

**Mariana Estellita  
Lins Silva<sup>1</sup>**

# **Museu como ferramenta, história da arte como discurso**

Museum as a tool, art history  
as speech

Museo como herramienta,  
historia del arte como  
discurso

## Resumo

Pretendemos construir reflexões sobre a relação entre museu e história da arte, a partir da perspectiva da construção de discursos. Para tanto traremos discussões sobre o museu – assim como o arquivo e a biblioteca – a partir de autores como Michel Foucault e Jacques Derrida, que abordam essas instituições como sendo legitimadas a afirmar narrativas. Em seguida buscaremos sustentar por um lado a relação entre estrutura, meio e modernidade; e por outro lado a sua transformação para o pós-estruturalismo, a dissolução do meio específico para a obra de arte e a pós modernidade.

**Palavras-chave:** Museu; história da arte; estrutura; discurso.

## Abstract

We intend to build reflections about the relationship between museum and art history, from the perspective of the discourses construction. For that we will bring discussions about the museum - as well as the archive and the library - from authors such as Michel Foucault and Jacques Derrida, who approach these institutions as being legitimate to affirm narratives. Then we will seek to sustain on the one hand the relationship between structure, environment and modernity; and on the other hand its transformation to poststructuralism, the dissolution of the specific medium for the art work and postmodernity.

**Keywords:** Museum; art history; structure; discourse.

## Resumen

Tenemos la intención de construir reflexiones sobre la relación entre el museo y la historia del arte, desde la perspectiva de la construcción de discursos. Con este fin, traeremos discusiones sobre el museo, así como el archivo y la biblioteca, de autores como Michel Foucault y Jacques Derrida, quienes consideran que estas instituciones son legítimas para afirmar narrativas. Luego buscaremos sostener, por un lado, la relación entre estructura, ambiente y modernidad; y, por otro lado, su transformación al postestructuralismo, la disolución del medio específico para la obra de arte y la posmodernidad.

**Keywords:** Museo; historia del Arte; estructura; discurso

---

1 Museóloga, mestre e doutora em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão. Como pesquisadora, atua na interface entre arte, linguagens visuais e acervos na contemporaneidade. [estellitamariana@gmail.com](mailto:estellitamariana@gmail.com)  
<http://lattes.cnpq.br/781005625161788> <https://orcid.org/0000-0001-7150-989X>

No século XIX, ganha corpo na Europa uma corrente de pensamento que utiliza terminologias e conceitos oriundos das ciências exatas aplicados às ciências humanas. Esse mecanismo estrutura e legitima o discurso das ciências sociais – através de uma cientificização de seus métodos – no momento em que estas buscavam se afirmar como campo do conhecimento. A possibilidade de utilizar uma matriz padronizada de pensamento, aplicada a diferentes contextos, proferindo leis, cálculos, etc. que pretendem dar conta de uma situação universal, é muito característico das ciências exatas, onde as regras são postuladas, aplicadas e verificáveis. Um experimento científico obtém os mesmos resultados sempre que se consiga manter as mesmas condições ambientais.

Quando relacionado à história, sociologia, antropologia, etc. este tipo de mecanismo estruturalista busca fundamentalmente reconhecer padrões. A aplicação destes parâmetros para as ciências humanas faz com os fenômenos sociais sejam concebidos como consequência imediata de regras pré-estabelecidas, como se elas determinassem seu funcionamento ou suas características fundamentais.

O estruturalismo é, portanto, uma postura metodológica cuja premissa é de que qualquer atividade pode ser compreendida como uma estrutura, guiada por leis que operam dentro de certos princípios regulares. Para as ciências humanas, significa pensar os grupos sociais como mecanismos delimitados para os quais podem ser aplicadas regras externas.

Neste contexto de delimitação das áreas de atuação da ciências humanas há também a construção do domínio teórico específico da história da arte. Para os autores do livro “Art Since 1900” o surgimento da história da arte enquanto disciplina só é possível no momento em que se pode aplicar uma estrutura para compreender o todo. Segundo eles:

O papel desempenhado pela história da arte e as práticas vanguardistas na formação de um modo estruturalista de pensamento é pouco conhecido hoje em dia mas é importante para a nossa proposta, especialmente no que diz respeito ao “ahistoricismo” frequentemente trazido no estruturalismo. De fato, alguém poderia dizer que o nascimento da história da arte como disciplina, data do momento em que passa a ser possível estruturar uma vasta quantidade de material que tinha sido negligenciado por razões puramente ideológicas e estéticas [tradução nossa]. (KRAUSS, 2004. p. 34)<sup>2</sup>

Compreendemos portanto a história da arte – enquanto narrativa linear, cronológica, que busca encadear uma sequência de estilos formalmente definidos – como uma estrutura. Mais do que isso, compreendemos com Hans Belting que o museu é a instituição símbolo desta estrutura, quando ele diz que o museu funciona como enquadramento para a história da arte, ao mesmo tempo em que a constrói, determina, e legitima suas narrativas. Não por acaso a era da história da arte coincide com a era do museu.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Texto Original: The role played by art history and avant-garde art practice in the formation of a structuralist mode of thinking is little known today but it is important for our purpose, specially with regard to the accusation of ahistoricism often thrown at structuralism. In fact one could even say that the birth of art history as a discipline date from the moment it was able to structure the vast amount of material it had neglected for purely ideological and aesthetic reasons.

<sup>3</sup> BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naif, 2006

Embora tenham havido muitas transformações no conceito de museu, é possível retornar ao conceito tradicional que remete à sua consolidação no século XIX – um prédio que abriga uma coleção, e que preserva pesquisa e expõe vestígios materiais produzidos pelo homem. Dominique Poulot – importante museólogo francês – sintetiza seu conceito de museu a partir de algumas definições, nas quais é possível perceber grande semelhança com a acepção tradicional do termo, mesmo já no final do século XX:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas relacionadas com os testemunhos materiais do ser humano e de seu ambiente, tendo em vista a aquisição, conservação, transmissão e, principalmente, exposição desse acervo com a finalidade de estudo, educação e deleite. (ICOM, 1974, in. POULOT, 2013. p. 18)

Perceber o museu<sup>4</sup> como instituição fundamentalmente estruturalista é basilar para compreendermos as inadequações dos sistemas museológicos tradicionais em sua aplicação à arte contemporânea.

