

García Neira, Luz

Los textiles como objeto de conocimiento en el "Proyecto de Renovación Museográfica" del Museu Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro (Brasil)

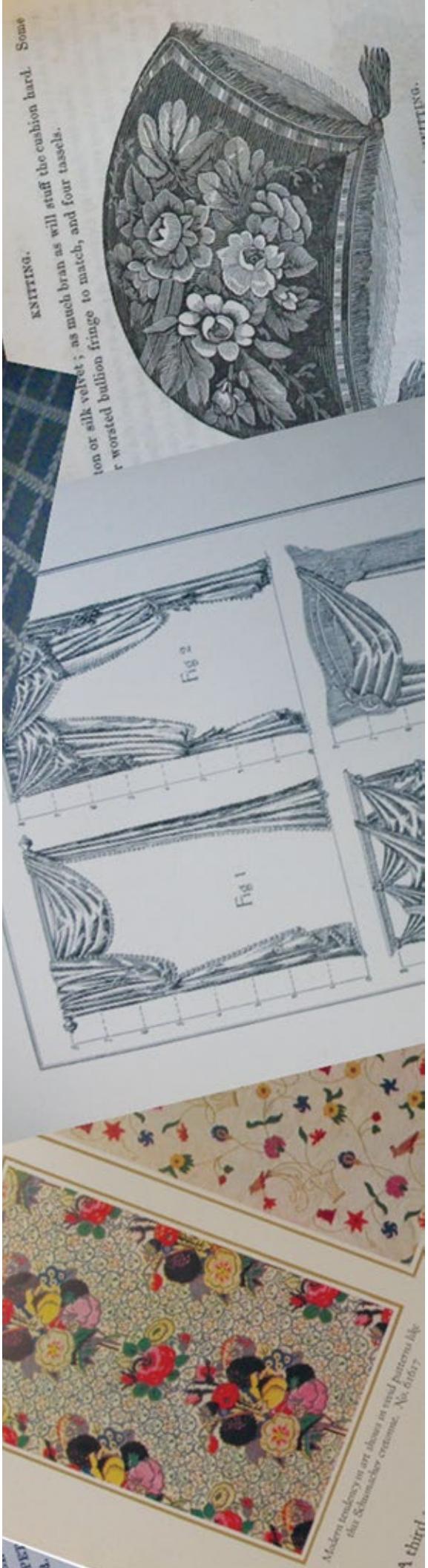
Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología, vol. 5, núm. 9, enero-junio, 2014, pp. 43-53

Instituto Nacional de Antropología e Historia
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=355632776006>



Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología,
ISSN (Versión impresa): 2007-249X
revistaencrym@gmail.com
Instituto Nacional de Antropología e Historia
México



Los textiles como objeto de conocimiento en el “Proyecto de Renovación Museográfica” del Museu Casa de Rui Barbosa, Río de Janeiro (Brasil)

Luz García Neira

Introducción

Rui Barbosa (1849-1923) fue un importante intelectual y político brasileño dedicado, esencialmente, a la abolición de la esclavitud. En 1895, de regreso a su país de un exilio político en Europa, vivió en un palacete neoclásico en la ciudad de Río de Janeiro, lugar que hoy es sede del Museu Casa de Rui Barbosa: en 1923, tras el fallecimiento de aquél, el gobierno brasileño adquirió el inmueble y su biblioteca, que contaba con más de 35 000 volúmenes.

Cuando se decidió hacer de esa casa un sitio conmemorativo tipo museo, se dio la necesidad de rescatar los muebles y artefactos decorativos que no habían formado parte de las negociaciones con la viuda, doña Maria Augusta, empresa que fue difícil pero muy exitosa, pues el Museu Casa recuperó el aspecto interior de la época de Rui Barbosa, como puede comprobarse por la documentación y registros fotográficos existentes (Figura 1).

Respecto de los trayectos de los textiles decorativos o funcionales del inmueble, desafortunadamente se sabe muy poco, pues además de no haber documentación sobre su posible reingreso al Museu Casa cuando se abrió al público en 1930, se desconocen las evidentes sustituciones desde ese año hasta las últimas renovaciones, alrededor de las décadas de 1970-1980. Además, es posible que los artefactos no originales de la casa se hayan ingresado en el Museu Casa en sus años iniciales, con el fin de organizar los ambientes sin que hayan pertenecido a la decoración original, pero tampoco sobre esto se tiene documentación. Lo que hoy en día se sabe con certeza es que gran parte de los textiles que podrían considerarse parte del decorado original de la casa no están expuestos.

