com os quadros pendurados uns encima dos outros, estofando as paredes, luxuosamente revestidas com tecidos (Clifford, 1982). Seguindo a iniciativa, a *National Gallery of London* redescobriu o esplendor decorativo das suas altas abóbadas, que foram ocultadas com falsos tetos completamente lisos (Smith, 2007). Depois, soubemos que essas “reconstruções” arbitrarias de interiores vitorianos simplesmente inventavam luxuosas redundâncias, sem se basear em pesquisas históricas para recuperar de maneira fidedigna a arquitetura interior do respetivo museu em determinada época (Whitehead, 2012). Mas esse espaço interior antiquado se expandiu por outros países e também chegou à Espanha, onde nos anos noventas encomendou-se ao Gustavo Torner a nova montagem de ricos estofados para as salas de pintura flamenca e veneziana do *Museo del Prado* que nunca teve tal ostentação. Na Itália, essa moda museográfica se adotou na *Galleria Palatina del Palacio Pitti*, na Florência, para devolver seu *design* original, restaurando com erudita precisão arqueológica seus ornamentos e a disposição dos quadros tal como estavam no período dinástico *lorenés*. Somente no caso dessas galerias palacianas parece justificável tão ambiciosa restituição, mas ainda nesses casos há controvérsia entre quem pretende uma luxuosa fiel recomposição do estado original e quem opta pela restauração evocativa que não recria as partes perdidas, como a realizada por David Chipperfield no *Neues Museum* de Berlim, reaberto em 2009. Na atualidade, mais do que reinventar, pretende-se conservar algumas museografias que foram herdadas como testemunhos históricos do gosto da época, o que resulta particularmente eloquente em algumas casa-museu antigas cuja museografia geralmente é reconstruída de maneira integral sem economizar gastos (García Ramos, 2014).

Mas em outras instituições, que são um complexo agregado de sucessivas intervenções museográficas, seria exagerado propor a eliminação de alguma delas para recuperar a unidade estilística de determinada época. Felizmente, superamos o fanático radicalismo demonstrado previamente pelos militantes do funcionalismo e da austeridade da parede branca ou outros catecismos estéticos que anulavam todo o anterior. Na atualidade, muitos museólogos reivindicam uma maior pluralidade de apresentações que também conservem exposições históricas em algumas salas e deixem lugar para inovações contemporâneas em outras. O resultado pode ser um quebra-cabeça arquitetônico, como é o

Hermitage em São Petersburgo, cujo interesse patrimonial é ainda maior por ser um contraponto entre discursos museográficos plurais de diferentes períodos históricos. Essas sucessivas variações com frequência são assumidas sem problemas no que diz a história do edifício, mas ainda é muito raro que seja enfatizado desde o ponto de vista da autobiografia institucional. No Museu do Louvre, um dos mais antigos do mundo, criou-se, diante de sua grande renovação arquitetônica em 1989, uma das salas introdutórias, onde se contava a história do monumento, mas não se explicava sua complexa evolução museológica, tão diversificada, não só em termos expositivos, mas se comparada com outros museus com nomenclaturas e especialidades distintas, se sucederam ao longo de mais de dois séculos<sup>4</sup>. Atualmente, estão fechadas para reformas e é de se esperar que, em pleno auge da museografia como tema de estudo histórico-artístico, floresçam essas características na nova apresentação.

Suponhamos que assim fosse, marcaria sem dúvida um novo paradigma, do qual, só existem alguns modestos precedentes, dada a influência que sempre teve o Louvre sobre os outros museus. No *Ashmolean Museum* de Oxford, outra instituição ainda mais antiga, há, desde sua reforma e ampliação em 2009, salas, na planta baixa, com vitrines dedicadas às peças da coleção *Tradescant*, que constitui o legado fundacional do museu, assim como alguns planos e ilustrações relativos aos edifícios usados como sede no século XIX, mas não se faz uma narrativa autobiográfica do restante da sua acidentada trajetória institucional. De fato, ainda é demasiado comum que os interessados na história dos museus procurem esse tipo de informação nos paratextos, com os quais se apresentam esses estabelecimentos através de folhetos publicitários, por meio do seu *site* na internet, ou com publicações à venda na loja. Mas não se faz alusão ao respeito da história no espaço físico do museu, apesar que, em alguns casos, um dos principais valores patrimoniais de determinadas instituições é a sua própria história.