Ao longo do tempo, diversos movimentos passam a questionar essa suposta “universalidade” desse pensamento – relacionado com a modernidade europeia. A lógica de produção do conhecimento passa a ser questionada, até que o próprio padrão de produção discursiva é problematizado. Nesse contexto, a universidade – instância formal de produção do conhecimento – passou a ser vista como parte dessa máquina social, que atua ao lado do governo e da indústria dentro de uma conformidade da sociedade.<sup>5</sup>

Segundo o livro “*Art since 1900*”, podemos definir o pós-estruturalismo como a primeira atitude de recusa a uma postura subordinada, que considera que uma pessoa ou um grupo social tem uma posição mais legítima do que os demais para proferir regras. Trata-se de uma relativização das premissas que sustentavam o escopo teórico das disciplinas acadêmicas reunidas no bojo das ciências sociais. Há portanto uma negação da transposição metodológica das ciências exatas para as humanas. O pós-estruturalismo quer, portanto explicar o funcionamento do *sistema*, muito mais do que definir a *estrutura*. (KRAUSS, 2004)

Se a constituição dos campos e das disciplinas acadêmicas seguiu uma lógica estruturalista, tanto na composição de regras que delineiam seu modo de operação como o seu campo de atuação (definindo, portanto também valores, crenças, etc.), isso se dá através da estruturação de *padrões de percepção*. Defendemos, no entanto, que o estabelecimento de um padrão é apenas uma escolha de que características serão observadas em detrimento de muitas outras que serão necessariamente ignoradas. Não são, portanto evidentes, ou verdadeiros como podem parecer. A eleição de um padrão é unicamente um desejo de olhar para algo, e por isso é subjetiva, política e socialmente conduzida. Padrões são apenas anseio por uma percepção,

4 Utilizamos aqui o conceito de museu tendo como referência apenas a tipologia tradicional. Reconhecemos, entretanto, que principalmente a partir do século XX surgem novos conceitos, tipologias e formatos de museus.

5 FOSTER, Hal ; KRAUSS, Rosalind ; BOIS, Ives-Alain ; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

excluindo-se assim qualquer suposta neutralidade no discurso.

Michel Foucault coloca que, mais do que a busca por comprovação de uma suposta verdade, o estabelecimento das disciplinas é a construção de um escopo teórico que busca delimitar a pertinência de seu lexo. Uma disciplina é a construção de um sistema dentro do qual se estabelecem conceitos e se constroem consensos. Segundo o autor:

visto que uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e definições, de técnicas e de instrumentos [...] No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber. (FOUCAULT, 1970, p. 28-31)

E ainda nesse sentido, o autor coloca que uma disciplina consiste em:

um princípio de controle da produção do discurso. [...] Geralmente se vê, [...] no desenvolvimento de uma disciplina, como que recursos infinitos para a criação de discursos. Pode ser, mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar seu papel positivo e multiplicador, se não se levar em consideração sua função restritiva e coercitiva. (FOUCAULT, 1970, p. 34)

O pós-estruturalismo nega a teoria de que os sistemas são autônomos, com regras e operações exteriores a essas estruturas. Para os estudos da linguagem – que será campo fértil para as teorias pós-estruturalistas – essa premissa desarticula os estudos linguísticos cunhados por teóricos como Saussure (1857-1913) e Pierce (1839-1914) que propunham uma estrutura geral da comunicação baseada em signo, significante e significado.

A linguagem passa então a ser vista não apenas como transmissão de significados, mas como disputa de poder, que coloca o interlocutor em obrigação de resposta, impondo uma regra, uma atitude e todo um sistema discursivo para o receptor do ato linguístico. É nesse momento que são definidos os locais de fala e as possibilidades de discursos. Já a noção performativa da linguagem localiza a estrutura no interior do ato linguístico. Um discurso é sempre muito mais do que uma transmissão de mensagens, simples e neutras. É uma relação de forças, com movimento de modificação ou de interferência no direito de resposta do receptor. (KRAUSS, 2004)

Nesse contexto o conhecimento deixa de ser o conteúdo de uma disciplina autônoma e se torna disciplinador, marcado por operação de poder. Segundo Foucault:

É que se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o poder?(FOUCAULT, 1970, p. 19)

Corroborando este argumento – de que um discurso é, mais do que o ato de proferir um enunciado ou a comunicação de uma ideia, mas sim uma disputa de poder entre quem fala e de quem recebe – o pensamento de Derrida é de grande

relevância. Ele coloca que a lógica estruturalista do signo foi construída pela dualidade entre significante e significado, onde o significado é superior em relação à mera constituição física do significante. Isso se dá porque a relação entre os dois é arbitrária. Não existe nenhuma razão pela qual as letras de uma palavra nos remetem ao significado da mesma.

De acordo com a lógica estruturalista, onde os signos são construídos a partir da contraposição entre significante e significado, é o significado (o referente ou o conceito, como o gato ou a ideia de gato) que tem o privilégio sobre a mera constituição física do significante (as letras ditas ou escritas g, a, t, o). Isso se dá porque a relação entre significante e significado é arbitrária: não existe nenhuma razão pela qual g, a, t, o deveria significar "gatidade"; qualquer outra combinação de letras poderia fazer o mesmo trabalho tão bem quanto [tradução nossa].<sup>6</sup> (FOSTER et al, 2004, p. 45)

Poderíamos construir uma imagem ilustrativa que demonstrasse e superioridade do significado, onde este estaria em posição hierarquicamente a cima, e a partir da qual seriam remetidas diversas possibilidades de significantes. Ainda em referência ao exemplo de Derrida teríamos as letras escritas "c", "a", "t"; a imagem de gato; a fonética da palavra gato, etc. todos se remetendo ao conceito de gato (ou no texto original, ao "catness").

