

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA COMO UM ARQUIVO?

Bruno Cesar Rodrigues

brunocesar.rodrigues@usp.br / brunocesar.rodrigues@gmail.com

O museu é visto hoje como uma instituição ocidental cuja intenção é colecionar para expor. Devido à imaterialidade de muitas obras de arte contemporânea e conceitual é observável que há uma indefinição do seu lugar simbólico dentro dos museus de arte. Neste ensaio busca-se elencar algumas discussões possíveis, dando abertura a futura pesquisa mais aprofundada e extensa, sendo elas: questionamentos acerca da formação de coleções, museus de arte contemporânea e as obras que comumente abrigam. O principal questionamento que aflora é em relação à formação de coleção por meio da aquisição de obras de arte que são efêmeras. Primeiramente busca-se expor algumas considerações acerca de museu ao longo dos séculos e quanto a coleção. Em seguida, apresentar a situação que se percebe na arte contemporânea e conceitual por meio de uma breve problemática utilizando como exemplo a obra de arte *Pele* (1990) da artista Anna Barros.

Palavras-chave: Museu, Arte Contemporânea, Coleção, Arte Conceitual, Museu De Arte Contemporânea.

INTRODUÇÃO

O museu é visto hoje como uma instituição ocidental cuja intenção é colecionar para expor. Desde a Grécia antiga é possível encontrar referências a coleções e a instituições preocupadas com a preservação da memória. Em si, é um espaço onde comumente são agrupados objetos considerados produtos culturais, naturais ou patrimoniais. Nele é seguida uma ordem determinada que possibilita inúmeras significações por meio das várias leituras possíveis de serem realizadas.

Pode-se dizer que se apresenta acima uma concepção comum em relação aos museus. Porém, ele não é uma instituição estática e passa por transformações constantemente. Abordando-o pelo sentido da guarda para exposição, como pensar os museus de arte contemporânea quando, muitas vezes, os mesmos adquirem e guardam ações, registradas ou não, em vez das obras de arte ditas “tradicionais” (pinturas, esculturas, desenhos e gravuras – objetos)?

Devido à imaterialidade de muitas obras de arte contemporânea e conceitual há uma indefinição do seu lugar simbólico dentro dos museus de arte, afirma Cristina Freire (1999). Muitas delas oscilam entre a biblioteca, o arquivo e/ou a coleção museológica, também denominada de acervo. Em diversos casos, o que resta das obras de arte contemporânea são seus documentos (fotografias, vídeos, projetos etc.). Desse modo, a linha que separa o que é documento e o que é obra de arte contemporânea é tênue (FREIRE, 1999). É nesse ponto em que o museu entra em dilema em seu fazer classificatório.

O ensaio que se apresenta não visa estabelecer verdades e nem aprofundar as discussões possíveis, visto que, para tanto, uma pesquisa mais extensa se faria necessária. Em termos gerais, aqui se pretende apenas elencar alguns questionamentos acerca da formação de coleções, museus de arte contemporânea e as obras que comumente abrigam. O principal questionamento que aflora é em relação à formação de coleção por meio da aquisição de obras de arte que são

efêmeras. Como é observável, estas obras podem deixar de existir em algum momento, seja pela deterioração do material com o qual foi composta, seja seguindo determinação do artista, seja por ambos os motivos ou mesmo por qualquer outro. Enquanto a concepção comum de museu seja da instituição preocupada com o perene o museu de arte contemporânea parece seguir na contra mão dessa ideia. Assim, a definição e/ou o fazer do museu se transforma a partir do momento em que passa a abrigar tais obras efêmeras?

Busca-se, primeiramente, expor algumas considerações acerca de museu ao longo dos séculos e quanto a coleção. Em seguida, apresentar a situação que se apresenta a arte contemporânea e conceitual por meio de uma breve problemática, que busca retomar alguns pontos abordados neste estudo, utilizando como exemplo a obra de arte *Pele* (1990) da artista Anna Barros.

1. DO *MOUSEION* AO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA: COLEÇÃO E COLECIONISMO

1.1. *MOUSEION*/MUSEU

A palavra museu tem origem do grego *mouseion* (templo das musas), cujo significado tem sofrido alterações ao longo do tempo. Na Grécia antiga o termo designava uma instituição filosófica, “lugar de contemplação onde o pensamento, livre de outras preocupações, poderia dedicar-se às artes e ciências” (TEIXEIRA COELHO, 2004: 269). O objetivo das obras nesse *mouseion* era agradar aos deuses em forma de oferendas, e não voltadas à contemplação dos homens (SUANO, 1986).