Na Espanha, essa reflexão sobre os edifícios e as mudanças da museografia é abordada de no Museo de León, que desde sua reabertura, em 2007, apresenta-se em várias sedes, culminando na visita em duas seções finais, intituladas “Una história especial” e “Un lugar especial”, para mostrar a evolução da sede e dos seus conteúdos, propondo alguns questionamentos ao visitante. Perto dali, o *Museo Arqueológico de Oviedo*, depois de uma importante reforma finalizada em 2011, inaugurou com uma seção inicial dedicada à história da instituição e suas sedes. De maneira parecida, o *Museo Arqueológico Nacional* de Madri, que após de muitos anos fechado para remodelação reabriu em março de 2014, oferece no andar superior um interessante espaço - com o qual culmina a visita - que documenta com imagens e matérias não só os primórdios do museu, mas também alguns personagens e episódios cruciais da sua história, como por exemplo, a evacuação dos principais tesouros durante a Guerra Civil. Infelizmente, após a apresentação rotulada atrativamente “*Un siglo entre vitrinas*”, não traçou uma narrativa institucional completa até a atualidade, assinalando, por exemplo, as principais mudanças na nova apresentação museográfica ou as continuidades respeitando as anteriores exposições.

Talvez o museu espanhol que se aproximou de uma diversa autobiografia institucional seja o Museo Nacional de Escultura em Valladolid. Com as três novas salas introdutórias inauguradas em 2015, intituladas “Memorias del Museo”, se evoca a história da sede principal do museu, fazendo uso dos restos arqueoló-

<sup>4</sup> Um exemplo é A *Galerie Espagnole*, de Luis Felipe, e as posteriores apresentações museográficas da coleção espanhola de pintura na Grande Galeria do Louvre, muito bem explicadas através de dispositivos multimídia. Exposição intitulada “El arte español en el Museo del Louvre, Historia de una colección”.



gicos, fotos das exposições antigas, documentação e filmes sobre as atividades da instituição. Como a diretora desse museu nacional é a historiadora e professora María Bolaños, não parece incoerente celebra-lo como uma aplicação prática dos postulados estruturados desde as filiações teóricas da Museologia Crítica; mas a influência dessas correntes também está aflorando em outras casuísticas.

### Enfatizar as vicissitudes museográficas para provocar a reflexão crítica

O professor Anthony Shelton, um dos mais importantes divulgadores dessa corrente museológica, autodenominada “crítica”, gosta de pôr como exemplo pioneiro e muito radical da aplicação dessa teoria, o caso do *Marischal Museum* da Universidade de Aberdeen, quando uma renovação museográfica pós-moderna apresentou duas antigas figuras de hotentotes, instaladas em uma vitrina vitoriana, segurando um texto questionador em forma de carta, escrito pelo curador da exposição. A carta estava dirigida aos visitantes e lhes propunha uma reflexão irônica sobre a própria função do museu<sup>5</sup>. Mas, sem necessidade de chegar a provocar reflexões éticas com palavras, outra estratégia mais simples consiste em fazer pensar o público sobre os contrastes morais evidenciados nos critérios expositivos de uma mesma instituição ao longo do tempo. Um caso muito celebrado foi a reabertura para o público, em 2000, do *Gabinetto Segretto* no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, para mostrar como se reservavam as peças eróticas nas salinhas, que em outros tempos estiveram fechadas com três chaves, para acesso exclusivo a quem tivera autorização (De Caro, 2000). Bem mais modesto, eu gosto de destacá-lo porque se relaciona com minha cidade, é o projeto museográfico que se apresentou após a reabertura da Seção de Etnologia do *Museo de Zaragoza*, em junho de 2010, onde os visitantes descobrem que nos anos cinquenta, quando se construiu a atual sede, formava parte do *Museo de Ciencias Naturales*: naquela época de modernidade descontrolada, os manequins de labregos com roupas rústicas tradicionais pareciam com os animais dissecados; assim, foi resgatado, de alguma despensa, o boné do guarda que trabalhava ali, marcado com as siglas MC – *Museo de Ciencias* -, a placa com os horários de abertura que existia na porta, uma maquete e cartões postais *vintage* que demonstra como era a exposição (Lorente, 2014:88). Ao introduzir pequenos *souvenirs* museográficos que trazem a memória idiossincrática das apresentações de épocas anteriores, o museu consegue exibir a si próprio, revelando como o discurso foi alterado ao longo do tempo, e, portanto, relativizando as decisões com respeito à apresentação atual.