Essa relação hierárquica entre significado e significante é útil para estabelecer um paralelo com o objeto de arte. Pretendemos defender que, assim como há uma relação arbitrária entre "catness" e suas diversas possibilidades de significantes, há também arbitrariedade na centralidade do objeto artístico enquanto suporte físico e seus desdobramentos institucionais. Em outras palavras: percebemos a obra de arte (objeto material ou não), como uma produção de discurso. No mesmo sentido, a documentação museológica, a fotografia, os textos, os registros imagéticos e audiovisuais, etc. são também camadas de produção discursiva. Assim, nos parece que a relação hierárquica entre objeto artístico e produção documental é arbitrária no mesmo sentido que significado e seus significantes.

Compreendemos o arquivo, o museu e as coleções em geral, como instituições legitimadas a construir discursos. Derrida (2001) desenvolve essa questão de um modo importante para este trabalho quando afirma que não há arquivo sem um espaço instituído de um desejo de impressão. Assim, o autor coloca o arquivo como uma narrativa construída a partir de um pensamento dominante que pretende instituir a verdade, as regras e a lei, mas que necessariamente é apenas uma possibilidade de construção discursiva. Ele defende que não apenas os documentos existentes no arquivo (que já foram selecionados, e já são frutos de uma operação necessariamente excludente), mas também a sua estrutura normativa, exerce um poder informacional e político na medida em que conduz uma suposta busca por conhecimento, enquanto paralelamente estabelece uma ordem.

O arquivo para Derrida se constitui, não como a preservação de uma suposta

<sup>6</sup> Texto original: According to structuralist logic, while the sign is made up of the pairing of signifier and signified, it is the signified (the referent or concept, such as a cat or the idea of cat) that has the privilege over the mere material form of the signifier (the spoken or written letters c, a, t). This is because the relationship between signifier and signified is arbitrary: there is no reason why c, a, t should signify "catness"; any other combination of letters could do the job just as well

memória existente, mas como construção de uma narrativa artificial, legitimadora de um discurso hegemônico de um grupo específico. Ao falarmos em impressões causadas por arquivo ou mesmo em desejo de memória, é necessário que se pense como e por quem são construídos esses discursos. Nas palavras do autor:

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, Jacques, 2001, p. 22)

E ele define arquivo como:

impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente estocagem e conservação de um conteúdo arquivável passado [...] Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante, determina também a estrutura do conteúdo arquivável, em seu próprio surgimento e sua relação com o futuro. É também a nossa experiência política do meios chamados informação. (DERRIDA, Jacques, 2001. p. 28-29)

Em diálogo estreito com as proposições trazidas por Jacques Derida, estão as reflexões sobre a construção discursiva, a postulação de enunciados e a relação direta com o arquivo (ou o museu) propostas por Foucault. Para o autor:

Dizer que os enunciados são remanentes não é dizer que eles permanecem no campo da memória ou que se pode reencontrar o que queriam dizer, mas sim que se conservaram graças a um certo número de suportes e de técnicas materiais (de que o livro não passa, é claro, de um exemplo), segundo certos tipos de instituições (entre muitas outras, a biblioteca) e com certas modalidades estatutárias (que não são as mesmas quando se trata de um texto religioso, de um regulamento de direito ou de uma verdade científica). Isso quer dizer, também, que eles estão investidos em técnicas que os põem em aplicação, em práticas que daí derivam em relações sociais que se constituíram ou se modificaram através deles. (FOUCAULT, 2008<sup>7</sup>, p. 140)

O autor estabelece uma relação entre dois conceitos que segundo ele constroem essa legitimidade discursiva, e para a qual o museu é uma espécie de instituição símbolo.

O primeiro seria o *enunciado*, que se relaciona diretamente com a discussão anterior, que percebe a comunicação não apenas como a transmissão de mensagens mas como uma relação que posiciona ouvinte e falante em uma disputa de poder. Nesse sentido, a questão do enunciado fica muito clara como a postura dominante de quem fala. Em suma, o conceito de enunciado já pressupõe que o conteúdo daquela fala foi legitimado dentro do campo de forças a que ele pertence – a legitimação faz com que uma fala se torne um enunciado.

O segundo termo é *positividade*. Parece-nos que a positividade se refere diretamente ao método, ou à forma em que é desenvolvida essa legitimação, mais do que o discurso em si.

---

<sup>7</sup> Data do texto original 1969



As diferentes obras, os livros dispersos, toda a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva [...] todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico das proposições que eles apresentam, nem pela recorrência dos temas, nem pela pertinência de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade de seus discursos. Ou, mais exatamente, essa forma de positividade (e as condições de exercício da função enunciativa) define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um a priori histórico. (FOUCAULT, 2008<sup>8</sup>, p. 144)

E continua:

[...] o museu é a instituição símbolo disso. Além disso, o a priori não escapa à historicidade: não constitui, acima dos acontecimentos, e em um universo inalterável, uma estrutura intemporal; define-se como o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva. Justapostas, as duas palavras provocam um efeito um pouco gritante; quero designar um a priori que não seria condição de validade para juízos, mas condição de realidade para enunciados. Não se trata de reencontrar o que poderia tornar legítima uma assertiva, mas isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem. (FOUCAULT, 2008<sup>9</sup>, p. 145)

O museu seria portanto – poderíamos sintetizar – a instituição da “positividade do enunciado”, ou seja, mais do que um discurso hegemônico, há uma constituição técnica (de métodos, artifícios e materiais) que corroboram e sustentam o enunciado propriamente dito.

Percebemos muitos pontos convergentes entre o pensamento de Foucault e Derrida no que tange a construção de uma hegemonia de um determinado *tipo* de discurso, mas principalmente na condição do museu (ou o arquivo, a biblioteca, etc.) como símbolo desse procedimento no decorrer da história – enquanto produção moderna.

Para Foucault o arquivo pode ser compreendido da seguinte maneira:

Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo. (FOUCAULT, 2008<sup>10</sup>, p. 146)

E continua:

---

8 Idem ao 14

9 Idem ao 14

10 Idem ao 14



[...] arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. (FOUCAULT, 2008<sup>11</sup>, p. 147)

É possível perceber no entanto, uma sutil diferença de tom entre os dois autores. Foucault, neste texto, evidencia a ausência de uma suposta neutralidade que tem por costume acompanhar o discurso científico, e coloca o arquivo como uma produção não apenas de enunciado mas de método – a positividade – para pavimentar determinadas construções retóricas. Derrida no entanto, nos parece, deposita uma carga política mais contundente em suas colocações, enfatizando claramente o projeto de hegemonia construído por grupos culturais específicos.