Mouseion designava um local de discussão e ensino do saber no século III a.C., com Ptolomeu I no Egito, aproximando-se do conceito moderno de universidade. “(...) Buscava-se discutir e ensinar todo o saber existente no tempo nos campos da religião, mitologia, astronomia, filosofia, medicina, zoologia, geografia etc.” (SUANO, 1086: 11).

Já em Roma, a palavra *museum* era empregada no sentido de “local de discussão filosófica” que abrigavam obras de arte, curiosidades e até mesmo objetos de regiões conquistadas (TEIXEIRA COELHO, 2004). Suano (1986: 13) afirma que os maiores colecionadores foram os romanos e que “As coleções dos templos eram perfeitamente visitáveis pelo público comum e algumas das coleções particulares eram abertas à visitação, como as do imperador Agripa, que conclamava outros romanos a imitá-lo”.

Nota-se que o ponto de convergência destas três épocas do museu é o desenvolvimento da discussão filosófica na instituição. Por outro lado, em Roma o museu mostra-se como uma instituição mais diversificada, voltando-se mais precisamente ao colecionismo de curiosidades, de objetos conquistados, diferenciados, produzidos ou pertencentes a outras regiões (Oriente, Britânia, África), o que aparentemente não se observa em períodos mais antigos (SUANO, 1986).

Por pregar o desprendimento de bens materiais ditos supérfluos, a igreja católica foi a prin-

principal receptora de doações e se tornou, assim, a mais importante colecionadora de obras de arte e objetos de naturezas diversas na idade média (SUANO, 1986). É possível dizer que os movimentos das cruzadas também se constituíram como um dos principais fatores para o engrandecimento destas coleções, cujos objetos eram denominados relíquias.

No final da idade média os príncipes italianos também começam a formar suas coleções particulares. “Datam, assim, do século XIV, as primeiras coleções principescas de que temos notícia e que chegaram até nós, quer integralmente – transformadas em museus – quer esparsas, mas cujo conteúdo está presente em catálogos e elencos do período” (SUANO, 1986: 14). Nessa mesma fase, Lorenzo de Médici, o terceiro na geração da família de colecionadores, possuía em sua casa uma grande coleção, já caracterizada como tesouro e, talvez, a maior de seu tempo (CRIPPA, 2005).

Ainda na idade média, por meio deste ímpeto colecionista de curiosidades, surgem os chamados gabinetes de curiosidades, sendo o apogeu dos mesmos no Renascimento.

Nesse período, o homem vivia uma verdadeira revolução do olhar, resultado do espírito científico e humanista do Renascimento e da expansão marítima, que revelou à Europa um novo mundo. As coleções principescas, surgidas a partir do século XIV, passaram a ser enriquecidas, ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época, financiados pelas famílias nobres (JULIÃO, 2006: 20).

Segundo Hernández Hernández (2001), o conceito moderno de museu surge no baixo Renascimento, com o humanista Paolo Giovio (1483-1552) que empregava o termo museu para denominar tanto a coleção quanto o edifício que a abrigava. Em contrapartida, Julião (2006) defende que tal concepção surge apenas a partir da Revolução Francesa e sua consolidação dá-se no século XIX, quando se criam importantes instituições museológicas na Europa. No iluminismo o museu era visto como um representante dos valores nacionais, o que influenciou o surgimento de muitos museus.

Julião (2006: 20) afirma que as coleções evoluíram e se especializaram, passando a organizar seus objetos segundo critérios “que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII”. Dessa forma, abandonaram a função de “curiosidade”, adquirindo aspectos científicos por meio da pesquisa e da ciência pragmática e utilitária.

O museu é visto hoje como uma instituição ocidental cuja intenção é colecionar para expor. Desde a Grécia antiga é possível encontrar referências a coleções e a instituições preocupadas com a preservação da memória. De modo geral, o museu em si é um espaço onde são agrupados objetos considerados produtos culturais, naturais ou patrimoniais. É seguida uma ordem determinada pelo mesmo que permite várias leituras e, conseqüentemente, ampliando o leque de significados.

