

Do Museu Moderno Ao Museu Contemporâneo: Novas Proposições Artísticas No Âmbito Museal

From the Modern Museum to the Contemporary Museum: New Artistic Propositions in the Museal Framework

Jessica Dalcolmo ¹

Resumo: O presente artigo faz parte de uma pesquisa acadêmica em andamento, que reflete sobre os desafios da musealização da arte postal. Dessa forma, a investigação proposta intenta a discutir sobre as mudanças advindas da arte contemporânea e conceitual e como as mesmas se tornam pontos desafiadores para a gestão e os processos de musealização tradicionais dos museus. De modo a enriquecer a discussão, recorreremos a apontamentos elencados por Crimp (2005), Freire, (1999;2006) e Cauquelin (2005).

Palavras-chave: Musealização, arte contemporânea, arte conceitual, documentação.

Abstract: *The present article is a part of an ongoing academic research, which reflects about the challenges of the musealization of postal art. So, the investigation proposes to discuss about the changes coming from contemporary and conceptual art, e how they become challenging points for the traditional management and process of musealization on museums. To enrich the discussion, we call upon notes chosen by Crimp (2005), Freire, (1999;2006) and Cauquelin (2005).*

Keywords: *musealization, contemporary art, conceptual art, documentation.*

¹ Mestranda em Estudos em História, Crítica e Teoria da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo. Bacharela em Museologia pela Universidade Federal de Ouro Preto - MG, tem experiência na área de Museologia em arcabouço teórico-metodológico interdisciplinar, com ênfase em: documentação; história de arte; curadoria; sociomuseologia; patrimônio cultural e museografia.

Institucionalizando a problemática

A palavra alemã museal [próprio de museu] traz à mente lembranças desagradáveis. Ela descreve objetos com os quais o observador já não mantém um relacionamento vital e que se encontram no processo de morte; devem sua preservação mais ao respeito histórico que às necessidades do presente. Há mais do que uma ligação fonética entre museu e mausoléu. Os museus são jazigos de família das obras de arte.

Theodor W. Adorno, “Valéry Proust Museum”²

Um dos grandes impulsos para democratização dos museus de arte, foi o surgimento das vanguardas artísticas do início do século XX, que se opunham à visão do museu tradicional. Em especial, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo, dentre outros, lutaram contra o museu de maneira radical e implacável, chegando mesmo a propor sua extinção (HUYSSSEN, 1995). A inserção de novos suportes, materiais e manifestações artísticas, abriram caminhos para a compreensão e interpretação dos tempos modernos.

O cubismo e o surrealismo utilizaram a noção de mobilidade, de dinamismo e de descontinuidade, próprios da linguagem cinematográfica, em seu repertório artístico. A linguagem artística elaborada por Picasso mostra o conjunto de técnicas de corte, montagem, multiplicação de perspectivas e fragmentação da visão em um contexto espacial único e estável. Da mesma maneira, artistas do grupo surrealista, dentre eles Abel Gance, Buñuel, Dziga Vertov e Eisenstein, elaboraram experiências artísticas notáveis. (AMARAL, 2014, p.28).

As vanguardas incentivaram novas pesquisas e novos formatos expositivos, contribuindo para a noção de museu de arte na contemporaneidade. A arte caminhou para uma compreensão crítica experimental, assim transformando práticas institucionais em espaços museais, abrindo para uma nova adequação. O conceito de modernidade e a prática estética se mesclam, formando a arte moderna. Por volta de 1860, a arte adota o termo moderno, caracterizando a produção artística daquele tempo até a invenção do que se chamaria de arte contemporânea.

A arte moderna, manifestação que se estende até meados do século XX, origina-se através de uma ruptura com o antigo sistema de academismo, em que a visibilidade do pintor, na maioria dos casos, estava intrinsecamente ligada ao seu engajamento em uma vanguarda artística (CAUQUELIN, 2005). Para Rush (2006), em meio à produção artística moderna, nota-se uma tendência em questionar a tradição da pintura como meio singular de representação. Essa luta contra a tela, salientada pelo autor, está presente em meio a artistas vinculados a grandes vanguardas, como Braque e Picasso, que, aos poucos, tentam incorporar em suas telas materiais do cotidiano, enunciando esse anseio para além da tinta sobre a tela.