Mas, não faz falta expor vitrines antigas, cartelas ou manequins resgatados das lojas do museu, basta simplesmente colocar junto a algumas obras emblemáticas uma foto que demonstre quão diferentes eram as antigas apresentações museográficas. É uma maneira simples e coerente de relativizar nosso modo de ver e de fazer, diante do público, às distintas possibilidades de exibir a mesma coleção. Um dos meus exemplos favoritos, é o *Museo Nacional de Costa Rica*, onde uma sala de outrora ocupada pela coleção de objetos sacros manteve o artesoadado dourado que utilizou-se como ambientação para aquela exposição felizmente documentado *in situ*, com fotos antigas que mostra a existência de vitrines com casulas sacerdotais e prataria. Ainda que, desde 2008 esse espaço, no qual foram colocadas as antigas vitrines, esteja dedicado à vida em quartel,

<sup>5</sup> A carta datada de 1880, que imitava a uma caligrafia antiga, dizia: “We protesta at being exhibited so. Are we curiosities or human beings? Is science more importante than compassion? You have cast us in a role we would not choose” (um argumento próprio da museologia crítica (Shelton, 1992:25). Sobre a crescente pujança dos discursos questionadores, ver: Bolaños, 2006 e Lorente, 2012)

que corresponde à origem do prédio, lugar ao qual se acessa através de uma seção inicial intitulada “*De Cuartel a Museo*”. Outro caso paradigmático que eu frequentemente menciono encontra-se no coração do *Museo Nacional de Antropología* da Cidade do México, onde os turistas tiram *selfies* alegres, possam diante da réplica da coroa de penas de Moctezuma, realizada em 1940 e pendurada em uma vitrina à altura da cabeça. Do lado, há uma velha foto em branco e preto que mostra os visitantes de outras épocas, inclinados, observando o cocar em sinal de respeitosa reverência, gesto propiciado pela instalação da peça em uma vitrina menor, pois para o governo mexicano de períodos anteriores, a peça provocou sérias reivindicações nacionalistas<sup>6</sup>.

O perigo das concomitâncias visuais é que as imagens do passado são usadas para realçar as novas apresentações, que sempre parecerão mais glamorosas se comparadas com o retratado em vetustas laminas em branco e preto, disso são responsáveis as maniqueístas contraposições às quais a publicidade tem nos acostumado, comparando uma imagem de “antes”, manipulada para parecer feia, e outra do “depois”, mais atrativa. Suspeito que uma estratégia desse tipo pode estar funcionando subrepticamente na coleção de antiguidades etruscas do Museu do Vaticano, onde as paredes tem painéis com textos em duas línguas e fotos que mostram como se agrupavam, há um século, os bronzes e pedras, contrastando-as com as vitrines atuais onde só se exibem poucas peças muito seletas. Isto mesmo acontece em algumas salas principais do *Museo Victor Balaguer en Vilanova i la Geltrú* (Barcelona) desde 2010; mas quando as fotos foram instaladas nesse museu, com motivo do 125º aniversário da instituição, acertaram ao colocar no centro do museu, entre o vestíbulo e a caixa de escadas, uma série de imagens de seis salas que apresentam como foi mudando a exposição em diferentes épocas. Certamente, basta multiplicar as imagens para comunicar uma impressão menos simplificada e dar ao visitante a oportunidade de refletir sobre os vaivéns museográficos na evolução da respectiva instituição.

Mas é melhor complementar essa variedade de fotos com algum texto que explicitamente elimine qualquer dedução de “progresso”. No citado *Museo Balaguer*, colocaram no chão citações textuais da documentação que trocavam seus fundadores com outros especialistas. Essa montagem se encontra no umbral da sala correspondente. No “Salón de Banderas” do *Museo Nacional de Bogotá*, junto à entrada, um painel informativo apresenta uma explicação sobre as mudanças sofridas ao longo da história do museu, intitulado: “¿Qué se ha presentado en esta sala?”. Do lado do texto, duas fotos históricas que contrastam entre si e com a exposição atual. Para cada montagem antiga um comentário tão respeitoso quando o texto que apresenta a exposição atual. Portanto, não se trata de usar o passado para presumir o progresso alcançado, mas de documentar a história de cada museu de maneira que a própria instituição apresente suas mudanças e escolhas, para que o público reconheça as diversas maneiras em que os objetos poderiam ter sido exibidos.