Isso se dá por meio da retirada destes objetos de seu contexto original, ou o espaço para o qual foi concebido.

1.2. MUSEU DE ARTE E ARTE CONTEMPORÂNEA

Com o passar dos anos, assim como os processos de produção artística, os museus também passaram por transformações, em geral para poder abrigar os novos produtos considerados artísticos. De certo modo é possível dizer que os artistas e suas obras começaram a questionar os museus e seus fazeres, sem mesmo desconsiderá-los como local importante para a consagração da obra como arte e de seu artífice como artista. Ambos passaram a desafiar a instituição e seus fazeres. Segundo Freire (1999: 50), “O campo da arte se expande, portanto, do estético – eminentemente retiniano – para o artístico, que envolve conceitos, ideias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual”, isso a partir de Marcel Duchamp e seus *ready-mades*.

Aos poucos, novas tecnologias são introduzidas na esfera artística e neste contexto não apenas objetos tradicionais como pinturas, gravuras e esculturas são considerados como arte, pois materiais de naturezas diversas passam a fazer parte da produção artística. Isto é, não apenas tinta, tela, metal e pedra são utilizados para se produzir arte, mas também materiais perecíveis e de uso outrora diverso do campo artístico, sendo eles restos de comida, animais, som, luz dentre muitos outros (ARCHER, 2001).

A ideia de arte enquanto algo depende de seu momento histórico específico e profundamente envolvido com ele, enquanto um desvio radical das convenções imemoriais da pintura e da escultura, enquanto algo que abraça as novas tecnologias de sua produção – parecia que isso tudo podia ser posto de lado por uma ideia de arte enquanto algo sujeito apenas às limitações da criatividade humana individual (CRIMP, 2005, p. 62).

Devido às transformações que o campo da arte tem passado, o museu tem sofrido uma indefinição classificatória dos objetos que o adentram (FREIRE, 1999). O princípio dos museus é a perenidade e as obras produzidas nas últimas décadas, principalmente a partir da segunda metade do século XX, têm desafiado esse princípio. O museu que tem abrigado estas obras tem sido denominado museu de arte contemporânea.

As novas orientações artísticas, apesar de distintas, partilham um espírito comum: são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras articulam diferentes linguagens – dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. –, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

Em arte contemporânea, há o que Cristina Freire (1999, p. 29) denomina de “predomínio da idéia sobre o conteúdo” e afirma que as “poéticas conceituais” materializam críticas às instituições por meio da desmaterialização das obras. Para Meneses (1994), em um museu de arte a obra é o documento plástico. No caso da arte contemporânea, devido à imaterialidade de muitas obras, há uma indefinição do lugar simbólico das mesmas (FREIRE, 1999). Por isso, várias delas oscilam entre a biblioteca, o arquivo e/ou a coleção museológica, também chamada de acervo. Há casos em que o que resta da obra de arte contemporânea é o documento (fotografia, vídeo, projeto etc.). Desse modo, a linha que separa o que é documento e obra de arte contemporânea, muitas vezes, é tênue e o museu de arte se vê no dilema de como classificar tais obras/documentos (FREIRE, 1999).

As proposições artísticas da arte Conceitual, assim como muitas obras contemporâneas, supõem uma nova concepção de museu que possa também assimilar o fluido e entremear o paradoxo de incorporar dinamicamente o transitório. Nesta perspectiva, o museu de arte contemporânea não se limita a uma função passiva, com salas de exposição abertas a contemplação de poucos privilegiados (FREIRE, 1999, p. 53).

Segundo Meneses (1994, p. 11), os museus funcionavam como “almoxarifado de um patrimônio burguês”, sendo considerados como “templos” que homologavam os valores da burguesia. Instituição vista como espaço de contemplação. Local onde as obras são observadas como se fossem objetos sagrados e que não devem ser questionados, onde ocorre o maravilhar-se diante do que se é exposto, muitas vezes, de modo passivo. Por outro lado, aponta Cristina Freire (1999), o museu de arte contemporânea vem aos poucos se desvinculando deste espaço de aceitação passiva do que é classificado como arte para se tornar o fórum, o espaço do debate por meio do qual se apresenta. “A obra Conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador” (FREIRE, 1999, p. 29).