Contudo, ao pensarmos na arte moderna, é notório que elencamos o produto do esforço criativo humano em categorias e hierarquias, como a pintura e a escultura (ARCHER, 2001). Apesar dessa normativa que classifica a produção de arte em meio à modernidade, é válido

² Theodor W. Adorno em “Valéry Proust Museum”, 1967.

destacar proposições que colocavam em xeque os padrões estabelecidos, como o trabalho do artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), que sobrepujou qualquer divisão da arte naquele tempo. Ele questiona o que é arte e o que é o objeto artístico, inserindo o conceito como ponto norteador da produção artística, abrindo caminhos para questionamentos da contemporaneidade.

Duchamp é considerado por muitos como o pai da arte contemporânea, influenciando diretamente proposições artísticas no final dos anos de 1950 e 1960. Em meio ao demasiado sentimento presente nos artistas jovens norte-americanos, em relação ao expressionismo abstrato, formula-se a arte pop e o minimalismo (RUSH, 2006). Nessa virada para os anos de 1960, o campo artístico enceta seu interesse pelo corriqueiro, por temas extraídos do cotidiano e por questionamentos em relação aos limites da pintura e da escultura. Concomitante a isso, temos a inserção do corpo no campo das artes e o desdobramento e novas manifestações como a performance e os *happenings*. De certo, a arte estava fortemente influenciada por indagações da contemporaneidade e do desenvolvimento tecnológico e comunicacional. Para Cauquelin (2005, p. 90), a arte contemporânea pertence ao regime da comunicação, configurando um sistema de signos, “a arte não é mais emoção, ela é pensada; o observador e o observado estão unidos por essa construção e dentro dela”.

A partir da década de 1960, o cenário artístico passa a levantar problemáticas sobre o conceito de obra de arte, influenciados por questionamentos dadaístas e proposições como os *readymades* de Duchamp. A ruptura elencada pelo artista, demonstra que o objeto de arte não é apenas uma questão material (como forma, cor, técnica), mas sim como mensagem (CAUQUELIN, 2005). Para Archer (2001) a consequência da hibridação na arte durante os anos 60 e meados dos anos 1970, se manifesta em diferentes tendências, como: Arte Conceitual, Arte Povera, Arte Processo, Anti-forma, *Land Art*, Arte Ambiental, *Body Art*, Performance e Arte Política. Para o autor, as novas proposições artísticas surgem a partir do minimalismo, do pop e do novo realismo. Neste contexto, a produção artística insere em seu circuito a teatralidade e a dimensão do corpo através dos *happenings* e performances, que rompem com a materialidade e os suportes tradicionais da arte, questionando os limites dos objetos e dos espaços museais (AMARAL, 2014).

Freire (2006) salienta, que para o imaginário comum, uma obra de arte é uma pintura, um desenho ou uma escultura, tida como única e autêntica, produzida por um artista no singular. Entretanto para a autora, essas certezas são colocadas em xeque a partir da metade do século XX, com a Arte Conceitual, que problematiza essa concepção Renascentista de arte, operando, como já salientado, com ideais e conceitos em uma predisposição em criticar a arte objetual, abarcando diferentes propostas como a arte postal, performance, instalação, *land art*, videoarte e livro de artista.

A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador. Frequentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante desse incômodo. De qualquer maneira, seja através de intervenções no ambiente, (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja, ainda nos trabalhos envolvendo palavras (que têm o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa ressaltar é o predomínio da ideia sobre o objeto. (FREIRE, 1999, p.29)

As poéticas conceituais, através da desmaterialização e da crítica objetual do bem artístico, ironizam às instituições museológicas e sua lógica no processo de musealização e de documentação. Nos parâmetros museológicos, compreendemos a musealização como uma estratégia de preservação e como um conjunto de processos.

A musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter infocomunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO, 2011, apud, LOUREIRO e LOUREIRO, 2013 p. 6).