Lo anterior se explica porque, con diferentes perspectivas museográficas, a lo largo de las últimas ocho décadas, alfombras, cortinas, tapices y otros elementos delicados se han desecharo definitivamente, dejando vacíos sus espacios en el museo y quedando pocas huellas de ellos. Eventualmente, algunos textiles también se han sustituido por artefactos cuya naturaleza



a



b

FIGURA 1. Registros fotográficos del cuarto de vestir de doña María Augusta: 1923 a) y 2010 b), con el fin de comparar la desaparición de elementos decorativos textiles (Cortesía: a) Acervo Fundación Casa de Rui Barbosa; b) Fotografía: Luz Neira, 2012).

no corresponde con la decoración típica de fines del siglo XIX, lo que demuestra, como ya criticó John Ruskin (1989 [1849]), que las restauraciones están sujetas a la proyección del gusto contemporáneo por encima de los períodos históricos precedentes. Una evaluación sobre su estado actual indica, entonces, un gran empobrecimiento de los espacios, tanto en virtud del desgaste de los textiles originales como debido al reemplazo de algunos de los remanentes por tipologías que no caracterizan el periodo.

El “Proyecto de Renovación Museográfica” del Museu Casa de Rui Barbosa (PRM-MCRB),¹ como su nombre lo indica, se dirigió a reformular la museografía de la institución, con lo cual se reconoció la importancia de los textiles decorativos en su contexto decimonónico, de ahí que se haya propuesto la realización de una investigación dedicada a esos artefactos que sustentara parte del proyecto (García Neira 2012). Ésta se llevó a cabo durante 24 meses (2010-2012) y tuvo como propósito recuperar los datos que se han dispersado desde la inauguración del museo casa, organizarlos para proceder a su reproducción² en la actualidad y, finalmente, reintegrar cada uno a su ambiente original, no con la intención de redecorar la casa, sino planteando una nueva propuesta museográfica (García Neira 2012).

Lo que particulariza esta investigación y marca su desafío metodológico es el hecho de que prácticamente en

¹ El proyecto lo desarrolló el equipo del museo, el cual identificó la necesidad de realizar investigaciones específicas sobre diferentes categorías de artefactos decorativos, incluyendo los textiles (García Neira 2012). Así, también existen investigaciones paralelas, llevadas a cabo por otros investigadores, enfocadas en diversos temas.

² Es probable que en 2014 se inicie una nueva investigación para determinar las características de los textiles que se reincorporarán al Museu Casa con la implantación el Proyecto de Renovación Museográfica.

su totalidad se realizó con base en “objetos ausentes” (Halvorson 2010), ya que de los textiles supuestamente originales casi no restan ejemplares y son escasos los fragmentos o documentos que permitan identificarlos individualmente. Así, la metodología del estudio contempló tres ejes de investigación que dan la posibilidad de ampliar las fuentes documentales y, al mismo tiempo, huir de los peligros de crear un “falso histórico” o un montaje escenográfico, en tanto que las pretensiones del proyecto están claramente definidas y de ninguna manera aspiran a “rescatar” o “recuperar” la decoración “original”. Estos ejes son:

1. El *acotamiento* como definición temporal, el cual entiende que si bien la familia haya vivido en la casa entre 1895 y 1923, acepta referencias desde 1880, aproximadamente, por considerar que la decoración fue un proceso acumulativo y, por ende, cuenta con elementos anteriores a la fecha en que la familia se instaló definitivamente en Río de Janeiro.
2. El *partido* como definición espacial, que permite seleccionar las áreas y sitios más representativos de la casa en relación con el contexto socio-cultural al que se inscribió (propiedad de una familia burguesa urbana, con estilo de gusto europeo con influencia francesa e inglesa), ello dentro del marco de un *concepto museográfico* adoptado (véase enseguida), con el fin de que se alcance el objeto comunicativo e informativo del museo.
3. El *concepto*, como definición *cognitiva* en su aplicación a la museología, el cual asume la residencia no como una casa-habitación en pleno uso, sino como museo y, en correspondencia con ello, permite crear un sistema decorativo para la institución que privilegie la comprensión del público acerca de la época y la manera de vivir de Rui Barbosa y su familia.

Las premisas expuestas indican que la intención del PRM-MCRB, y en particular de sus textiles (García Neira 2012), se orientó a potencializar la museografía por medio de tales artefactos; esto es: no se buscó solamente recuperar la visualidad supuestamente original de los ambientes (o pertinente al periodo), sino utilizar los textiles como una “plataforma de observación” (Bezerra de Menezes 2003:26) de distintos fenómenos históricos que de cierta manera aquéllos materializan, ya que se los reconoce, dada su capacidad de personalizar y humanizar los ambientes, como ejemplares sobresalientes de la cultura material doméstica (Schoeser 2003).