Ainda no escopo do pensamento do museu enquanto estrutura, é importante trazer especificamente a questão dos museus de arte. Para tanto, visitaremos a discussão de Arthur Danto e Hans Belting:

A história da arte é para ambos, Belting e Danto, uma construção, com uma lógica própria e um fio condutor que permeia os estilos ao longo do tempo. Enquanto campo, a história da arte surge no século XIX, e é conseqüentemente fruto de uma tradição moderna e europeia, legitimada não apenas por um lexo disciplinar, mas também por um conjunto de materiais e um vocabulário técnico que, junto com as instituições, pavimentam a construção dessas narrativas.

Belting coloca que há uma tradição de arte calcada em uma estrutura formal e estilística e que é corroborada pelas instituições legitimadas como campo da arte. Uma das questões centrais para o autor é que a história da arte é um enquadramento, que delimita e empresta sentido para a produção artística. Arte e a história da arte são, portanto, estruturas que se complementam na produção discursiva. Tal enquadramento é representado pelo museu, o lugar onde se constrói e se legitima essa narrativa. Não por acaso a era da história da arte coincide com a era do museu.

Para contribuir com esse argumento, de que a arte e o museu são partes de uma mesma produção discursiva, é interessante trazer o pensamento de Donald Preziosi. De modo geral o autor estabelece uma relação direta entre a museologia e a história da arte. Mais especificamente ele defende que o termo museografia, que poderia ser traduzido como “museologia aplicada”, nada mais é do que a evidência de seu referencial à produção artística. Neste caso, a museologia estaria aplicada a quê? À história da arte, moderna e hegemônica, e que no contexto da argumentação do autor, é

---

11 Idem ao 14

o estabelecimento simbólico dos Estados Nacionais.

Para ele a estruturação técnica e disciplinar do campo da museografia a partir de espécimes arquiváveis denota exatamente este procedimento de que nos fala Foucault, de um aparato que traz positividade ao enunciado, ou – diríamos nós – legitimidade ao discurso.

Donald Preziosi defende que, tanto a museologia (como um conjunto de práticas institucionais), quanto a museografia (especificamente as exposições) são agentes de legitimação de discursos que se utilizam dos espécimes arquiváveis como ferramenta de construção narrativa. Para o autor é a materialidade desses espécimes que legitimam o discurso do museu, atuando como um lastro de comprovação, que remete à estrutura do saber científico, tido como racional, isento e imparcial.

Para Preziosi:

A museografia e suas museologias foram encampadas a partir de associações metafóricas, metonímicas e anafóricas que devem ser mapeadas dentro de espécimes arquivadas. A museologia e a museografia demonstram que todas as coisas podem ser compreendidas como espécimes, e que a especificização pode ser um pré requisito efetivo para a produção de conhecimento útil sobre qualquer coisa [tradução nossa].<sup>12</sup> (PREZIOSI, 1998 p. 496)

E continua:

[...] A história da arte é construída como ciência universal, empírica, sistematicamente descobrindo, classificando, analisando e interpretando espécimes a partir dos quais se constrói o discurso do universal, tido como fenômeno humano [tradução nossa].<sup>13</sup> (PREZIOSI, 1998 p. 499)

O autor coloca que o museu atua como uma estrutura, que vai além do invólucro arquitetônico, e permeia o modo de atuação e os procedimentos institucionais utilizados. O museu é, portanto compreendido não apenas como um campo, com práticas legitimadas no interior de seu funcionamento, mas sobretudo como ferramenta da história da arte. Para o autor:

A exposição e a histórica prática da arte (ambas as quais são subespécies da museografia) são no entanto gêneros de uma ficção imaginativa. Suas práticas de composição e narração constituem as 'realidades' da história, através do uso de materiais e vocabulários pré-fabricados – tropos, fórmulas sintáticas, metodologias de demonstração e comprovação, e técnicas de oficialização e dramaturgia. Esse tipo de dispositivo ficcional é compartilhado com outros gêneros de práticas ideológicas como a religião e o entretenimento – os quais são compreendidos como indústrias [tradução nossa].<sup>14</sup> (PREZIOSI, 1998 p. 492)

12 Texto original: Museography and its museologies were grounded upon the metaphoric, metonymic, and anaphoric associations that might be mapped amongst their archived specimens. They demonstrated, in effect, that all things could be understood as specimens, and that specimenization could be an effective pre-requisite to the production of useful knowledge about anything.

13 Texto original: art history is constru(ct)ed as a universal empirical science, systematically discovering, classifying, analysing, and interpreting specimens of what is thereby instantiated as a universal human phenomenon.

14 Texto original: Exhibition and art historical practice (both of which are subspecies of museography) are thus genres of imaginative fiction. Their practices of composition and narration constitute the 'realities' of history chiefly through the use of prefabricated materials and vocabularies—tropes, syntactic formulas, methodologies of demonstration and proof, and techniques of stagecraft and dramaturgy. Such fictional devices are shared with other genres of ideological practice such as organized religion and the entertainment—that is, the containment—industries

Alguns aspectos da fala de Preziosi nos são particularmente relevantes neste ponto. Ele coloca que o museu, assim como os romances (e aqui é interessante frisar esta aproximação, no sentido de evidenciar que ambos são histórias fictícias) são artefatos para a criação da narrativa moderna. Ainda segundo ele, o espaço historicizado da museologia, possibilita que se lance a luz naquilo que deve ser visto como história da arte, e nesse sentido é em si um mecanismo de construção do campo discursivo.

Seguindo uma vertente de pensamento bastante afinada com o pensamento de Foucault e Derrida, o autor coloca que o museu é um dispositivo<sup>15</sup> ficcional, que atua – de maneira semelhante à religião e ao entretenimento – como uma prática ideológica de conformidade social. Para o autor, a exposição é a prática histórica da arte que constrói gêneros de uma ficção imaginativa<sup>16</sup>.