Entendemos que a documentação de acervos, se configura a partir do conceito de documento, que considera suportes materiais, ou seja, objetos, como uma forma de evidência histórica. Apesar de não serem concebidos para esse propósito, os objetos em meio as coleções museológicas ganham da musealidade. A materialidade, segundo Smit (2008), é uma condição fundamental para a existência de um documento, e através da materialidade, que são desdobradas as informações intrínsecas e extrínsecas de cada bem histórico.

Até na Arte Moderna, os objetos concebidos eram ligados a uma materialidade física, simbólica e contextual, em que era possível levantar informações intrínsecas e extrínsecas de cada objeto. Portanto, através das informações extraídas era possível identificar a obra de arte e seus aspectos singulares, contribuindo para o trabalho de documentação museológica e atribuindo uma ordem hierárquica de classificação como: pintura, gravura, esculturas (SILVA, 2014).

A prática da documentação museológica no que tange aos objetos musealizados defendida por documentalistas, como Ferrez (1987), juntamente Bianchini (1987) e a Declaração dos Princípios de Documentação em Museus e Diretrizes Internacionais de Informação sobre Objetos do Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus (2014), salientam que as informações extraídas dos objetos devem levantar dados intrínsecos e extrínsecos de cada bem musealizado. As informações intrínsecas dizem respeito às suas dimensões, à técnica, aos materiais, dentre outras questões. Já as extrínsecas, são as de natureza contextual, oriundas de pesquisas sobre o objeto em questão.

Freire (1999) aponta que no Brasil, as práticas conceitualistas mesclavam meios e técnicas como: fotografia, xerox, offset, vídeos e filmes, questionando assim, os processos de catalogação vigentes nas instituições, que eram pautados em um bem museal único, sagrado e material. Os princípios que norteiam as proposições conceitualistas, como a transitoriedade, o quantitativo (como na arte postal), a reprodutibilidade, o próprio sistema de circulação das obras, a mescla indissolúvel entre obra e documento colocam em estorvo princípios norteadores da musealização como a unicidade, a permanência, a autonomia, a autoria.

Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade exigida nos museus e, à primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem “museologizados”. No entanto, não seriam eles também, como toda e qualquer obra de arte, documentos de civilização? Não estariam revelando, a despeito de formas já estabelecidas e aceitas, a *Forma* (Francastel) de uma determinada época, seu imaginário? Afinal não deveria também o museu de arte contemporânea estar envolvido nesse programa? (FREIRE, 1999, p. 41)

Durante os anos 60, a museologia e os museus, passam por indagações em relação a sua função diante da sociedade. Em 1968, em meio à efervescência sociocultural da Pós-Segunda Guerra, as instituições museais são alvos de questionamentos tangendo um redimensionamento de seu papel perante a sociedade. A revolta estudantil que toma conta das ruas de Paris naquele ano questiona o uso dos espaços sociais, o conservadorismo e o comportamento tradicionalista dos museus, ainda centrados em uma definição de patrimônio restritivo (GONÇALVES, 2004). Tal acontecimento toma repercussão mundial, influenciando diversos países a problematizarem as instâncias sociais e os museus.

Influenciados por indagações das Barricadas, em 1971, em Grenoble, o ICOM³ realiza uma conferência com o tema: o museu a serviço do homem da atualidade e futuro, aquecendo discussões da função do museu e sua dimensão social (GONÇALVES, 2004). Durante a década de 70, a instituição museu, bem como sua teoria e prática, são alvos de retificação. Em 1972 acontece a Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela UNESCO e pelo ICOM, quando são reavaliados os conceitos que norteiam a museologia, colocando a função social do museu como premissa chave da conferência, formulando o conceito de Museu Integral e a Nova Museologia, que vem em oposição ao tradicionalismo presente nas instituições, colocando a museologia como um campo experimental, participativo, popular e antropológico (DUARTE, 2013).

A Mesa Redonda de Santiago do Chile é vista como um ponto fundamental no processo de transformação da museologia tradicional. Após Santiago do Chile, temos em 1984, a Declaração de Quebec, que reforça questionamentos apontados em 1972. A Declaração vem com o objetivo de legitimar o movimento da Nova Museologia e discutir questões conceituais das instituições. A declaração certifica uma museologia pautada em questões sociais, educacionais e culturais. Uma museologia mais ligada à sociedade e seu contexto, uma museologia interdisciplinar (DUARTE, 2013).