Para tal efecto, el principio comunicativo adoptado por el PRM-MCRB concibió que las condiciones de producción, circulación y consumo (Appadurai 1986) de los textiles definen sus funciones estéticas, prácticas o simbólicas, en tanto que promueven materialidades y visualidades que las identifican. De esa manera, la procedencia de los textiles decorativos de fines del siglo XIX establecen los principales mites de distinción social utilizados para presentar al público la sociedad brasileña en esa época por medio del despliegue de textiles en los distintos ambientes de la casa: *artesanales* o *manuales*, producto del trabajo femenino, que en la residencia gozaban de circulación limitada a los lugares íntimos u ocupados por las mujeres; *artísticos*, producidos por artistas o debidos a fabricaciones especiales, puntualmente, los hallados en alfombras y tapices, dispuestos en ambientes de ostentación social; por último, textiles *industriales*, presentes en muebles y cortinas en gran parte de los ambientes, valorados según su materia prima, origen, tecnología de producción o diseño más también por su desempeño, principalmente si respondían a los requisitos de la vida moderna.

La relevancia y la pertinencia de ese abordaje se confirman porque en ese contexto finisecular la casa y su decoración eran vistas como el “epítome de la interioridad” (Lees-Maffei 2008:13). Alrededor de la casa se fundaron los conceptos de “privacidad, intimidad, identidad y, particularmente, género”, útiles, además, para la proyección social de los individuos en la conformación de su imagen pública (Lees-Maffei 2008:13). En ese contexto, los textiles, omnipresentes, destacaban en la decoración: en las paredes, los pisos, las mesas y todos los ambientes de la casa, de tal forma que ningún otro tipo de artefacto o recurso ofrecía tantas posibilidades de configurar un error o un acierto en aquéllo (Warner 1911:95) y, por ende, representaban el signo de distinción social por excelencia de finales del siglo XIX y principios del XX.

Los textiles decorativos, de esa forma, eran tema de interés de fuerzas aparentemente opuestas, que dirimían su papel en la transformación de la sociedad de esa época. Lo eran, por un lado, por las innúmeras disposiciones de la mejor forma de seleccionarlos, que partían de los decoradores (*tastemakers*) y los manuales de decoración que prometían, si se seguía el padrón típico ideal

del periodo denominado *interior artístico*, simbolizar riqueza, buen gusto y estatus (Massey 2008:31-63), y, por el otro, en las mesas de discusión de los teóricos. El movimiento *Household Art*, cuya intención era “establecer un patrón artístico para que la casa estuviese en armonía con la reciente industrialización de la sociedad” (McClaughey 1983:1-3), se alineaba a la teoría de que los textiles no sólo eran “un producto de su tiempo [y] el más grande problema de las artes industriales [sino también tenían] el mayor potencial para construir ese medio” (Houze 2006).

Si los textiles eran objeto de fascinación de críticos, intelectuales y, fundamentalmente, arquitectos en el periodo histórico de esplendor de la casa Rui Barbosa, el PRM-MCRB tiene el desafío de hacer que los textiles sigan cumpliendo en la actualidad las funciones y significaciones ya referidas, amén de que éstas se revelen con certeza en el Museu Casa por medio de sustitutos, réplicas o reproducciones, acaso producidos en condiciones diferentes de aquellas del siglo XIX.³ Debido a ello, el proyecto no ambiciona “recuperar” la decoración de la casa de Rui Barbosa y doña Maria Augusta recurriendo a artefactos precisos y especiales que pudieran ser admirados, sino aceptar ante el público que constituye un “acto de creación” y, paralelamente, construir una narrativa museográfica que tome los textiles como “objetos de conocimiento”.

Los textiles decorativos y su potencial museográfico en las casas museo

La gran cantidad de artefactos textiles que varios museos en el mundo han adquirido en los dos últimos siglos despierta diferentes niveles de interés en la sociedad y, sin duda alguna, en los historiadores y museólogos: en éstos, en términos bastante generales, por su valor histórico, artístico o etnográfico. En la condición de objeto museizado, los textiles asumen un papel de documento y, como regla, se los trata como objeto de conocimiento, función establecida por la propia museología, que se dedica a estudiarlos y identificarlos con el fin de apuntar su relevancia para la sociedad (Van Mensch 1992) a partir de la relación entre su dimensión material y el contexto en el cual se desarrollaron.

