

---

# Do estruturalismo ao pós-estruturalismo: as fragilidades do modelo de documentação museológica aplicado à arte contemporânea

Mariana Estellita\*

---

RESUMO: O objetivo deste artigo é localizar o trabalho de Paul Otlet (1868-1944) – teórico responsável pelo desenvolvimento do sistema de catalogação considerado pai da ciência da informação – como pertencente à corrente de pensamento estruturalista. No segundo momento, buscaremos evidenciar as inconsistências da aplicação de uma teoria documental e museológica estruturalista a acervos de arte contemporânea, a partir de teorias pós-estruturalistas que fundamentam a transição do meio específico em arte, para sua condição pós meio<sup>1</sup>.

PALAVRAS CHAVE: Pós Estruturalismo, Museu, Arte Contemporânea.

ABSTRACT: This paper intent to track Paul Otlet's work – theoretical responsible by the development of cataloging system known as the godfather of information science – as belonging to the structuralist school of thought. In a second moment, we seek to evidence the inconsistencies of applying a structuralist documental theory to museums contemporary art collections, from the post structuralism that ground the transition from specific medium art to this post medium format.

KEY WORDS: Post Structuralism, Museum, Contemporary Art.

---

\*Mariana Estellita é museóloga, mestre e doutoranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV/EBA/UFRJ).

## O Estruturalismo

O estruturalismo é uma corrente de pensamento que se desenvolve na Europa no final do século XIX e cujas características incluem o emprego de terminologias e conceitos oriundos das ciências exatas aplicados às ciências humanas. Esse mecanismo possibilitou uma legitimação do discurso das ciências sociais, que estavam em construção, e buscavam se afirmar como campo do conhecimento, através de uma cientificização de seus métodos. O pensamento estruturalista postula que é possível utilizar uma estrutura padronizada a diferentes contextos, e quando aplicado à história, sociologia, antropologia, etc; busca fundamentalmente reconhecer padrões.

O antropólogo Lévi-Strauss (1908-2009), por exemplo, desenvolveu teorias a partir da observação de grupos sociais distintos, buscando perceber padrões que se repetiam. Na teoria de Lévi-Strauss, seria possível reconhecer determinados papéis sociais – a figura do ‘líder’, por exemplo – como modelos de relação de poder que sempre seriam reproduzidos, mesmo levando-se em conta as características individuais ou a diversidade de valores culturais.

Esse procedimento de proferir leis, cálculos, etc; que pretendem dar conta de uma situação universal, é muito característico do pensamento estruturalista. Nas ciências exatas as regras são postuladas, aplicadas e verificáveis. Um experimento científico obtém os mesmos resultados sempre que se consiga manter as mesmas condições ambientais. 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.

Tornar científicas áreas do conhecimento que até então eram consideradas mais próximas da literatura, por exemplo, traz legitimidade metodológica no momento em que elas buscavam se constituir enquanto campo<sup>2</sup>. Neste contexto de delimitação das áreas de atuação da história, antropologia e etc; há também a construção do domínio teórico específico da história da

arte. Para Rosalind Krauss, uma das autoras 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. Ou no 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 a historicism 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.” (KRAUSS, 2004. p. 34)

Assim, podemos entender a história da arte – enquanto narrativa linear e cronológica de uma sequência de estilos, determinando o que pode ou não ser considerado arte – 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>

Na acepção tradicional do termo, museu é um prédio que abriga uma coleção, e que preserva pesquisa e expõe vestígios materiais produzidos pelo homem. Dominique Poulot – importante teórico francês pesquisador de museus e museologia – sintetiza seu conceito de museu a partir de algumas definições, entre elas, destaca-se a seguinte<sup>4</sup>:

“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.” (POULOT, Dominique, 2013. p. 18)

Perceber o museu<sup>5</sup> como instituição fundamentalmente estruturalista é basilar para compreendermos as inadequações dos sistemas museológicos tradicionais em sua aplicação à arte contemporânea.

## **Sobre Paul Otlet**

Considerando o contexto histórico, que compreende o século XIX até metade do século XX, podemos perceber que as teorias de Paul Otlet estão em consonância com as transformações da época, e que o autor teve uma importância central na construção do pensamento ocidental.

Nesse período havia um crescimento exponencial de conhecimento e de documentos que estavam sendo produzidos. Esse fenômeno, em grande parte explicado pelos desdobramentos da Revolução Industrial, também provocava inquietação quanto à recuperação deste volume de informações, que se tornava um processo cada vez mais complexo.

