

A museologia das rupturas e o sol negro dos objetos impossíveis

Carmen Sílvia Maia de Paiva

A museologia das rupturas e o sol negro dos objetos impossíveis

Carmen Sílvia Maia de Paiva

Pós-graduada em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, é doutora em História Social da Cultura - linha História da Arte pela mesma universidade (PUC-RJ-2006). Ex Funcionária do Ministério da Cultura (Paço Imperial, Museu de Imagens do Inconsciente e Ibram), é pesquisadora e colaboradora autônoma do International Network for the Conservation of Contemporary Art, hoje atuando como professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal da Paraíba. carmensmaipaiva@hotmail.com

Master en Histoire de l'art et de l'architecture au Brésil et docteur en Histoire sociale de la culture – ligne Histoire de l'art, par la PUC-Rio, en 2006. Ex-fonctionnaire du Ministère de la culture (Paço Imperial, Museu de Imagens do Inconsciente et Ibram), est chercheuse et collaboratrice autonome de l'International Network for the Conservation of Contemporary Art, et travaille actuellement comme professeur-adjoint de l'Institut des arts de l'Université Fédérale de la Paraíba. carmensmaipaiva@hotmail.com

Resumo

O artigo tece algumas considerações a respeito dos reflexos da arte contemporânea sobre os universos expositivos e do patrimônio histórico e artístico. Toma como baliza as contribuições da pintura impressionista para a autonomia da linguagem da arte e suas inflexões nos museus de arte, assim como as operações conceituais de Marcel Duchamp e as ressonâncias desmaterializantes nos territórios museais.

Resumé

La muséologie des ruptures et le soleil noir des objets impossibles

Cet article fait des considérations sur les reflets de l'art contemporain sur le monde des expositions d'art et le patrimoine historique et artistique. Il prend comme repère les contributions de la peinture impressionniste à l'autonomie du langage de l'art et ses inflexions dans les musées d'art, ainsi que les opérations conceptuelles de Marcel Duchamp et les résonances dématérialisantes dans les territoires museologiques.

A museologia das rupturas e o sol negro dos objetos impossíveis

Este artigo pretende tecer considerações a respeito dos reflexos da arte contemporânea sobre os universos expositivos e de patrimônio histórico e artístico. O objetivo desta análise é compreender como as modificações no campo estético, ao transformarem o significado do que seja um objeto de arte, alteraram não só a configuração territorial dos museus, dando-lhes um caráter mais volátil, mas também a relação das instituições museológicas para com os espectadores. Na esteira, mudaram os significados de História, História da Arte e mesmo de Patrimônio Público Urbano. Em face da desmaterialização da obra de arte e suas qualidades palpáveis de objeto, a arte contemporânea trouxe em seu bojo novas formas de atuação para o campo da museologia bem como para a compreensão do espaço simbólico de sua arquitetura.

É necessário buscar os antecedentes do abandono do lugar de produtor especializado, que hoje vigora na arte contemporânea. Segundo Giulio Carlo Argan¹, a contribuição da linguagem e cultura maneiristas e barrocas foi essencial para a elaboração dos alicerces e autonomia da linguagem moderna. Em “Imagem e Persuasão”, o autor se refere à substituição de “uma natureza como realidade eterna por uma natureza como fenômeno”. Argan realça o papel de tradução das gravuras, que não atuavam apenas como suportes de multiplicação e cópia mas já tornavam a linguagem da arte mais difusa. Todavia, ainda segundo o autor, os alicerces da Modernidade e a elaboração da autonomia da linguagem da arte moderna se ergueram sobretudo a partir do final do século XIX, mais especialmente com o surgimento dos processos fotográficos. No século XIX, história e história da arte ligaram-se aos padrões científicos; até ali enredada num padrão morfológico baseado na ideia de semelhança e de legibilidade, a arte vai então assentar-se na transparência de seus objetos teóricos e postular a cientificidade e seus moldes.