Desse modo, o museu de arte contemporânea não se apresenta como o local passivo de estoque de obras consideradas verdadeiras obras-primas do saber fazer artístico. O espaço vem desafiar as capacidades de compreensão e de síntese das ideias, das críticas e desejos por meio das obras. Quando Crimp (2005) retoma Marcel Broodthaers em seu ensaio Isto não é um museu, ele apresenta este espaço como local de criação e recepção, museu como laboratório. O mesmo autor também apresenta a concepção de que o museu de arte contemporânea rompe com a ideia do museu como narrador linear da história, uma das principais características do museu de arte moderna. Para finalizar, Arthur Danto (2006: 07) apresenta a ideia de como é o museu de arte contemporânea hoje: “(...) o artista tem livre acesso ao museu e organiza, a partir de seus recursos, exposições de objetos sem qualquer conexão histórica ou formal entre eles, a não ser aquela fornecida pelo artista”.

1.3.COLEÇÃO

Embora se tenha perpassado brevemente a transformação do museu e seu conceito ao longo do tempo, antes de adentrar mais nas questões referentes às artes contemporâneas, vale apontar a principal característica desta instituição, identificada por Bellotto (2006: 39) como colecionadora. Segundo a autora, “a coleção é artificial e classificada segundo a natureza do material e a finalidade do museu a que pertence”.

Para Krzysztof Pomian (1984: 51), o conceito de coleção em museu está diretamente ligado à perda da função de uso dos objetos. Isto é, nas palavras do autor, “Ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de museu ou de colecção já não o têm”. Desse modo, coleção é definida como “(...) qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar público” (POMIAN, 1984: 53). No entanto, para o mesmo autor, sua definição possui um caráter estritamente descritivo, de modo a excluir diversas variáveis de coleções, tais como as de que não estão expostas ao olhar (tesouros escondidos), as que são formadas ao acaso etc.

Por ser descritiva, esta definição apresenta um paradoxo que reside no seguinte: ao mesmo tempo em que se mantêm os objetos fora do circuito econômico, seja temporária ou definitivamente, há uma forte proteção sobre os mesmos identificando-os como “tesouros preciosos” e, considerando que cada objeto vale uma quantia em dinheiro, passam a ser, de fato, tesouros. Assim, o paradoxo pode ser resumido em possuírem “um valor de troca sem terem valor de uso” (POMIAN, 1984: 54). Com as obras de arte ocorreu o mesmo: perderam sua função inicial que era a de ornamentar locais ou pessoas, representar algo, e passaram a possuir seu valor voltado principalmente ao estético.

Ter posse de objetos como estes traz prestígio a seu possuidor, visto que “testemunham o gosto de quem [os] adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou de todas estas qualidades conjuntamente” (POMIAN, 1984: 54). Paralelo a isso, surge um mercado que só tem crescido e, de certo modo, aguçado a fetichização dos objetos colecionáveis, podendo ser qualquer um e de qualquer natureza na concepção de Pomian (1984).

Em linhas gerais, para o autor as coleções formadas ao longo dos séculos possuem como principal função a de permitir que seus objetos sirvam de “intermediários entre os espectadores, quaisquer que sejam, e os habitantes de um mundo ao qual aqueles são exteriores (se os espectadores são invisíveis, trata-se do mundo visível e vice-versa)” (POMIAN, 1984: 67). O próprio autor defende que há uma dicotomia entre os objetos do visível, ficando de um lado aqueles que possuem utilidade no sentido de “ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência” (PO-

MIAN, 1984: 71) e, do outro, ficam os objetos dotados de significados denominados como “semi-óforos”, isto é, aqueles que não possuem utilidade de uso, que não são manipulados, mas expostos ao olhar, enfim, representantes do invisível.

Sejam coisas/objetos ou semióforos, ambos requerem um observador. Em contrapartida, “(...) nenhum objeto é ao mesmo tempo e para o mesmo observador uma coisa e um semióforo”, segundo Pomian (1984: 72). Por seu lado, os semióforos só revelam seus significados quando expostos ao olhar. Deste ponto de vista é que se observa o sentido adquirido por meio do olhar, principalmente ao se considerar que, de algum modo, desde Marcel Duchamp alguns artistas selecionam alguns objetos comuns do dia-a-dia para expô-los. Essa ideia faz convergência com o que Cristina Freire (1999) defende quanto ao valor de exibição, conceito apresentado a partir de Walter Benjamin (1994). Uma obra de arte só adquire tal status pela intenção do artista de expô-la ao olhar dos públicos e a consumação da intenção.