Otlet elaborou um sistema de classificação biblioteconômico que possibilitava não apenas localizar um livro ligando-o a suas informações básicas - título, autor, data, etc - , mas que permitiu a indexação dos assuntos abordados. O artigo "A tese Otletiana para a gestão, organização e disseminação do conhecimento" (RIBEIRO et al, 2014), detalha a importância de Otlet para a sistematização do conhecimento:

"Segundo Fontoura (2012), Paul Otlet, um humanista aficionado pela transmissão do conhecimento científico quase em tempo real, vislumbrou um sistema de organização do conhecimento específico, na área das ciências sociais [...]. O Veículo que utilizaria para alcançar seus objetivos seria a Bibliografia especializada através do Repertório Bibliográfico Universal (RBU), sistema de fichas onde o conhecimento científico seria organizado de forma particionada, ou seja, o conteúdo de uma obra seria desmembrado de acordo com os interesses da comunidade científica." (RIBEIRO et al., 2014, p. 2)

Esse sistema, baseado em classificação matemática decimal, foi revolucionário, não apenas pela organização do conteúdo temático dos livros, mas também por sua forma física que viabilizava as buscas. Os assuntos eram resumidos em fichas de papel que eram agrupadas em arquivos com pequenas gavetas. Neste mobiliário arquivístico elas eram ordenadas (no *stricto* sentido da palavra: dispostos em determinada ordem pré-estabelecida). Esse sistema de fichas perdura como modelo para organização de acervos, e as teorias otletianas são referenciais para os sistemas de documentação (tanto de museus, como arquivos e bibliotecas) até hoje.

Otlet foi o responsável por outra grande contribuição intelectual. Originalmente o conceito de documento abrangia apenas os suportes produzidos intencionalmente como tal, ou seja, certidões, registros, e contratos burocráticos que eram criados com a função específica de documentar um fato (SMIT, 2008). Otlet traz um novo conceito de documento que inclui os objetos, que não foram elaborados com essa intencionalidade, mas que são investidos de valor documental por terem feito parte de uma época, um período histórico, e por carregarem em sua materialidade um testemunho. Esse aspecto altera profundamente a maneira como lidamos com a documentação até hoje.

É possível observar algumas prerrogativas estruturalistas no pensamento de Paul Otlet. Em primeiro lugar, como vimos, a aplicação de normas e leis oriundas das ciências exatas às ciências humanas é uma característica que acompanha a evolução do pensamento estruturalista. Essa questão fica clara no referido trabalho, quando é posto que:

“Na verdade, Otlet pretendia organizar a documentação da área das ciências sociais a partir da mesma sistemática da organização das ciências naturais, onde os elementos obedeciam a uma metodologia científica que destacava a padronização e síntese” (RIBEIRO et al., 2014, p. 3)

Outra característica consoante de Otlet ao estruturalismo é o pensamento generalista, que fica claro neste outro trecho:

“Em 1895, Paul Otlet e Henry La Fontaine iniciaram uma ambiciosa empreitada com o fito de desenvolver uma bibliografia-mestre do conhecimento mundial acumulado que foi chamada de Repertório Bibliográfico Universal (RBU)” (RIBEIRO et al., 2014, p. 5)

Quando se fala em “bibliografia-mestre do conhecimento universal” há um sentimento de universalidade, principalmente em relação à racionalidade científica, que é acompanhada de uma pretensa neutralidade, em detrimento de qualquer pensamento relativista.

É possível estabelecer uma relação entre o *Mundaneum* com o conceito de arquivo trabalhado por Derrida: esse lugar repleto de fichas, salvaguardadas em locais específicos, é aquele ao qual o autor se refere como sendo espaço investido de poder e valor, templo da memória e da verdade, onde seus guardiões são os responsáveis pela manutenção da ordem dominante. Nas palavras de Derrida:

“[...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. [...] Os arcontes foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cuius in loco também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sobre a guarda desses arcontes, esses documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam a lei. [...] Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir nem de suporte nem de residência.” (DERRIDA, Jacques, 2013, p. 12-13)

## **Pós Estruturalismo**

Nos anos 60, a reação à guerra do Vietnã, os movimentos estudantis, os hippies e outros fatores transformaram o comportamento e o pensamento dos jovens em todo o mundo. Em Paris, esses movimentos resultaram no que conhecemos hoje como maio de 1968. Regras cotidianas que eram respeitadas sem grandes reflexões, começaram a ser questionadas, 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>6</sup>.

Segundo Krauss em “*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. Em segundo lugar, é uma reavaliação das premissas e suposições que embasam um conjunto de disciplinas acadêmicas reunidas no bojo das ciências sociais. Esse argumento se desdobra em uma negação da aplicação de metodologias e conceitos das ciências exatas para as ciências humanas. O pós estruturalismo quer portanto explicar o funcionamento do *sistema*, muito mais do que a *estrutura*. (KRAUSS, 2004)

Se a constituição dos campos e das disciplinas acadêmicas seguiram uma lógica estruturalista, tanto na composição de regras que delinham 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.