As reminiscências humanistas dos ‘studiolos’ já vinham se enfraquecendo desde o Iluminismo. Retirados do universo da vida cotidiana e da circulação econômica, as obras de arte eram comparadas às obras do mesmo período, do mesmo período em locais diversos, e o padrão comparativo seguia em direção às obras de períodos diversos, até alcançar um patamar universal, como podemos observar na metodologia explicativa de Heinrich Wollfflin, por exemplo. Esse método teórico, que se fazia presente não apenas no modo de atuar do ‘expert’ em história da arte, mas também no profissional das instituições museológicas, seguia uma linha evolutiva e apresentava um padrão civilizatório que afinal tinha origem no pensamento Iluminista do século XVIII.

¹ ARGAN, Giulio Carlo. Imagem e Persuasão. São Paulo: Cia das Letras, 2004

E assim, no século XIX, a mesma neutralidade distanciada e objetiva do universo científico perseguia os critérios museológicos e expositivos: a obra de arte era classificada, numerada, catalogada, descrita, definida, fotografada, publicada, e, finalmente, colocada à disposição do público, o que costumava ocorrer em circuitos expositivos que seguiam uma ordem cronológica. Nesse período, a história da arte e a atuação dos museus – tanto os museus de ciência como as coleções de arte – tenderam a elaborar um padrão classificatório que se apresentava como um ‘corpus’ universalista.

Enriquecida de materiais comparativos, a história da arte assemelhava-se a um inventário geral, ao passo que a museologia, baseada nessas correspondências, transformava de modo interdisciplinar essa malha interpretativa numa grade de trabalho, realizando uma exaustiva coleta de informações: data, procedência, técnica e suporte artístico eram utilizados para fins de cadastro no livro de referências das instituições e, sendo o caso, nos livros de tombamento patrimonial. Entretanto, esses procedimentos já prenunciavam a chegada da autonomia estética às instituições, uma vez que a tônica predominante até então era um enfoque expográfico que priorizava o culto às relíquias do passado. E, neste, prevalecia a história política dos grandes heróis e seus feitos. Numa visão que glorificava correntes e artistas ligados à visão da história oficial, não havia registro crítico nem eram assinaladas ausências ou os brancos da história e da arte.

Dirigida aos objetos artísticos – técnica, suporte, estilo, parágrafo, procedência, data – ou aos artistas, a catalogação e o universo expositivo em moldes científicos vinham superar limitação epistemológica anterior. Explico: transpunham instâncias linguísticas e históricas nas quais os objetos artísticos apontavam para fora de seus suportes e buscavam superar o momento em que a arte portava-se de modo ilustrativo em termos representacionais. Ao modo de uma alegoria histórica, os objetos artísticos até o Impressionismo produziam, de um modo geral, um conhecimento ou realidade de outra ordem. Nesse ordenamento, até o final do século XIX, os museus históricos e de arte costumavam apresentar padrões historiográficos e museológicos que priorizavam basicamente dois tipos de leituras: ora a nação era apresentada como parte de um conjunto maior, e o contexto era o padrão civilizatório europeu, no qual eram sublinhados aspectos compartilhados entre arte, cultura e natureza; ora apresentavam especificidades e acentuavam excepcionalidades.

Lygia Martins Costa, formada em 1939 pelo curso de Museus, inicialmente implantado por Gustavo Barroso (1888-1959) no Museu Histórico Nacional, foi pioneira na quebra desse padrão historicista no contexto museológico brasileiro. Ela exerceu importante papel na sistematização e na gestão das coleções, além de ter representado um papel ímpar no campo das informações patrimoniais. Utilizando critérios baseados em datação, localização e assinatura, seus pareceres e

informações técnicas representaram um passo decisivo em prol da autonomia da linguagem da história da arte brasileira.