La situación de los museos casa es distinta de los museos de objetos, de artes o históricos porque el interés de la visita, así como la información que el público busca en ellos en relación con las experiencias, explora la biografía de sus antiguos habitantes. Cada objeto en particular, en ese sentido, es intermediario de esas vivencias y, aisladamente, menos importante que el conjunto heterogéneo al cual pertenece, y que si bien cuenta con objetos de distintas procedencias y valores, forma parte de la misma cultura (Pavoni 2001:15).

³ Una nueva investigación con ese tema se llevará a cabo a partir de 2014.

Dentro de los museos casa, los textiles no se destacan por su valor individual, aunque también lo tengan. Esto se debe a que, a diferencia de los museos de objetos, donde se persigue la información sobre cada uno de ellos (su estilo, factura, material y técnica, además de datos contextuales), la misión del museo casa —y uno de sus principales desafíos comunicativos— consiste en demostrar cómo los objetos expuestos “están en interacción con el espíritu de las personas que vivieron en la casa” (Pinna 2001:4), de manera que proponer distintas relaciones entre objetos, personas y lugares a partir de cada “objeto de conocimiento” es uno de los principales retos para la comunicación en este tipo de museos.

El objeto *per se* no tiene valor. Se lo define por sus relaciones con el humano, que le atribuye diferentes valores, los cuales cambian con el tiempo. Cuando los objetos se presentan en el contexto de las exhibiciones, se transforman y asocian con nuevas categorías. En términos de sentido del objeto como símbolo, oscilan entre dos mundos: aquél del cual provienen, y el creado para su presentación. En el contexto de los museos casa, la significación de un objeto depende no sólo de su valor estilístico, artístico o tecnológico, sino de su capacidad de ser consistente con una narrativa o discurso y transmitir un mensaje (Pavoni 2001:14).

Por lo tanto, es atribución de la propuesta museográfica de cada institución allegarle al público visitante del museo las informaciones potenciales de los objetos y de su conjunto o, mejor aún, extraer de ellos sus significados originales. Esos significados, cuando se trata de textiles decorativos, se conectan con su materialidad y visualidad características, generadas por sus materiales y técnicas/tecnologías de producción.

Como se ha apuntado, a fines del siglo XIX dentro de las residencias familiares los textiles decorativos podían desempeñar, de acuerdo con su concepción, papeles prácticos (se elegían en función de la utilización de los ambientes), estéticos (demostraban el gusto de la familia o de un periodo histórico) y simbólicos (definían la posición de la familia en la sociedad y, más aún, la vocación de cada una de las habitaciones). Además de las cualidades individuales de cada ejemplar —lo que les imprimía un determinado destino decorativo—, el conjunto de textiles de cada ambiente comportaba, asimismo, su significado socialmente negociado.

Aunque esas materialidad y visualidad pudieran conservarse indefinidamente sin ningún cambio perceptible, con el pasar de las décadas y siglos no reflejarían más los valores que compartían en su tiempo, de forma que la museografía tiene el desafío de reconocerlos y acercarlos al visitante del museo, presentándole las maneras por las cuales los individuos de la época se apropiaron de ellos, y destacar, más allá de sus identidades estructurales (cómo se hicieron), su identidad funcional (cómo se usaron).

Aunque esa idea no ponga en primer plano las calidades individuales de los textiles decorativos en la museografía, sus características distintivas siguen expuestas a los visitantes y se harán presentes en las narrativas propuestas por aquélla, dependiendo de su ubicación. Luego los textiles seguirán siendo objetos de conocimiento.

De la casa al museo: una propuesta museográfica

Rui Barbosa y su familia residieron en la casa que hoy abriga el museo durante 28 años y, por cierto, a lo largo de ese periodo sus propietarios sustituyeron por lo menos parte de los artefactos textiles a causa de muchas razones, como el desgaste natural resultante de su uso, oportunidades de cambio o, simplemente, en función de la moda. Ese trayecto de cambios, aunque parcialmente documentado, difícilmente podrá recuperarse, menos aún lograr que la museografía lo represente; se impone, entonces, la necesidad de establecer un punto de referencia para la renovación (Halvorson 2010).

En 1923, en ocasión de la muerte de Rui Barbosa, una importante revista de actualidades brasileña, denominada *Paratodos*, publicó una serie de fotografías de cada uno de los principales ambientes de la casa. Esos registros han servido como importante documentación para la investigación, pues se han considerado representativos de un largo periodo de colección y sustituciones que, dada la imposibilidad de ser descrito por la museografía del Museu Casa, acaba por representarlo en su totalidad. Así, el año de 1923 se tornó en el punto de referencia para la investigación, y se acepta que los objetos hayan sido adquiridos desde la década de 1880 o antes, según su categoría, lo que ha definido el *acotamiento temporal* de la investigación.