2.ARTE CONTEMPORÂNEA E ARTE CONCEITUAL: O MUSEU COMO ARQUIVO

O museu de arte contemporânea acaba por se tornar um arquivo da contemporaneidade (FERRARI, 2006) ao fazer a guarda dos documentos que representam obras de arte realizadas e cuja existência só se faz possível por meio de tais registros. Ele é o mediador entre as obras e o público que não pôde ter acesso às obras de um determinado período ou das obras cujo acesso no momento de sua realização era impossível (Freire, 1999). Assim, enquanto documento a fotografia teve e ainda tem um papel importante para as obras de arte contemporânea, chegando a ultrapassar essa função inicial. Muitas vezes, as fotografias vinham depois das obras com o intuito de apenas documentar. Aos poucos, elas passaram a ser parte constituinte da obra e de todo processo de produção artística, tornando-se, algumas vezes, na obra final. Todavia, há obras que se tornam, senão impossíveis, ao menos inviáveis de serem registradas fotograficamente. Isto é, segundo Freire (1999), tentar captar as Instalações por intermédio das câmeras fotográficas é um problema recorrente que remete às questões relacionadas às inúmeras perspectivas. Consequentemente, não existe uma única perspectiva para que a Instalação seja abordada e cada perspectiva daria a esta obra um novo sentido.

No caso das Performances, o acesso que se tem a tais obras é por meio de seus registros documentais, estes que, comumente, são considerados como secundários, segundo Melin (2009). Contudo, a mesma autora afirma haver casos em que a Performance não existiu diante de um público, mas sim o processo de documentação das mesmas nos ateliês dos artistas. Em outras palavras, os artistas encenavam diante das câmeras (de vídeo ou fotográficas) suas Performances e era essa documentação que seria apresentada ao público. Desse modo, quando não se tem uma audiência formal, no momento da realização da Performance, a documentação e a Performance passam a ser a mesma coisa. No caso da Performance que se realizou como ação e foi documentada

sistematicamente, há um prolongamento da mesma mediante estes documentos. E o museu de arte contemporânea é o responsável por essa documentação/obra.

O que se percebe é que o que permanece no museu de arte contemporânea, muitas vezes, não é a obra em si, mas sim seus registros documentais. Essa é uma problemática com a qual os museus devem saber lidar na atualidade, visto que o conceito de patrimônio como um objeto físico acaba por se desfazer no momento em que um museu adquire uma obra que não é um objeto, mas uma ação, por exemplo.

A obra de arte denominada *Pele* (1990), da Artista Anna Barros, não é uma obra que se possa chamar necessariamente de ação, mas um objeto realizado por meio de uma manta de látex que se pretendia imitar a pele humana. Assim como qualquer objeto, esta obra de arte passou por transformações ao longo dos anos e encontra-se hoje ressecada e manchada. Esta é uma obra pertencente ao Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e esteve exposta de 2011 a 2013 no MAC-USP Ibirapuera, na exposição MAC em Obras, que serviu para discussão dos processos de preservação, documentação, restauração e exposição de obras de arte contemporânea.

Na exposição, a referida obra de arte fazia parte do eixo “Restaurar/Preservar”. O intuito da exposição era o de mostrar ao público os bastidores das exposições e o trabalho de restauradores e conservadores, principalmente ao trabalharem com materiais tão distintos e que requerem tratamentos especiais e específicos. Ao mesmo tempo, pretendeu-se abrir o espaço para consulta aos artistas e, juntamente com eles, levantarem as melhores formas de tratamento das obras de arte pertencentes ao acervo.

No caso em específico, a artista Anna Barros decidiu que não queria restaurar nem preservar a sua obra. Uma vez que a mesma sofrera perdas com o tempo, estas inesperadas pela própria artista, sua obra já não existia mais como deveria existir. Assim sendo, Anna Barros decidiu que queria ver decretada a morte de sua obra e em carta oficial exigia o enterro da mesma, contando inclusive com cortejo fúnebre e tudo mais, além de que todo processo deveria ser filmado para constar como documentação além do registro da Performance.