Na verdade, alterações de peso no universo historiográfico já vinham ocorrendo desde o início do século XX. A maneira nova de se conceber a vida, embebida de presente, tal como esboçada no final do século XIX pelos impressionistas, colocava a arte na condição de evento. Diferente do fato, o evento histórico, como aponta Mikel Dufrenne², é fenomenologia. Como tal, implica a presença e uma atitude de envolvimento do espectador. A pintura impressionista, manifestação artística que se apresentava como flagrante acontecimento, realista, não apontava para uma narrativa alheia ao seu próprio campo e linguagem. Fragmentos poéticos, suas vistas encerradas em si mesmas, ao tempo que se apresentavam investidas de abertura à paisagem do mundo, acabavam substituindo as coisas propriamente ditas. Ainda que inserida em contextos museológicos, era experiência fenomenológica na qual os objetos estéticos passam a se propor como presença. Mensuração com o infinito, esses pequenos recortes poéticos aspiravam, ao contrário, a uma dimensão compacta e penetrante.

Na medida em que não pode fugir do fracionamento, exibindo seu inacabamento e mal disfarçando sua condição de esboço, a arte moderna assume uma condição de expografia e paisagem aberta: nesse momento, a disciplina da História e os museus abrem-se para as leituras fenomenológicas, não só da arte como também da história da arte e tornam-se progressivamente conscientes da relatividade de suas leituras. Atuando como processo metodológico construtivo, passam a interagir com seus espectadores de modo menos impositivo. Dessa forma, a história e os museus passam a abrir-se ao sensível, ao pontual e ao cotidiano. Aos poucos abandonam as grandes séries diacrônicas, admitem pontos obscuros, desvelam suas lacunas e compreendem que a história humana é demasiadamente complexa e multifacetada para se fazer par constante de parâmetros e do rigor científico, os quais, diferentemente da história, perseguem invariâncias. E, no entanto, os métodos científicos, embora insuficientes para a discussão filosófica e estética da arte, continuarão a ser de inestimável valor no campo da restauração, uma vez que possibilitam redescobrir camadas criativas e aspectos técnicos de outro modo impossível.

Se acompanharmos as discussões propostas pelas vanguardas artísticas a respeito da materialidade dos objetos estéticos, percebemos que seus reflexos foram de fundamental importância para o alargamento da noção de documento. Na França dos anos 20, a escola dos Annales institucionalizou esse processo e sacramentou a ampliação e a diversificação do conceito de fato histórico. Propondo um exercício que deslocava antigos

² DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris: Puf. 1992

princípios de legitimação, a historiografia dos Annales referendou, indiretamente, a presença do historiador no processo de narrar e construir história. Outrora ritual em cujos pressupostos havia um espectador distanciado, posicionado como se estivesse diante de uma 'janela', a arte renascentista assemelhava-se a uma moldura. Antes resguardando o espectador de um envolvimento mais direto, com a produção renascentista, com a produção impressionista a cena se desfaz: antecipador de vistas e sintético, pioneiro no estabelecimento de novas fenomenologias para a apreciação, o campo da arte toma a frente. 'Fato estético', a imaginação histórica assume que a forma faz parte de sua condição conceitual, conforme raciocínio de Ronaldo Brito.

A partir da concentração em aspectos técnicos, do apego à superfície e às questões suscitadas pela cor e a luz, e finalmente, pela matéria pictórica, também os museus passarão a oferecer espaços expositivos nos quais a neutralidade arquitetônica favorecerá a objetualidade e a linguagem dos objetos artísticos propriamente ditos. Ao promover o envolvimento físico e o diálogo direto do espectador com a obra de arte, a concepção espacial crescentemente neutra permitirá que o espectador se concentre na obra, e vendo, ali também se vê, vendo o visto. Há, de fato, nessa postura, vestígios do aspecto cultural. Na verdade, a dimensão de culto sempre esteve presente nos primórdios das coleções de arte.