É possível perceber uma relação ainda mais direta com o discurso de Derrida e Foucault, quando Preziosi diz que o arquivo não é apenas um banco de dados, ou uma acumulação passiva de objetos ou informações. Pelo contrário, o arquivo é um instrumento crítico em defesa de seu próprio direito. Para o autor: “Este arquivo, em outras palavras, não foi propriamente um estoque passivo, ou banco de dados, foi muito mais um instrumento crítico em defesa do seu próprio direito [tradução nossa]”<sup>17</sup> [PREZIOSI, 1998, p. 1496]

Em outro momento o autor coloca que, se o século XIX é o momento em que o homem passa a se perceber como um ser histórico, nada mais coerente do que a constituição do museu – e da história da arte – como uma linha traçada do passado até o presente. Nesse ponto, poderíamos propor uma aproximação entre o pensamento de Preziosi e o argumento trazido por Rosalind Krauss, em *Art Since 1900*. Como já foi visto, o texto estabelece um paralelo entre o estruturalismo e o surgimento da história da arte, quando coloca que a esta precisava de um ambiente conformado nos moldes estruturalistas – que delimitavam o escopo teórico das disciplinas acadêmicas – para se constituir como tal<sup>18</sup>.

Por outro lado há também um afinamento com o discurso de Danto, quando ele diz que há, na arte contemporânea, um sentimento de não pertencimento a uma sequência cronológica da história, que permite aos artistas usarem a história da arte de modo fragmentado. Segundo o autor, tal sentimento é o que a distingue da arte moderna:

É em parte o sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa, registrando-se em nossa consciência em algum lugar entre o mal-estar e o regozijo, que marca a sensibilidade histórica do presente, e que, se Belting e eu estivermos no caminho certo, ajuda a definir a diferença marcante entre arte moderna e a arte contemporânea (...). (DANTO, 1984, p. P. 06)

15 A palavra 'dispositivo' aqui não se refere ao conceito de dispositivo de Gilles Deleuze. Está sendo utilizada apenas como uma tradução do inglês 'device'.

16 Interessante retomar a citação de Maria de Fátima Couto que aparece na introdução deste trabalho. A autora, no livro *Instituições da Arte*, também fala em dispositivo ficcional, o que parece evidenciar um alinhamento teórico entre Couto e Preziosi.

17 Texto original: This archive, in other words, was itself no passive storehouse or databank; it was rather a critical instrument in its own right.

18 FOSTER et al, 2004. p. 34 como foi visto no item 'Estruturalismo', capítulo 1, página 11.

Os autores parecem convergir para a ideia de que há ao longo do século XIX um processo de construção de uma narrativa linear e centralizada da história da arte que se desenvolve em simbiose com o museu, visto que este se coloca como a ferramenta legitimada de construção desse espaço histórico. Em contrapartida, há no século XX uma fragmentação desse sistema, tanto para a produção dos artistas, como no campo da história da arte e do pensamento museológico. Com a desestruturação de um discurso de tendências totalizantes, há uma proliferação de narrativas específicas, que pretendem abordar universos muito particulares. A teoria da arte se torna cada vez mais compartimentada e específica, e as teorias dos artistas substituem a ideia de uma teoria da arte única.

Esse momento de fratura, em que a produção dos artistas não mais se insere nesta lógica já consolidada da história e da crítica de arte, é ilustrado por Belting através da metáfora da peça de teatro:

(...) os intérpretes de arte pararam de escrever a história da arte no velho sentido, e os artistas desistiram de fazer uma história da arte semelhante. Soa assim o sinal de pausa para a velha peça, quando não há muito tempo está sendo executada uma nova peça, que é acompanhada pelo público segundo o velho programa e consequentemente é mal compreendida. (BELTING, 1994, P. 24)

Outro aspecto essencial que evidencia esta inadequação são os critérios formais, estilísticos técnicos e materiais para a distinção do que seria um objeto artístico. Para Arthur Danto (2006), quando a obra se distancia definitivamente do suporte material que a apartava do mundo, ocorre a morte desta forma clássica de arte. De outro modo: se uma obra era reconhecida por suas propriedades técnicas e estéticas, agora o que diferencia um objeto de arte dos outros objetos cotidianos é uma questão discursiva, que está em outro lugar, fora da materialidade do objeto em si. Segundo ele:

(...) não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado "coisas meramente reais". Para usar o meu exemplo favorito, nada parecia marcar externamente a diferença entre a Brillo Box de Andy Warhol e as caixas de Brillo do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. (...) Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte, e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. (DANTO, 1984, p.16)

Este movimento de relativização e de desconstrução do pensamento artístico da modernidade será abordado de diversas maneiras por diferentes autores: para Rosalind Krauss, por exemplo, o estruturalismo é responsável pelo empoderamento da arte moderna no momento em que institui a autonomia da arte e de seus meios. Nesse caso a condição pós meio seria consequência não apenas de uma reavaliação prática, ou de uma ampliação das possibilidades de utilização de novos suportes e técnicas, mas de um afrontamento às instâncias tradicionais da arte e nesse sentido

se relaciona diretamente com o desenvolvimento do pós-estruturalismo. Em outras palavras, para Krauss o desenvolvimento de novas linguagens e categorias artísticas não representa uma alteração formal ou estilística, mas a instituição de uma nova condição crítica para o pensamento artístico.

Para Danto – cujo argumento pretendemos colocar em justaposição ao de Krauss – essa transição da arte moderna para contemporânea se dá a partir de um sentimento de não pertencimento ao fio cronológico da história. Em complementação, Belting coloca que há uma fragmentação das narrativas, onde a história da arte hegemônica é substituída por pequenas produções discursivas que se propõe a referenciar poéticas e produções artísticas muito específicas.

No discurso dos autores é possível perceber uma oposição entre o sentimento moderno de pertencimento à narrativa histórica – que poderíamos colocar aqui como o pensamento característico do século XIX com a constituição das disciplinas e sua legitimação por meio do discurso estruturalista – e em contrapartida, a ruptura para a arte contemporânea se dá justamente com a quebra dessa perspectiva de pertencimento a um grande discurso totalizante.