Este ocorrido pode suscitar diversos questionamentos, sendo o principal deles: De que modo o MAC-USP poderia realizar o pedido da artista se a obra fora adquirida com recursos públicos e a mesma constava como patrimônio da instituição? Existe todo um processo burocrático para a aquisição de uma obra pela instituição pública, o que não deve ser diferente no caso da sua baixa, se isto for permitido. É certo que o museu se responsabilizaria pela guarda da documentação que representaria a obra *Pele* outrora existente, no entanto, seria esta documentação uma nova obra de arte?

Este é apenas um dos possíveis exemplos para demonstrar as dificuldades pelas quais pas-

sam os museus de arte contemporânea. É possível dizer que os museus e as artes contemporâneas amplificam ainda mais as dificuldades em se definir o que é documento por meio das obras que desafiam até mesmo seus públicos a compreendê-las. É clara essa dificuldade tanto para o museu quanto para o profissional da informação atuante na instituição. Tal dificuldade não se restringe apenas no fato de se adquirir obras efêmeras e a indefinição do local de guarda das mesmas, mas expande-se para questões de conservação/preservação, exibição e mesmo de compreensão.

As obras contemporâneas demonstram romper uma barreira entre o objeto, produto cujos museus colecionam, e o conceito ao se desmaterializarem. A obra de arte contemporânea muitas vezes surge para negar o museu, criticá-lo, mas ainda assim depende dele para ser vista (FREIRE, 1999). Neste aspecto, o museu passa a ser um espaço de fluxo, no sentido que a Ciência da Informação abordaria as unidades de informação: ambiente onde as informações transitam e que passam por processos de seleção, organização e disseminação. Por garantir a guarda dos documentos que representam as obras que existiram, o museu de arte contemporânea assume o papel de arquivo da contemporaneidade.

Federico Ferrari (2006) aponta o museu como lugar de memória e questiona o sentido paradoxal do museu de arte contemporânea por ser um espaço que se responsabiliza por arte do presente. O museu de arte contemporânea é o mediador do imediato. O autor complementa que os museus não mais se reservam o papel de guardador de memórias, mas passa a ser também produtor da mesma e segue uma lógica de mercado. O museu atual assume uma função mais ativa na produção artística. Enfim, Ferrari (2006) afirma que o museu da atualidade demonstra a distinção entre o espaço de conservação, o da reflexão crítica e o da produção artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas).
- CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CLAIR, Jean. L'hiver de la culture. Paris; Flammarion, 2011.
- COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista, São Paulo, v. 16, n. 2, jul-dez, 2008. p. 131-173.

- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Coleção a.
- CRIPPA, Giulia. Entre paixão e necessidade: a arte de colecionar, os espaços da memória e do conhecimento na história. In: FURNIVAL, Ariadne Chloë; COSTA, Luzia Sigoli Fernandes (Orgs.). Informação e conhecimento: aproximando áreas de saber. São Carlos: EdUFSCar, 2005.
- DANTO, Arthur. Após o fim da arte. São Paulo: Edusp/Odyseus, 2006.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Arte contemporânea. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/>. Acesso em: 10 mai. 2011.
- FERRARI, Federico. Post-produzione della memória: Il museo tra committenza e mercato. In: ZULIANI, Stefania (cur.). Il museo all'opera: trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea. Salerno: Bruno Mondadori, 2006. p. 93-102.
- FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. Arte conceitual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. Manual de museología. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: Caderno de diretrizes museológicas. Ministério da Cultura, Brasília: Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf> Acesso em: 18 set. 2008.
- MELIN, Regina. Performance nas Artes Visuais. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. An. Mus. Paul., vol.2, n.1, 1994. p. 9-42.
- POMIAN, Krzysztof. Coleção. In.: Enciclopedia Einaudi. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.
- ROUILLE, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SUANO, Marlene. O que é museu? São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TEIXEIRA COELHO. Dicionário crítico de políticas culturais. Cultura e imaginário. 3 ed. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2004.
- VARALLO, Franca. Museologia o storia del museo? L'insegnamento della disciplina e l'arte contemporanea. In: ZULIANI, Stefania (cur.). Il museo all'opera: trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea. Salerno: Bruno Mondadori, 2006. p. 61-82.