A redefinição da instituição museal ecoou em diretrizes para o funcionamento de museus no âmbito nacional, como o Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand. O projeto de manutenção das atividades museológicas da instituição, dialogavam com premissas elencadas pelo ICOM. De certa forma, o museu estreitava seus laços com o público, de maneira tímida, através de preceitos educativos, contribuindo para formulação de um museu público a favor da sociedade (AMARAL, 2014). Nesta perspectiva, os museus de arte, promovem além de uma experiência estética, uma vivência de reflexão sobre a história da arte, transformando o ambiente institucional, em um espaço de criação e de entendimento crítico (GONÇALVES, 2004).

O ICOM e o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, na contemporaneidade, buscam conceituar o que é um museu, evidenciando um conceito similar, tangendo o ambiente institucional como um lugar de preservação e exibição. Nessa lógica, em 2007 o ICOM define o museu como:

³ O ICOM, (Conselho Internacional dos Museus), com sede em Paris, foi criado em 1946 para promover os interesses da museologia e de outras disciplinas relacionadas com a gestão e as atividades dos museus. Segundo os seus Estatutos, aprovados em 1995:

- 1- Os objetivos do ICOM são: a) encorajar e apoiar a criação, o desenvolvimento e a gestão profissional dos museus de todas as categorias;
 - b) dar melhor a conhecer e a compreender a natureza, as funções e o papel dos museus ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento;
 - c) organizar a cooperação e a ajuda entre os museus e os membros da profissão museológica nos diferentes países;
 - d) representar, defender e promover os interesses de todos os profissionais de museu sem exceção;
 - e) fazer progredir e difundir o conhecimento no âmbito da museologia e outras disciplinas relacionadas com a gestão e as atividades do museu.
- 2.- Para atingir esses objetivos, o ICOM pode empreender qualquer ação considerada legítima, adequada e necessária para que possa exercer as suas funções. (PRIMO, 1999, p.6)

O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire e conserva, pesquisa, comunica e expõe com finalidade de estudo educação e entretenimento a evidência material do homem e de seu ambiente. (ICOM, 2007, s.p.)

Já no IBRAM conceitua a institucional museal como:

Instituição com personalidade jurídica própria ou vinculada a outra instituição com personalidade jurídica, aberta ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que apresenta as seguintes características:

I – O trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações;

II – A presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer;

III – A utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social;

IV – A vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações;

V – A democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana;

VI – A constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural sejam eles físicos ou virtuais.

Sendo assim, são considerados museus, independentemente de sua denominação, as instituições ou processos museológicos que apresentem as características acima indicadas e cumpram as funções museológicas. (IBRAM, 2005, s.p)

Desta forma, notamos um alargamento em relação a definição de museus, abrindo espaço para instituições que operam na lógica museológica, com o intuito de preservar, comunicar e expor coleções. Nesta premissa, destacamos a atuação dos centros culturais que exercem o trabalho da pesquisa, comunicação e salvaguarda de acervos na contemporaneidade, suscitando os mesmos desafios em relação a musealização das novas poéticas.

É notório que a nova museologia e o novo conceito de museu na contemporaneidade, revolucionaram trâmites museais em diferentes instâncias. Entretanto, os princípios tangenciais da musealização ainda operam na premissa de conservar, exibir e salvaguardar a “evidência material do homem e de seu ambiente”, evidenciando a preservação física do objeto, que mergulha na secularidade institucional quando musealizado, assegurando seu lugar na história da arte. Ao pensarmos nas novas manifestações artísticas que de certa forma, tencionam os limites da arte e se opõem à doutrinação do eterno, fica evidente a problemática em relação ao processo de musealização da arte contemporânea empregado até à atualidade. Embora as mudanças em sua gênese e conceito, os trâmites museais não dialogam com a hibridação e fluxo das proposições contemporâneas.