O corolário desse relativismo é que nem no templo das musas se predicavam convicções lapidárias, tudo se assumia como transitório e subjetivo. As teorias pós-modernas e a reivindicação dos seus discursos autorreferenciais nos permitiram a todos nós sermos mais receptivos à reflexão sobre o próprio trabalho do museu, pois a muitos visitantes lhes interessa não só o cardápio que é oferecido, mas também como se tempera e prepara ou quem cozinha e

<sup>6</sup> A polêmica diplomática alcançou ponto álgido em 1991, quando o governo mexicano exigiu à Áustria a devolução do penacho original, que se conserva no Museu de Etnologia de Viena.

de que maneira<sup>7</sup>. Além de ver os conteúdos do museu e sua(s) museografia(s), desejamos saber tudo sobre os atores museólogos e o marco teórico no qual se baseiam. Um exemplo é o *Moderna Museet* de Estocolmo, que não só dedica um espaço para a coleção legada pelo mais famoso diretor, Pontus Hultén, mas também prestigia sua memória, apresentando essas obras artísticas em uma semi-reserva automatizada que lembra os dispositivos museográficos implementados por ele quando era diretor do Museu de Arte Moderna no Centro Pompidou de Paris. Os dispositivos tinham sido eliminados pelos sucessores (Burch, 2012). A história dos museus está amarrada à história da Museografia e da Museologia, que passam por um momento crítico, em todo sentido.

## Referências

- ARES, A.; MIGUEL, O.. “Del GATEPAC a Corrales y Molezún. Reconstruir lo efímero: la paradoja de las arquitecturas ausentes” *P+C*, 1, 2010, p. 31-44.
- BISHOP, C.. *Radical Museology: Or What’s Contemporary in Museums of Contemporary Art?*. Londres, Koenig Books, 2014.
- BOLAÑOS, M.. “Desorden, diseminación y dudas. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas”, *Museos.es*, 2: p. 12-21, 2006.
- BURCH, S.. “Past Presents and Present Futures: Rethinking Sweden’s Moderna Museet”, *Future Anterior: Journal of Historic Preservation, History, Theory, and Criticism*, Vol. 9, No. 2, p. 97-111, 2012.
- CLIFFORD, T.. “The Historical Approach to the Display of Paintings”, *International Journal of Museum Management and Curatorship*, n. 1 p. 93-106, 1982.
- DE CARO, S.. *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli: guida alla collezione*. Nápoles: Electa, 2000.
- GARCÍA RAMOS, M.D.. “La musealización del espacio doméstico: Casas museo de recreación de ambientes”, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 32, p. 77-89, 2014.
- GREENBERG, Reesa. “Remembering exhibitions: From Point to Line to Web”, *Tate Papers*, 12, 2009.
- LORENTE, J.-P.. *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012.
- LORENTE, J.-P. “Mnemósine en el templo de las musas: La memoria (meta)museográfica y la historia de los museos”. In: PRIETO, J.; RUIZ, V. (coords.), *Arte y Memoria*. 2, Teruel, Tervalis, p. 107-117, 2014.
- PORTÚS, J.. “La sala de Las Meninas en el Museo del Prado; o la puesta en escena de la obra maestra”, *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVII, n° 45, p. 100-128, 2009.
- PREZIOSI, D.. *Brain of the Earth’s Body: Museums & the Fabrication of Modernity*. Minneapolis & Londres: Minnesota University Press, 2003.
- RESS LEAHY, H.. “Making an exhibition of ourselves”. In: HILL, K.. (ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, Woodbridge, Newcastle University-The Boydell Press, p. 145-155, 2012.
- SHELTON, A.. “The recontextualization of culture in UK museums”, *Anthropology Today*, vol. 8, n° 5, p. 11-16, 1992.
- SMITH, C.S.. “Narratives of display at the National Gallery, London”, *Art History*,

<sup>7</sup> A moda atual dos museus é um espetáculo *voyeurista* semelhante ao *show cooking*, ou seja, o que os visitantes procuram ver é o corpo de profissionais trabalhando frente aos seus olhos, tal como meu colega Javier Gómez Martínez tem comentado no seu livro de iminente publicação: *Museografia al filo del milenio. Tendencias y recurrencias*.



vol. 30, nº 4, p. 611-627, 2007.

SPENCER, C.. “Making it new: Why do museums recreate landmark exhibitions, installations and performances, and what can we learn from these restagings?.” *Apollo*. Vol. 181. nº. 631, 2015.

TEJADA, I.. “La copia y la reconstrucción: un recurso visual en las exposiciones de historia del arte moderno desde los años 60 del siglo XX”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 24 (2), p. 211-226, 2012.

WHITEHEAD, C.. “Institutional autobiography and the architecture of the art museum: Restoration and remembering at the National Gallery in the 1980s”. In: HILL, Kate (ed.), *Museums and Biographies. Stories, Objects, Identities*, Woodbridge, Newcastle University-The Boydell Press, p. 157-170, 2012.

*Artigo recebido em março de 2016. Aprovado em junho de 2016.*