Na Antiguidade grega, em Alexandria, o 'Mouseion' foi santuário e templo das Musas: suspensa a ameaça de ser destronado por um de seus filhos, "... Zeus passa a dar aos homens a possibilidade de sobreviver" e "o vivido passa a ser preservado por meio da linguagem, falada e escrita, e pela imagem". Assim, "a representação do fenômeno substitui o acontecimento". Ligados aos rituais e baseados numa dissimetria essencial entre homens e deuses, os museus, ou templos da memória, tendem a privilegiar o ato contemplativo. Tal contemplação nunca foi desinteressada, pois foi mágica ou enciclopédica.

Somente a partir da tendência à especialização, social e econômica, é que o universo museológico abandonou as práticas contemplativas saturadas: positivistas, tendiam ao acúmulo dos mesmos. As exposições com menor quantidade de peças só se tornou possível no cotidiano fragmentado do homem moderno a partir do final do século XIX.

Essa dimensão de um contato que é reversível quebra com o padrão de contemplação herdado do 'Moseion' e, além disso, transforma a presença absoluta e a atemporalidade dos objetos estéticos em história, uma vez que somente a partir do embate fenomenológico e do contato direto com as obras é que a arte se efetiva como linguagem para cada espectador. Ela vai implicar numa posição mais ativa por parte do fruidor estético que agora precisa constituir o

significado da obra de arte. Ação, que é também ato de tradução, como salienta Ronaldo Brito³, contribui para que realidade e cultura passem a ser história.

Em nossa ideia moderna de museu, permanece ainda a herança do santuário às Musas, que compreende ainda o passeio ('peripato') e uma galeria ('exedera'), modelos que diziam respeito aos Liceus. Quando do predomínio das explicações historicistas, ligadas aos modelos da ciência moderna nos quais causa e conseqüência eram balizas metodológicas e compreensivas, os museus procuravam orientar o espectador de modo didático, seguindo a busca de uma clareza que era simultaneamente evolutiva e racional.

Totalidades vivenciais, aos poucos os percursos dos museus se afastam das cronologias, consideradas essenciais na visão de história fatural. Hoje, as exposições costumam apresentar itinerários que se desdobram em múltiplas saídas e entradas e ordenam relações de orientação que são, principalmente, instâncias de situação: mutante, a linguagem das artes visuais se efetiva nas instituições museológicas como conhecimento que se refaz sem cessar.

Do século XX em diante, torna-se claro que as exposições não estão negociando diretamente objetos e que estes estão sendo apresentados ao público não só na qualidade de valores, mas valores relativos. Ligadas à dimensão pedagógica, é necessário seduzir. Instâncias seculares e públicas do século XVIII em diante, as coleções de arte, antes fechadas nos privados studiolos e gabinetes de curiosidades. Além de especializadas, as coleções estavam subordinadas a uma apreciação cultivada. Esse gosto vai sendo substituído pela compreensão de um saber técnico, por uma cognição que reavivava tanto a dimensão plástica como também a construtiva.

Sendo experiência, a produção artística inicia por romper com os sistemas tradicionais de classificação e de categorias na qualidade de valores distintos: arte erudita, arte popular ou arte industrial recebem aval para serem apresentadas juntas pois, num mundo crescentemente industrializado, importa restabelecer a presença do homem.

À medida que a arte moderna assume sua condição fragmentar e inacabada, ela vai se apresentando como paisagem aberta. Torna-se sensível ao pontual e ao comum, abandona as grandes séries diacrônicas. Traduzida no universo museológico e em seus arranjos expositivos como neutralidade arquitetônica, o que permitia que cada objeto estético fosse realçado, a arte dos fragmentos tratava de integrar à sua linguagem outros universos culturais, tal como o cubismo em relação à arte africana e ao universo dos cafés, jornais, instrumentos musicais, isto é, a ambiência

³ BRITO, Ronaldo. **Fato Estético e Imaginação Histórica. Cultura Substantivo Plural**. Centro Cultural Banco do Brasil-RJ. São Paulo: Ed. 34. 1996

cotidiana dos artistas. No entanto, ao dirigir-se a outros contextos culturais, tessitura sintética e interpretativa, a história da arte, que já vinha tratando seus fatos na qualidade de recortes mutáveis e fluidos, agora se defronta com uma opacidade crescente, resistente não só à catalogação, mas também à legibilidade.