Mediante los registros fotográficos y demás documentos que nos acercan a las preferencias estéticas de la familia se identifica la correspondencia de la casa con el gusto burgués del periodo, lo que amplía significativamente las fuentes de investigación. Esa percepción ha definido el *partido* adoptado por la investigación, que reconoce que la casa se encuadra en el patrón decorativo europeo de fines del siglo XIX y, por lo tanto, gran variedad de manuales de decoración, catálogos de ventas de muebles y de objetos decorativos en general han servido como fuentes de información para el PRM-MCRB. La investigación en archivos de museos de textiles y la visita a museos casa similares,⁴ que complementaron los documentos visuales o escritos, han proporcionado una aproximación importante a la materialidad y visualidad de los textiles decorativos en toda su variedad tipológica (Figura 2).

⁴ Esa etapa de la investigación se realizó en Londres (Reino Unido) durante el segundo semestre de 2010.



FIGURA 2. Composición visual de recursos para la investigación (Fotografía: Luz Neira, 2012).

El concepto esgrimido, finalmente, sabe que el desafío no es el de (re)decorar una casa, sino desarrollar un proyecto museográfico, lo que supone elegir soluciones que mejoren el desempeño de la visita. Para alcanzar tal meta, el PRM-MCRB se ha guiado por la definición del Consejo Internacional de Museos (por sus siglas en inglés, ICOM) que asume la museografía como el arte o la técnica de las exhibiciones cuyo objeto es hacer que el público entienda los mensajes de las colecciones y exhibiciones; es decir, es una intermediaria entre la investigación y el conocimiento desarrollado en el museo y su público (Festa 2011:73).

Esa definición de cierta manera alude a historiadores y museólogos para que hagan llegar al público el conocimiento que han construido por medio de sus investigaciones científicas. Esos especialistas conocen el contexto histórico y las relaciones que en él se establecen valiéndose de la literatura y las fuentes documentales de los archivos, mientras el público visitante, que no es el investigador, cuenta con la museografía que, en el caso de los museos casa, debe considerar que "los objetos decorati-

vos que permanecen en los lugares para los cuales fueron hechos, comprados o colecciónados, pueden iluminar el pasado por la presentación de la forma en que se usaron" (Staniforth y Lloyd 2012: 286).

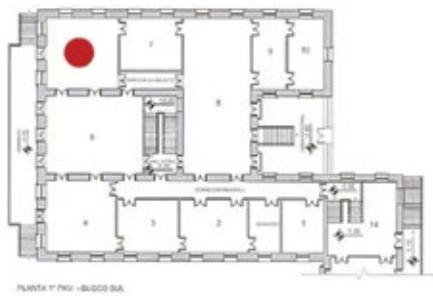
Los tres ejes de la investigación, de ese modo, se utilizaron en términos pragmáticos para diagnosticar las tipologías textiles pertinentes a la casa y proponer su mejor uso como recurso museográfico, el cual queda claro, se dará a partir de tres narrativas principales: presentar la casa como lugar que acentúa las distinciones sociales según la función de las habitaciones; acercar a los visitantes a las premisas estéticas vigentes y al debate teórico sobre ellas, y tratar acerca de los debates que se daban en los ámbitos social y económico.

Cada habitación tiene destacadamente sus patrones, materiales y colores propios, de forma tal que al circular por el Museo y Casa, el visitante probablemente advertirá con nitidez esos indicadores (Figura 3 y 4).

En el caso del ambiente, la idea de osadía estética está presente justamente en tales indicadores: los colores, patrones y materiales de los textiles (Figura 5).