O que buscamos evidenciar é que existem relações possíveis entre esses conceitos (sentimento histórico, estruturalismo, especificidade do meio, modernidade) que nos permite reunir essas abordagens, e a partir delas estabelecer paralelos entre os diversos enfoques. Essa aproximação permite duas relações: a primeira é a conceituação 'arte moderna' e 'arte contemporânea' em aproximação com a questão do meio sobre o qual se desenvolvem as linguagens artísticas. Em consonância com o *Art Since 1900*, pretendemos estabelecer um paralelo entre a arte moderna e sua determinação enquanto meio específico, e por outro lado entre a arte contemporânea e a condição pós meio. Em seguida propomos uma segunda relação entre a especificidade do meio e a corrente de pensamento estruturalista, assim como o pós meio como um sintoma de ruptura das estruturas artísticas, e nesse sentido, afinado com a corrente pós-estruturalista.

Colocando então de modo consolidado: nossa análise sobre este processo de ruptura, estará baseado na relação estabelecida entre arte moderna / estruturalismo / especificidade do meio; em oposição à arte contemporânea / pós-estruturalismo / condição pós meio da arte.

É importante colocar, no entanto que reconhecemos este processo como uma transformação, não apenas de ruptura, mas também de continuidade. Isto poderia ser defendido inclusive através do argumento de que muitos teóricos estruturalistas foram os responsáveis pelo desenvolvimento da corrente de pensamento pós-estruturalista – entre eles Foucault e Derrida, utilizados neste trabalho. Não estamos assumindo a palavra ruptura como algo inteiramente novo, ou sem conexões com as narrativas anteriores. Nossa tentativa é agrupar características semelhantes, para assim delimitar nosso entendimento sobre o universo em questão. Temos a intenção de evitar o uso dilatado de termos, como arte contemporânea, por exemplo, que diante de grande indefinição, tem sua significação mal compreendida.

É preciso no entanto colocar que a determinação de um lexo disciplinar, ou um vocabulário técnico que permite o trânsito no meio específico, assim como a

concepção de uma estrutura auto regulada onde a forma é um resultado do material fornecido pelo próprio sistema; promovem uma exacerbação da dimensão estilística, estética, do resultado formal e visual. Essa dinâmica técnico-formal se adéqua à ideia moderna das divisões entre os meios específicos, e se relaciona às principais instâncias da atividade museológica, gerando parâmetros de procedimento para todas as atividades museográficas, documentação, conservação e exposição.

Nos propomos agora a lançar luz sobre duas das diversas possibilidades de aceitação do conceito de museu. A primeira, com a qual temos trabalhado até agora, define a instituição através das suas atividades: “preserva, pesquisa e notadamente expõe testemunhos do homem e da natureza...”; ou de sua estrutura física: “um prédio que abriga uma coleção”<sup>19</sup> etc. Essa dimensão institucional é importante, é com ela que estamos trabalhando até agora. Enquanto instituição, este museu perpetua e ao mesmo tempo demanda regras internas, instâncias burocráticas, métodos e sistemas.

No entanto, não podemos abrir mão da definição que nos possibilita uma reflexão sobre o processo, sobre os desejos envolvidos, e que são em última análise o estopim para a institucionalização. O IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus nos traz, por exemplo, a seguinte definição: “[...] O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano [...]”<sup>20</sup>

Antes do museu-instituição existe um museu-desejo, que o precede. Pensamos então no museu – não através de suas funções ou sua estrutura, mas pelo que ele representa: um desejo de permanência, de perpetuação de um discurso. Esse desejo é o que alimenta as instituições museológicas, mas também outras possibilidades de manifestação, construção de narrativas, exposições, colecionismos, arquivamentos, etc. Até mesmo a escritura de um livro pode ser considerado um procedimento muito próximo à curadoria de uma exposição ou de um acervo, com o mesmo desejo de permanência e disseminação de valores.

Essa dupla significação a qual estamos chamando de museu-desejo e museu-instituição, parece ter sido o ponto de partida para Peter Vergo, autor do livro *Nova Museologia*, quando o autor coloca que:

Na realidade, visto que os museus são quase, se não tão antigos quanto a própria civilização, e uma vez que a infinidade de museus atuais abrange praticamente todos os campos do esforço humano - não apenas arte, artefatos ou ciência, mas entretenimento, agricultura, vida rural, infância, pesca, antiguidades, automóveis: a lista é interminável - é um campo de investigação tão amplo que importa a quase todo mundo [...] [tradução nossa]

E continua:

Os museus, no sentido em que a palavra é usada hoje em dia, são, naturalmente, um fenômeno relativamente recente. A fundação das grandes instituições financiadas publicamente (e publicamente acessíveis) tais como o museu britânico ou o Louvre, remonta não mais do que um par de cem anos,

19 Essas definições foram sendo reelaboradas pelo ICOM – International Council of Museum e aparecem em autores como Dominique Puolot.

20 <http://www.museus.gov.br/os-museus/>



à parte final do décimo oitavo século. Mas na origem, os museus remontam pelo menos aos tempos clássicos, se não além. A origem do museu é muitas vezes rastreada até o caminho de Ptolomeu em Alexandria, que foi (o que quer que tenha sido), em primeiro lugar uma coleção de estudo com biblioteca anexada, um repositório de conhecimento, um lugar de estudiosos, filósofos e historiadores [tradução nossa].<sup>21</sup> (VERGO, 1989, p. 2)

É possível perceber nas palavras de Vergo que ele também trabalha com a existência de diferentes acepções da palavra *Museu*. Inicialmente ele coloca que há uma concepção de museu “quase, se não tão antiga quanto à própria civilização” [tradução nossa] e por outro lado um “museu no sentido que conhecemos hoje” [tradução nossa] que remete ao século XIX.