No século XX, a arte moderna é exemplar quando se dirige à alteridade cultural. São exemplos Pablo Picasso (1881-1973), que invoca o universo fetichista da arte primitiva aos seus processos de trabalho, e a assimilação da linguagem primitiva dos totens ao sistema e código abstratizante dos Expressionistas Abstratos americanos dos anos 50. Ao absorver a alteridade presente em outras culturas ao seu próprio fazer e código visual, a arte moderna criou campos e situações linguísticas que envolviam os espectadores e convidava-os a participar ativamente do processo de decodificação. Obras que estabeleciam uma reflexividade metodológica entre artista e obra ou entre obra e espectador, ampliaram não apenas o campo da arte e da história, mas também a noção de patrimônio, antes restrita aos tradicionais gêneros arquitetura, pintura, escultura e desenho.

Diferente das vanguardas dadaístas, artes aplicadas e o design fizeram parte das elaborações construtivistas: De Stijl, Bauhaus, o Purismo de Le Corbusier, são exemplos de correntes artísticas que trataram com positividade a relação entre artefato estético e indústria, ou ainda entre homem e cidade. No Brasil, pelo fato mesmo de nosso processo de urbanização e industrialização estar ocorrendo com mais intensidade no período em que a Bienal de São Paulo foi implantada, já nos anos 50, em meio à construção de vários museus de arte moderna, as artes aplicadas logo foram assimiladas pelo universo museológico e patrimonial. Para Paulo Venâncio Filho⁵, a aceitação do design e da influência das vanguardas construtivas foi mais rápida que a influência do ‘sol negro’ dos dadaístas. Não que os objetos ‘úteis’ já não fossem objeto museológico, mas não tinham um sentido de presente que passaram a ter. Ao perderem o caráter e a leitura representativa que tinham antes, quando conotavam ‘a cadeira em que foi assinada a carta’ ou ‘a mesa que reuniu’... os objetos cotidianos puderam abandonar valores historicistas ou a condição de formas exemplares do passado. Num Brasil em processo de industrialização, as artes aplicadas entraram nos museus. Também chamada de ‘artes menores’, as artes aplicadas entram nos

⁴ BUELAU, Renata e DE CASTRO, Eliane. **A pesquisa como Prática Estética**. In: *Desenhos da Pesquisa – Novas Metodologias em Arte*. VIII Congresso Internacional de Estética e História da Arte. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2012

⁵ FILHO, Paulo Venâncio. **História, Cultura Periférica e a Nova Civilização da Imagem**. Revista do Mestrado em História da Arte. Escola de Belas Artes. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. 1998

museus e espaços públicos a partir dos anos 50 e assumem, como os demais objetos, uma condição existencial, já que ligadas ao mundo operativo do homem.

O artesanato, universo ameaçado de iminente desaparecimento pelo processo invasivo da reprodutibilidade técnica, entra no panteão dos museus de arte moderna. Por meio da ação de Lina Bo Bardi (1914-1992), tanto o Museu de Arte de São Paulo (Masp) como o Museu de Arte Moderna da Bahia receberão objetos úteis do design e artesanato como obras de arte. Nesses espaços espetaculares, as peças artesanais são metapaisagens dos universos culturais ameaçados. Na concepção de exposição de Lina Bo Bardi, os museus deviam acompanhar o rompimento já operado nos tradicionais sistemas de produção artística que não separava a peça erudita da popular nem a fatura artesanal da condição industrial. Fragmento de várias tendências produtivas da modernidade, a concepção expográfica da designer e arquiteta se fazia de modo que o espectador vivenciasse a arte e o circuito expositivo da maneira mais direta possível, daí a transformação nos suportes expositivos.