SALA DE MÚSICA



PLANTA 1º PAV. - BLOCO SUA

CARTELA DE CORES

Predominantes



534M

Secundárias



PÉROLA



320M



BRANCO



7510M

ITEM	QT
CORTINA PARA JANELA	4
CORTINA PARA PORTA	4
JOGO DE CADEIRAS E CANAPÉ	7
CADEIRA COM ENCOSTO	1
BERGERE	1
CADEIRA SEM BRAÇO	1

Luz Garcia Neira - setembro/2011

a



BROCATO DE SEDA



BROCATO DE ALGODÃO



VELUDO DE ALGODÃO



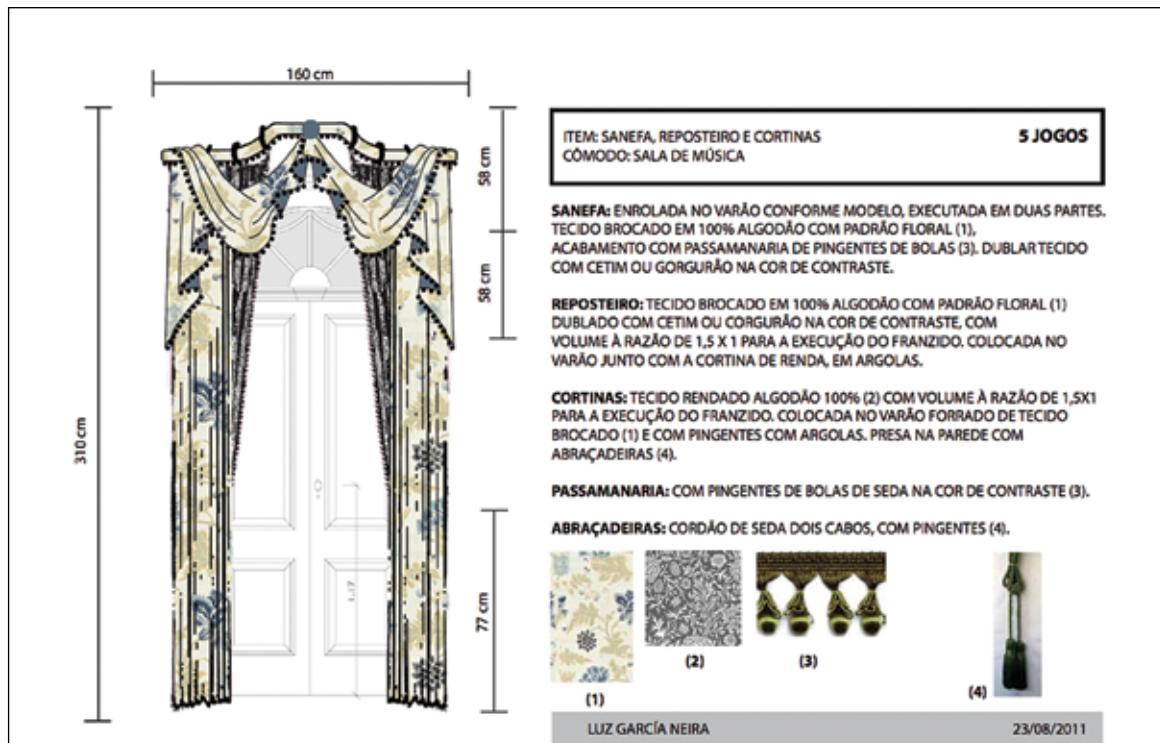
VELUDO DE ALGODÃO ESTAMPADO



TAPEÇARIA (LÃ/ALGODÃO)

b

FIGURA 5. a) y b): Ejemplos de propuestas para la renovación de los ambientes a partir de sus textiles. Salón de música (Fotografía: Luz Neira, 2012; cortesía: Memoria Descriptiva, PRM-MCRB, Acervo Fundación Casa de Rui Barbosa).



C



d

FIGURA 5. c) y d): Ejemplos de propuestas para la renovación de los ambientes a partir de sus textiles. Salón de música (Fotografía: Luz Neira, 2012; cortesía: Memoria Descriptiva, PRM-MCRB, Acervo Fundación Casa de Rui Barbosa).

La primera cuestión postulada ha sido la de exaltar la personalidad y singularidad de Rui Barbosa y su familia, recordando que la perspectiva más contemporánea de los museos casa no presenta a sus dueños como héroes que han de ser venerados, sino “como [actores sociales inmersos] en el ambiente social en el cual [han estado activos]” (Risnicoff de Gorgas 2001:13). De esa manera, la opción decorativa en el Museu Casa, aunque equiparada al gusto predominante —incluso quizá pudiera considerarse común a la burguesía de su tiempo—, destaca la personalidad intelectual de Rui Barbosa tanto en habitaciones determinadas (su grandiosa biblioteca) como por medio de la selección de textiles especiales, influída por la innovación estilística presente en el gusto por lo oriental (japonismo) predominante en el salón de música o, por último, en el lujo y esplendor del gobelino y gran alfombra del salón de fiestas.