Percebemos a corrente teórica conhecida como Nova Museologia como uma das possíveis vertentes pós estruturalistas do pensamento museológico, e identificamos essa semelhança na fala de Peter Vergo, quando ele evidencia uma postura teórica que pressupõe inexistência de uma narrativa central, unívoca ou prerrogativamente verdadeira. Assim como Foucault, Derrida ou Preziosi, Vergo também trabalha a partir do entendimento de que há uma lateralidade na construção das narrativas museológicas. Esse aspecto fica evidente quando o autor assume que:

Além das legendas, dos painéis de informação, do catálogo que acompanha o folheto de imprensa, há um subtexto que compreende inúmeras e diversas vertentes, muitas vezes contraditórias, tecidas a partir dos desejos e ambições, das aspirações, preconceitos intelectuais, políticos, sociais e educativos do curador do museu, do erudito, do desiner, do patrocinador - para não falar da sociedade, do sistema político, social ou educacional que alimentou todas essas pessoas e, ao fazê-lo, deixou o seu selo sobre elas. Tais considerações, ao invés de, digamos, a administração de museus, seus métodos e técnicas de conservação, seu bem-estar financeiro, seu sucesso ou negligência aos olhos do público, são o tema da nova museologia. [tradução nossa].<sup>22</sup> (VERGO, 1989, p. 3)

Ele também entende que existe um desejo daqueles que tem o poder da fala (ou do enunciado para Foucault) quando diz que “existe um subtexto tecido a partir dos desejos, das concepções intelectuais ou políticas do diretor do museu, do curador, etc.”

Nos consideramos afinados com Vergo quando ele postula que o problema da “velha museologia”, ou a museologia tradicional, é que ela se debruça majoritaria-

21 Texto original: In reality, since museums are almost, if not quite as old as civilisation itself, and since the plethora of present-day museums embraces virtually every field of human endeavour - not just art, or craft, or science, but entertainment, agriculture, rural life, childhood, fisheries, antiquities, automobiles: the list is endless - it is a field of enquiry so broad as to be a matter of concern to almost everybody. Museums, in the sense in which the word is today commonly understood, are of course a relatively recent phenomenon. The foundation of the great publicly funded (and publicly accessible) institutions such as the British Museum or the Louvre goes back no more than a couple- of hundred years, to the latter part of the eighteenth century. But in origin, museums date back at least to classical times, if not beyond. The origin of the museum is often traced back to the Ptolemaic mouseion at Alexandria, which was (whatever else it may have been) first and foremost a study collection with library attached, a repository of knowledge, a place of scholars and philosophers and historians.

22 Texto original: Beyond the captions, the information panels, the accompanying catalogue, the press handout, there is a subtext comprising innumerable diverse, often contradictory strands, woven from the wishes and ambitions, the intellectual or political or social or educational aspirations and preconceptions of the museum director, the curator, the scholar, the designer, the sponsor - to say nothing of the society, the political or social or educational system which nurtured all these people and in so doing left its stamp upon them. Such considerations, rather than, say, the administration of museums, their methods and techniques of conservation, their financial well-being, their success or neglect in the eyes of the public, are the subject matter of the new museology.



mente sobre o método utilizado para a institucionalização, e muito pouco sobre o enfoque, o assunto ou a finalidade do museu. Nas palavras dele: “Eu replicaria que o que está errado com a museologia “velha” é que é muito sobre métodos de museu, e muito pouco sobre os propósitos de museus [tradução nossa]”.<sup>23</sup> (VERGO, 1989, p. 3)

Interessante observar ainda que ele problematiza essa questão do método, também em termos formais. Ou melhor: a concepção multilateral do discusso é evidenciada na forma como o autor organiza seu próprio ensaio, o que pode ser observado no trecho a seguir:

Os ensaios incluídos neste volume não são escritos de um único ponto de vista, nem mesmo de um único ponto de partida: eles são tão diferentes em abordagem, em ênfase, em estilo de escrita como as personalidades e interesses de seus autores. Nunca foi minha intenção como editor convidar uma seleção “representante” de profissionais de museu para escrever sobre uma lista “abrangente” de temas relacionados com museus. [tradução nossa]<sup>24</sup>. (VERGO, 1989, p. 4)

No ensaio intitulado *The Reticent Object – O Objeto Reticente* – o autor se propõe a declinar de outras possibilidades de discussão sobre as funções ou propósitos do museu e da museologia para fundamentalmente tecer um pensamento sobre a construção das exposições, ou mais simplesmente o ato de selecionar e expor objetos. Nesse ponto novamente nos fundamentamos no pensamento de Vergo no seguinte sentido: o museu e a museologia tradicionalmente reivindicam a legitimidade para tratar especificamente do universo dos objetos (espécimes arquiváveis para Preziosi). Nesse sentido, refletir sobre as alterações de concepção do que seja um objeto, das possibilidades de relação, de produção de sentido ou de institucionalização a partir deles, significa apontar diretamente para os estudos museológicos. No entanto, essas relações e problematizações a partir dos objetos ocorrem em diversos lugares – físicos e simbólicos – que não necessariamente a instituição museu. Em alguns casos instituições que, mesmo não recebendo essa denominação, podem ser compreendidas dentro de certos referenciais próximos: exposições, coleções, galerias, etc.

A teoria museológica do século XX, com desdobramentos no século XXI trabalha com vertentes e tipologias de museus que tem como princípio a construção de narrativas sociais plurais e a desconstrução de um discurso hegemônico disseminado pelos chamados museus tradicionais. Embora tenha havido uma proliferação de diferentes formatos de museus (museus de território, ecomuseus, endomuseus, museus de comunidade, museus virtuais, etc.), que surgem com ferramentas de legitimação diversas (e respaldados por documentos normativos como a Carta de Santiago do Chile em 1972<sup>25</sup> e a Declaração de Quebec em 1984<sup>26</sup>, entre outros) compreendemos

23 Texto original: I would retort that what is wrong with the ‘old’ museology is that it is too much about museum methods, and too little about the purposes of museums

24 Texto original: The essays included in this volume are not written from a single viewpoint, nor even from a single point of departure: they are as different in approach, in emphasis, in style of writing as the personalities and interests of their authors. It was never my intention as editor to invite a ‘representative’ selection of museum professionals to write about a ‘comprehensive’ list of museum-related topics.