Acompanhando a explosão das categorias artísticas já operadas pelas vanguardas da arte moderna, a arquitetura assume um papel primordial, sobretudo nos museus: não separa dentro e fora e busca espaços homogêneos, flexíveis e integrados, além de claros. Dentro dos museus, a arquitetura assume um papel funcional importante: atuando de modo integrado. elabora projetos de planejamento e execução das exposições.

A inserção do artesanato nos museus de arte moderna é a demonstração cabal não só do quanto a dimensão da cultura deixara de ser algo externo à obra, mas também de uma grande transformação quanto à temporalidade: os museus e o patrimônio público abrem-se para os tempos longos da história, para a sedimentação decantada em objetos que expressam nossos hábitos, modos de ver e de viver. Recortes sincrônicos, as peças artesanais traduzem grande diversidade geográfica, embora a neutralidade expositiva, bem como a individualidade e a funcionalidade dos objetos, mantenha um padrão ainda universalista.

Apresentados no circuito expositivo, os objetos cotidianos – design ou artesanato – apresentam-se, como as demais obras de arte, em condição fragmentar. Ainda que não apresentem o caráter enciclopédico e evolutivo dos antigos museus, realmente sinalizam suas referências culturais e podem ser tomados como provas documentais de uma memória viva. Mas as novas posturas interpretativas dos museus de arte moderna, respondendo às diversas dinâmicas culturais de uma sociedade em rápido processo de industrialização, ainda não eram, ou ainda não são percebidas como um todo conflituoso.

Nos museus de arte moderna, perpetuava-se uma visão de cultura uniforme e universalista. No entanto, ainda que os processos de industrialização e urbanização se alastrem de modo

relativamente uniforme, geram contradições, aguçam ambiguidades, que manifestam a condição de artefato plural dos grandes centros urbanos. Nos museus, um público, que é predominantemente urbano, se conecta simbolicamente com outras estruturas sociais ou com outras individualidades. Flutuante, a conexão artística e cultural nos museus não pode mais ser higienizada sob pena de amputarmos partes significativas desse processo que também é identitário. A eficácia simbólica das mostras expositivas deve açambarcar novos modos de ocupação de espaço e mesmo novas formas de sociabilidade para que não se repita padrões universalistas de arte e de cultura.

Nesse sentido, a absorção da 'negatividade' dadaísta pode ser vista como um elemento precioso pois é necessário levarmos adiante o alargamento das definições de objeto de arte e de cultura. Há necessidade de se recriar formas de sensibilidade e de sociabilidade. Nesse aspecto, pode ser preciosa a ressonância dos mecanismos dadaístas, mais especificamente de Marcel Duchamp (1887-1968), já que ele entendeu bem a questão e manifestou publicamente que os museus e as exposições eram essenciais para o entendimento dos embates e dos sistemas de legitimação da arte e da cultura.

Também cotidianos, os objetos impossíveis de Marcel Duchamp recusavam qualquer classificação museológica e assim permanecem até hoje, mesmo expostos nos principais museus de arte. Visual e esteticamente indiferentes, permanecem enigmáticos, apresentando uma falsa fatalidade. Debochando da noção de exemplaridade e da noção de série, seus inúteis 'ready mades' são objetos de aspecto industrial que desconsideram a diferença entre processo de produção e de reprodução, aos quais sejam, por acaso, tributários. Marcel Duchamp questionou os processos de formalização artísticos ao inserir esse questionamento não apenas nos objetos mas nos próprios circuitos expositivos.