La segunda sería definir enfáticamente la función primaria, ya de las habitaciones (de trabajo, sociales o íntimas) ya de su sociabilidad esperada (femenina o masculina; de fiesta o de diario, etc.) apoyándose en los recursos visuales y materiales de los textiles. El PRM-MCRB acentuó y demarcó esas distinciones sociales mediante colores, materiales, patrones, etc., aplicándolos a cada ambiente y destacándolos como marcadores sociales.

Los tejidos industriales de la casa estuvieron presentes en gran cantidad y diversa calidad: brocados, terciopelos, moirés, chintz, damascos y otros, tomando parte de las cortinas, muebles tapizados y cojines en colores y patrones variados, según su lugar en la decoración. En el salón de fiestas y en el comedor principal, la presencia de textiles históricamente nobles, de colores intensos y oscuros, adornaban con alfombras y tapicerías artísticas, con lo que configuraban ambientes destinados a recibir. A su vez, el salón de música aceptaba tejidos y decoración más atrevida en general, sujeta a las modas, con colores alegres y textiles modernos, poco apegados a la convención o la tradición.

Los artefactos domésticos o artesanales, trabajos de aguja en general, lucieron en los comedores aplicados en manteles, juegos de tocador, cojines decorativos, paños para bandejas, etc., o como adornos de los ambientes más íntimos o femeninos, combinados con colores rebajados y florales románticos, como el cuarto de vestir de doña Maria Augusta.

Los temas en boga en la sociedad brasileña desde fines del siglo XIX hasta su periodo de modernización, que tuvo su inicio en los años veinte, se hacen presentes también por los artefactos textiles. Las discusiones acerca del papel del arte y de la industria se ven en los lugares ocupados por textiles artísticos o industriales, tal y como surge la supuesta degradación del diseño en la permanencia de referencias artísticas para los patrones industrializados. Finalmente, la idea higienista se manifiesta en los textiles destinados a usos prácticos, como en los tejidos fácilmente lavables —cortinas de los come-

dores y en las ropa blanca—, o en materiales que no acumulan polvo, lo que denotaría aires de modernidad cuando la preocupación funcional intenta sobreponerse a la estética.

Aunque toda esa narrativa pueda transmitirse mediante la disposición de objetos en su contexto de uso en museos de objetos, o coherentemente organizados en *period rooms*, la idea central de que el sujeto con su capacidad cognitiva le da sentido y significado a los artefactos sería solamente generalista. Con pleno respeto a esa labor, el PRM-MCRB pretende presentar a los visitantes del museo casa el evidente talento estético de Rui Barbosa y de su esposa para elegir textiles y otros elementos decorativos que brindaran a su casa el sentido de confort, ostentación y formalidad deseados. El visitante deberá notar la sofisticación intelectual de Rui Barbosa, y ello lo hace distinto de sus contemporáneos comunes: coleccionista de arte e incentivador de la industria moderna en el país, dispuso con gran habilidad decorativa más de 150 artículos textiles provenientes de la industria, manufacturas y atelieres, y, con el mismo valor, de las manos delicadas de la mujer que lo acompañaba.

Consideraciones finales

La investigación concluyó con la preparación de una “Memoria descriptiva” de más de una centena de artefactos textiles, en la que se registran sus diseños, materiales y técnicas constructivas. La premisa adoptada para la sugerencia de elaboración de distintos artefactos, además de considerar técnicas y tecnologías propias del siglo XIX y del gusto de la burguesía urbana carioca, ha llevado en cuenta la intención de presentar al visitante la mayor cantidad posible de tipologías textiles en términos formales.

La próxima etapa, que consistirá en reincorporar los textiles a los espacios, afronta una nueva problemática, que ha de ser tema de investigación, relacionada con la necesidad de emplear objetos/artefactos no originales. Ya se han identificado algunas posibilidades técnicas, tanto de la determinación conceptual de sustitutos, réplicas o reproducciones —pero aún se debe evaluar la implicación de insertar textiles no originales en el Museu Casa, más precisamente, textiles contemporáneos— como acerca de la experiencia de la visita en términos éticos y educativos.

Ya se ha planteado, también, la exigencia de profundizar la reflexión respecto de la implantación de un proyecto de preservación-conservación de estos textiles después de su reincorporación al Museu Casa. Debería incluir tanto la organización detallada de los datos de este proceso —para que estén disponibles para generaciones futuras con el fin de que comprendan las decisiones actuales— cuanto, así reincorporados, han de garantizar condiciones ideales de exhibición, principalmente temperatura/humedad y luminosidad, manteniendo durante largo tiempo los aspectos visuales y materiales de los textiles y, por lo tanto, sus sentidos y significados vivos.