A arte conceitual, minimalismo, a *land art*, *body art*, instalações e a arte tecnológica misturam elementos constitutivos em valores contemporâneos, tencionando uma nova forma de pensar a produção e sua inserção nos sistemas museais. As produções com alto teor crítico, confrontam as instituições museológicas/culturais e seus padrões e modelos vinculados ao conceito do que é ou não é arte, fortemente influenciados por Duchamp, culminando em um alargamento do que é um bem artístico e trazendo questionamentos operacionais no âmbito da preservação, da documentação e da exposição (FREIRE,1999). Para a autora, o modelo de catalogação vigente em muitos museus e instituições culturais, institucionaliza um não-lugar. Uma experiência vivenciada por Crimp (2005), atesta esse não-lugar salientado por Freire (1999). Em seu ensaio, o autor relata que ficou surpreso em achar um livro do artista Ed Ruscha, *Twenty Six Gasoline Stations*, em uma biblioteca na seção de “automóveis, autoestradas e afins”, chegando a achar cômico o despreparo da biblioteca diante a tal acontecimento.

Lembro-me de ter pensado como era engraçado o fato de o livro ter sido classificado de maneira errada, ficando na companhia de livros de automóveis, estradas e coisas do gênero. Eu sabia, e as bibliotecárias evidentemente não sabiam que o livro de Ruscha era uma obra de arte, e, portanto, pertencia à seção de arte. Mas agora, devido às reconfigurações causadas pelo pós-modernismo, eu mudei de ideia; eu agora sei que o livro de Ed Ruscha é incompreensível do ponto de vista das classificações de arte usadas para catalogar os livros de arte na biblioteca, e isso faz parte de sua conquista. O fato de não haver nenhum lugar para *Twenty Six Gasoline Stations* dentro do atual sistema de catalogação é um indício do radicalismo do livro em relação aos modos de pensar consagrados. (CRIMP, 2005, p.72)

Freire (1999) apresenta um caso similar ao descrito por Crimp (2005), que norteia o processo de musealização de obra do artista Joseph Kosuth, chamada *One and Three Chairs* (1965), que foi adquirida pelo MoMA. Durante o processo de musealização, a instituição desmembra a obra, colocando a cadeira, o suporte material, no setor de design, a foto, no setor de fotografia e a fotocópia, no arquivo gerido pela biblioteca. O desmembramento do objeto artístico realizado pelos pressupostos de gestão de acervo do museu, demonstram o despreparo em relação à proposição do artista, que acaba inviabilizando a recuperação de informações e destruindo a proposta elencada pelo autor.

Joseph Kosuth (EUA, 1945), um dos mais importantes artistas conceituais norte-americanos, apresentou no MoMA de Nova York o trabalho ‘*One and Three Chairs*’ (1965), onde justapôs a cadeira real às suas representações (definição de cadeira do dicionário e fotografia de cadeira). Apesar de ter sido adquirida pelo MoMA, essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design, a foto, ao Departamento de Fotografia, e a fotocópia da definição de cadeira, à biblioteca. (FREIRE,1999, p. 45-46).

O mesmo acontece com a obra *Sem Título*, de Rirkrit Tiravanija (1992), que pertencente à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). O trabalho consiste em uma proposição em que o artista cozinha e serve frango e arroz ao curry no espaço expositivo. Neste contexto, o ato de cozinhar, o preenchimento do espaço pelo aroma peculiar da receita de origem tailandesa e o compartilhamento do alimento, configuram a obra (SILVA, 2014). Diante

disso, e pelos pressupostos defendidos no CIDOC⁴, quais seriam, nesta obra, as informações intrínsecas? Como preenchemos os campos “dimensões” e “matérias/técnicas”? A materialidade restante da obra, seriam nesse caso, os pratos e talheres, porém a materialidade não constitui nenhum valor sobre o trabalho artístico realizado⁵.

Sendo assim, refletimos: como musealizar a arte conceitual em um sistema documental sistematizado a partir de informações de cunho material? Como documentar uma obra que se caracteriza por ser uma proposição imaterial, efêmera, transitória e conceitual? Como musealizar e não excluir as potências de troca das preposições artísticas?