25 Define os princípios base do Museu Integral

26 Define os princípios base da Nova Museologia

que há um hiato entre a concepção teórica e a prática metodológica institucional – pelo menos no que se refere especificamente aos museus de arte.

## Conclusão

A centralidade do objeto material, a definição de “um prédio que abriga uma coleção”, e principalmente a insistência na utilização da ferramenta museu, tanto teórica quanto institucionalmente, na nossa visão continuam sendo paradigmas estruturantes de uma prática discursiva arbitrária.

É claro que a seleção de objetos a serem expostos ou preservados é em si uma construção de uma visão da história, e concordamos com Vergo quando ele diz que:

Por que eles [os responsáveis pela exposição] desejam incluir ou excluir certos tipos de material apropriados ou inadequados ao seu tema escolhido, em termos de alguma definição de congruência estilística, da natureza do meio empregado, de relevância histórica ou social, e assim por diante. No entanto, em um exame mais detalhado, torna-se rapidamente claro que os critérios para a seleção ou rejeição de material para uma exposição não são nem aleatórios nem arbitrários - pelo contrário, que eles se baseiam em um sentido subjacente, embora geralmente não dito de propósito. [tradução nossa] <sup>27</sup> (VERGO, 1989, p. 45-46)

Mas com Derrida defendemos que existe uma segunda questão que transcende à condição lateralizada da escolha do que será musealizado, representado ou quais discursos serão legitimados: a estrutura normatizante norteia os processos de maneira mais ampla e mais contundente do que o conteúdo processado. No caso da arte contemporânea, a obra de arte demanda uma alteração epistemológica<sup>28</sup> e na prática, temos instituições detentoras de acervos enfrentando um enquadramento impossível daquelas linguagens.

Imaginamos que essa inadequação aconteça com outros tipos de acervos, o “etnográfico”<sup>29</sup> por exemplo, cujas relações e materialidades também não se inserem a priori no processamento da instituição, por não seguirem padrão formatado de produção e de investimento de valor simbólico. Essas dificuldades de adequação talvez sejam inerentes ao processo de representação (principalmente quando esta representação se refere a um outro, que se constitui a partir da alteridade) e se derivam diretamente da incompletude intrínseca da transmissão e disseminação de discurso. Por outro lado, acreditamos que a forma é resultado do conteúdo, ou seja, não acreditamos ser possível promulgar um discurso multilateralizado através de uma estrutura normativa única.

27 Texto original: why they [the exhibition-makers] might wish to include or exclude certain kinds of material as appropriate or inappropriate to their chosen subject, in terms of some definition of stylistic congruity, of the nature of the medium employed, of historical or social relevance, and so on. Yet, on closer examination, it quickly becomes clear that the criteria for the selection or rejection of material for an exhibition are neither random nor arbitrary - on the contrary, that they are based on an underlying though usually unspoken sense of purpose

28 FREIRE, Cristina. A poética do processo: a arte conceitual no museu.

29 Na verdade discordamos dessa terminologia por acreditarmos que ela fortalece o discurso a partir do qual existe uma centralidade do pensamento europeu. Nós indagariamos: todos os museus não são necessariamente etnográficos, visto que eles trabalham com testemunhos do homem e da natureza? Só os testemunhos do homem não-europeu são considerados etnográficos?

Há portanto um problema na transposição do museu-desejo para o museu-instituição. Esse “museu pós estruturalista” não está consolidado nas práticas institucionais. Exemplo disso é um texto publicado na Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST, em que a autora, Alice Duarte, dialoga bastante com Peter Vergo, e coloca que:

Os museus são espaços públicos que constroem representações sociais e estas suportam regimes particulares de poder; mas tais representações também podem ser desconstruídas e/ou contestadas e/ou diversificadas (...). Não mais pode ser escamoteado que o museu é uma instituição cultural e que os objetos que abriga devem, necessariamente, ser equacionados em termos socioculturais (DUARTE, 2013, p.113)

Se por um lado Duarte defende que os museus são estruturas de poder, em relação direta com a construção das representações sociais as quais são legitimadas a proceder, por outro lado, ela evidencia uma abordagem institucional que reafirma a mesma estrutura de poder que estaria sendo questionada. No início da citação, ela coloca que os museus são espaços públicos, e termina dizendo que o museu é uma instituição cultural que abriga objetos. Ou seja, embora o paradigma conceitual museológico tenha sido atravessado por um pensamento pós estruturalista, o modelo institucional, baseado no “prédio que abriga uma coleção” permanece presente no discurso.

Compreendemos ainda que não se trata de deslocar a estrutura de poder, no sentido de utilizar a ferramenta museu para legitimar discursos não hegemônicos. Sim, consideramos esta uma posição possível, legítima e fundamental. No entanto o que buscamos defender é que o processamento institucional – e aqui estamos falando do museu, mas como já foi dito, existem diversas outras maneiras de processamento institucional, como arquivos, exposições, etc – é em si uma estrutura legitimadora de poder.

## Referências

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, Alice. Nova Museologia; os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. In: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FOSTER, Hal ; KRAUSS, Rosalind ; BOIS, Ive-Alain ; BUCHLOH, Benjamin. Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2014.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 02 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

GREEMBERG, Clemment. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. Clemente Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Arte Ensaios nº17, p.128 – 137. 2005

PREZIOSI, Donald. Epilogue. The Art of Art History. Oxford University Press 1998. Canada.

VERGO, Peter. The New museology. 1989 , Reaktion Books. London EC1V ODX, UK

VOLK, Tyler. Metapatterns: across space, time, and mind. Columbia. Columbia University Press, 1995.

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>

<http://www.museus.gov.br/os-museus/>

<http://www.fcc.sc.gov.br/patrimonio>[http://www.museologia-portugal.net/files/texto\\_de\\_apoio\\_01\\_declaracoes.pdf](http://www.museologia-portugal.net/files/texto_de_apoio_01_declaracoes.pdf)<http://www.cultural/pagina/12363/declaracaodequebec1984><http://www.pricipios-basedeumanovamuseologia>

Submetido em: 14/09/2017

Aceito em: 03/10/2019