A partir dos anos 60, novos conceitos e modos de atuação artísticos propõem outros procedimentos estruturadores das experiências estéticas. Em 2013, na Galeria do Lago, que faz parte do Museu da República, um museu de história, Elisa Castro lançou um projeto chamado 'Eu quero você'. A jovem artista convidava os frequentadores do museu e de seus jardins a sentarem-se. Por meio de entrevista e depoimento gravado, acompanhado também de fotos, os espectadores rememoravam e explanavam o significado dos espaços daquele museu em suas vidas. O resultado foi exibido numa sala na qual duas cadeiras vazias recebiam os espectadores, novos ou antigos, que escutavam os registros orais de histórias vividas ou imaginadas nos espaços daquele museu. As imagens trazidas, recortes fotográficos, eram exibidas nas paredes, sendo acompanhadas de modo descontraído pelos depoimentos dos participantes.

O trabalho da artista não só chamava atenção para um componente muito particular dos espaços e arquitetura do Museu da República, que é a importância de seu jardim, como realçava a dimensão imaterial dessa instituição, que é sua qualidade arquitetônica vivencial. Num cruzamento de bairros extremamente populosos, como Catete, Largo do Machado, Glória e Flamengo, sua exposição manifestava a condição fragmentar de uma experiência na verdade coletiva: o estar no museu. Misturando memória e a arquitetura vivida do espaço, histórias pessoais se cruzavam e se desencontravam num espaço semelhante a uma sala de estar. Mostrando um espaço a ser ocupado, a cadeira vazia estava relacionada com o próprio modo de ocupação dos espaços físicos que se cruzam em nosso campo perceptivo com memórias remotas ou mais imediatas. Uma série privatizada de fragmentos ali se tornava uma experiência fenomenológica que era finalmente coletiva.

A artista tomava a arquitetura, como já havia feito antes no projeto “Qual o seu medo?”, realizado em 2011 na galeria Progetti, no centro do Rio de Janeiro, em algo simultaneamente privado e público, confidencial e excessivamente expositivo. Pisando em múltiplos papéis de medos segredados num levantamento anônimo realizado durante a Feira de Arte do Rio de Janeiro, o espectador transformava uma experiência coletiva - o medo - numa série de eventos particulares, anônimos e reveladores.

Ao recusar o sistema de mercadoria e os tradicionais processos de formalização artística, a arte contemporânea vem provocando um intenso questionamento nas noções de patrimônio histórico e artístico e no enquadramento conceitual de arquitetura. Na medida em que confunde obra de arte e documentação e torna existências materiais comprovadas em objetos e arquitetura extremamente provisórias, os processos de diluição da obra de arte, finalmente fenomenológicos, afrouxam as designações tradicionais ainda presentes nos museus e no campo patrimonial e pulverizam as instâncias e os lugares da arte e da história.

Referências Bibliográficas

ARANHA, Carmen S.G. e Nicolau, Evandro. **O museu de arte como lugar da educação: memória, imaginação e pensamento**

BUELAU, Renata e DE CASTRO, Eliane. **A pesquisa como Prática Estética In: Desenhos da Pesquisa – Novas Metodologias em Arte**. VIII Congresso Internacional de Estética e História da Arte

BUELAU, Renata e DE CASTRO, Eliane. **A pesquisa como Prática Estética In: Desenhos da Pesquisa – Novas Metodologias em Arte**. VIII Congresso Internacional de Estética e História da Arte

DUFRENNE, Mikel. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. Paris. ed. Puf. 1992

DE DUVE, Thierry. **Ressonces du Ready Made – Duchamp entre l'avant garde et la tradition**. Nimes. Ed. Jacqueline Chambon. 1989

VELOSO, Marisa. **Museu, Arquitetura e Monumento. Seminário Internacional Museus & Cidades**. Rio de Janeiro. Museu Histórico Nacional. 2003

PAIVA, Carmen S. Maia. **Arte Contemporânea e Conservação: alterações na paisagem e espaços museográficos**. Arquivos Escola de Belas Artes. Org. Carlos Terra. N. 20. Rio de Janeiro. Dezembro de 2012