Agradecimientos

Esta investigación fue financiada por la Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), Río de Janeiro, Brasil.

Referencias

Appadurai, Arjun (ed.)

1986 *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Nueva York, Cambridge University Press.

Bezerra de Meneses, Ulpiano T.

2003 "Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares", *Revista Brasileira de História*, 23 (45): 11-36.

Droth, Martina

2011 "Leighton's House: Art in and beyond the Studio", *Journal of Design History*, 24 (IV): 339-358.

Festa, Elizabeth

2011 "Conveniently Situated Museums: the House Museum Movement and Modernist Interiority in Willa Cather's 'The Professor's House'", *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 67 (I): 73-113.

García Neira, Luz

2012 *Projeto de renovação museográfica: artefatos têxteis*, Río de Janeiro, FCRB.

Halvorson, Bonnie

2010 "Modern Replacement Fabrics in Historic Interiors: Ethical and Practical Concerns", en *The Conservation of Heritage Interiors: Preprints of a Conference Symposium*, Ottawa, 17 al 20 de mayo, 2000.

Harris, Neil

2012 "Period Rooms and the American Art Museum", *Winterthur Portfolio*, 46 (II): 117-138.

Houze, Rebecca

2006 "The Textile as Structural Framework: Gottfried Semper's Bekleidungsprinzip and the Case of Vienna 1900", *Textile: The Journal of Cloth & Culture*, 4 (III): 292-311.

Le Goff, Jacques

1994 *História e Memória*, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas.

Lees-Maffei, Grace

2008 "Introduction: Professionalization as a Focus in Interior Design History", *Journal of Design History*, 21(I): 1-18.

Massey, Anne

2008 *Interior Design since 1900*, Londres, Thames & Hudson.

McClougherty, Martha Crabill

1983 "Household Art: Creating the Artistic Home, 1868-1893", *Winterthur Portfolio*, 18 (I): 1-26.

Mensch, Peter van

1990 "Methodological Museology; or, towards a Theory of Museum Practice", en Susan Pearce, *Objects of Knowledge*, Londres, The Atholone Press (New Research in Museum Studies, 1), 141-157.

1992 "Towards a methodology of museology", tesis de doctorado en museología, Zagreb, University of Zagreb.

Pavoni, Rosanna

2001 "Towards a Definition and Typology of Historic House Museums", *Museum International*, 53 (II): 16-21.

Pinna, Giovanni

2001 "Introduction to Historic House Museums", *Museum International*, 53 (II): 4-9.

Porter, Julia y Sally Macdonald

1990 "Fabricating Interiors: Approaches to the History of Domestic Furnishing at the Geffrye Museum", *Journal of Design History*, 3 (II-III): 175-182.

Risnicoff de Gorgas, Mónica

2001 "Reality as Illusion, the Historic Houses that become Museums", *Museum International*, 53 (II): 10-15.

Schoeser, Mary

2003 *World Textiles: a Concise History*, Londres, Thames & Hudson.

Staniforth, Sara y Helen Lloyd

2012 "Use it or Lose it: the Opportunities and Challenges of Bringing Historic Places to Life", *Studies in Conservation*, 57 (S1): 286-294.

Warner, Charles F.

1911 *Home Decoration*, Chicago, McGowen-Maier & Co.

Resumen

Este artículo presenta tanto el “Proyecto de Renovación Museográfica” de textiles desarrollado en el Museu Casa de Rui Barbosa como su justificación y los puntos principales de la metodología de investigación, y aclara cómo la museografía puede utilizar los textiles decorativos con el fin de explotar conceptos de historia económica y social de su contexto.

Palabras clave

renovación museográfica; artefactos textiles; museografía; Museu Casa de Rui Barbosa

Abstract

This paper provides an overview of the “Proyecto de Renovación Museográfica (Museographic Renovation Project)” of the textile collection currently underway at the Museu Casa Rui Barbosa (Rui Barbosa’s Home-Museum), describing the project rationale and primary approaches of the research methodology, in order to demonstrate how decorative textiles can be articulated into the museography for the purpose of elucidating economic and social aspects of the historical context of these artefacts’ production.

Key words

museographic renovation; textile artefacts; museography; Museu Casa de Rui Barbosa (Rui Barbosa’s House-Museum)

Título en inglés: Textiles as an object of knowledge in the “Museographic Renovation Project” of the Museu Casa de Rui Barbosa (Rui Barbosa’s House-Museum), Rio de Janeiro (Brazil)

Postulado/Submitted 11.08.2013

Aceptado/Accepted 10.02.2014

ó