Os acontecimentos citados, demonstram que os pressupostos norteadores do processo de musealização (que abarca, o tombamento, registro, pesquisa, exposição e conservação), denota um aspecto rígido e limitado em classificar as proposições artísticas somente em seus aspectos formais isolados, como fotografia, desenho, pintura, escultura, que eram possíveis até as proposições modernistas.

O mesmo acontece no cenário brasileiro, como observa Freire (1999), ao salientar as dificuldades acerca do acervo de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. - MAC USP. A manifestação artística da arte postal é uns dos casos descritos na publicação de Freire, na qual ela pontua que a arte conceitual que está no museu deve assumir uma perspectiva crítica, enfrentando as contradições entre a obra e o processo de musealização. O sistema de gestão de acervo vigente hoje não consegue abarcar as diversas tipologias artísticas e até o processo de musealização interfere na própria essência do objeto artístico, como no caso da arte postal e os livros de artistas. O objeto artístico, não é facilmente enquadrado nos pressupostos de catalogação e preservação, dificultando assim sua classificação, quando incorporados a instituições, navegando entre os setores de arquivo e biblioteca do museu.

Considerações finais

A arte contemporânea imprime às instituições museológicas uma reavaliação de sua prática, tanto no âmbito de sua documentação, como da conservação. Entretanto, não há uma discussão estabelecida em relação aos novos suportes artísticos no âmbito museológico, assim, as obras ficam expostas em cada instituição ao gosto dos profissionais envolvidos.

Muitas das preposições artísticas, oriundas da arte conceitual, criticam as instituições como instituições culturais, galerias ou museus. No entanto, as propostas permaneceram pouco tempo a margem, uma vez que acabariam rapidamente se institucionalizando, como qualquer outro processo artístico, como os próprios ready-mades ou as performances que também foram criados com o intuito de contestar a instituição, sem seu caráter valorativo e classificatório, no entanto, não escapariam de ser institucionalizados.

Dessa forma, a arte conceitual é capaz de transformar a narrativa dominante no âmbito museal e até suas práticas institucionais, rompendo com a materialidade e dando ênfase às redes que compõem o objeto artístico, em uma dinâmica histórica e política.

⁴ Comitê Internacional de Documentação do Conselho Internacional de Museus (2014).

⁵ Para o MoMA, as especificações são: Medium: Refrigerator, table, chairs, wood, drywall, food and other materials/Dimensions:variable. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/147206>>. Acesso dia 05 de dezembro de 2018.

Referências

- AMARAL, Dianna Izaías. **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/16345>>. Acesso em: 29 nov. 2018.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, Alice. **Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013. Disponível em <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>>. Acesso em: 03 jan 2019.
- FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória/Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, v 1 e 2, 1987
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- HUYSSSEN, Andreas. **Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 35-57, 1997.
- IBRAM. (s.d.). <http://www.museus.gov.br/>. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/acessoainformacao/institucional-2/legislacao/>>. Acesso em: 03 jan 2019.
- ICOM. (s.d.). <http://icom.museum/>. Disponível <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 03 jan 2019.
- ICOM. **Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos**: categorias de informação do CIDOC/ Comitê Internacional de Documentação (CIDOC). Conselho Internacional de Museus (ICOM); tradução Roteiro Editorial e Documentação; revisão técnica Marilúcia Bottallo – São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.
- LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO José Mauro Matheus. **Documento e musealização: entretecendo conceitos**. MIDAS [Online], 1|2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/78>>. Acesso em: 26 dez 2018.
- MOMA. **The collection**. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/147206>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2018.
- PRIMO, Judite. **Museologia e patrimônio: documentos fundamentais**. Cadernos de Sociomuseologia. [S.l], v.15, n.15, 1999. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/329>>. Acesso em: 03 jan 2019.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SILVA, Mariana Estellita Lins. **A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea.** In: Museologia e Interdisciplinaridade. Vol.III, 2014.

SMIT, Joahanna Wilhelmina. **A documentação e suas diversas abordagens.** In Documentação em Museus /Museu de Astronomia e Ciências Afins- Rio de Janeiro: MAST, p.11-24, 2008.

Recebido em 13 de setembro de 2019.

Aprovado em 23 de dezembro de 2019.