## **Nota sobre padrões de percepção**

Se poderia citar que existem padrões observáveis tanto na constituição das disciplinas, quanto na estruturação dos idiomas, dos grupos sociais, etc; para contribuir com essa discussão, é oportuno trazer o argumento de Tyler Volk, autor do livro “*Metapatterns: across space, time and mind*” (1995). O objetivo geral do livro é defender a existência de padrões formais observáveis na natureza (o círculo/esfera; os tubos/cilindros; etc.). Logo no primeiro capítulo do livro, o autor traz um exemplo de observação de padrões que ele coloca em forma de uma brincadeira (que poderíamos traduzir como “brincadeira da uva-lua”<sup>7</sup>). Consiste em segurar

uma uva na frente de um dos olhos, posicionando-a na frente da lua de modo que as duas formas se sobreponham. Com esse jogo, o autor conclui que existem padrões na natureza (e a forma circular / esférica seria um deles). Em outras palavras: Embora sejam consequência de processos físico-químicos completamente distintos, a lua e a uva adquirem o mesmo formato esférico, assim como o sol, a laranja, a pupila dos olhos, etc.

Em réplica a Volk, nós defenderíamos que a observação de padrões é a seleção de elementos a serem observados. Se ao invés de círculos, quiséssemos restringir nosso foco de visão às cores, ou às texturas, ou ainda às possibilidades de curvaturas elípticas; perceberíamos que a lua e a uva nada têm em comum e, deste modo não constituiriam um padrão.

Para perceber que a lua e a uva são redondas e estabelecer uma relação de semelhança entre elas, é necessário que se exclua um grande conjunto de possibilidades de características (a cor, os detalhes da forma, a textura, o tamanho, a origem biológica, as massas que as constituem, etc.), olhando apenas para a esfericidade.

Defendemos, portanto, 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, excluindo-se assim qualquer suposta neutralidade no discurso.

Voltando à estruturação dos campos disciplinares, Michel Foucault coloca que a questão disciplinar não é a existência de uma suposta verdade comprovável, mas sim se há pertinência ao lexo da disciplina. 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. Corroborando este argumento, o pensamento de Derrida é de grande relevância. Ele coloca que a lógica estruturalista do signo é 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. No 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.” (KRAUSS, 2004, p. 45)

## “Mal de arquivo” e “Lugares de memória”

Compreendemos o arquivo, o museu e as coleções em geral, como instituições legitimadas a construir discursos. Derrida (2001) trabalha 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.

Derrida defende que não apenas os documentos existentes no arquivo (que já foram necessariamente selecionados, e já são frutos de uma exclusão), mas também a sua estrutura normativa, exerce um poder informacional e político na medida em que conduz uma suposta busca por conhecimento e pela verdade, enquanto paralelamente estabelece a lei e a ordem.

O mal de arquivo – conceito que dá nome ao livro de Derrida – parece ser uma aproximação do conceito de Lugares de Memória de Pierre Nora e nesse sentido merece algumas breves considerações:

A categoria *lugar de memória*, trabalhada por Pierre Nora, na qual os museus estão inseridos, têm função específica e central nas sociedades em que a memória não está sendo constantemente recriada ou revivida. Para ele, as sociedades rituais (as orientais por exemplo) que vivem reconstruindo sua memória permanentemente, não precisam de lugares específicos para este fim. Ao contrário, nós, sociedade ocidental, pós-moderna, cada vez designamos mais lugares à função memorialística, como se assim pudéssemos escapar do esquecimento constante ao qual estamos submetidos. Nas palavras do autor:

“Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Se vivéssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. [...] São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. (NORA, 1993 p.21-22)”

Lugares de memória são, portanto não apenas lugares físicos, como arquivos e museus, mas também efemérides, feriados, e outras estratégias criadas para se lembrar de algo que não o

seria naturalmente, cotidianamente, e nesse sentido não estão mais vivo pulsante, mas que ainda assim 'precisa' ser lembrado.

Tanto o desejo de memória de Nora quanto o Mal de Arquivo de Derrida se constituem 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.

Ainda sobre esta semelhança entre o Mal de Arquivo e o Lugares de Memória, vale lembrar esta citação de Derrida:

“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)

## **Arte moderna e arte contemporânea**

Quando Arthur Danto coloca que o fim da história da arte significa fundamentalmente uma ruptura com uma determinada narrativa legitimada como arte, e em consonância com Belting entende que a instituição museu (ou o arquivo de Derrida) e a história da arte são elementos que produzem sentido em conjunto, fica evidente que a arte produzida como ruptura ao pensamento estruturalista consequentemente rompe com a lógica museológica.

O fim da arte (ou da história da arte) é para ambos, Belting e Danto, o fim de uma construção específica de narrativa, com uma lógica própria e um fio condutor capaz de permear diversos estilos ao longo do tempo, e essa narrativa é também a estrutura.

Para Danto, esse sentimento de não pertencimento ao fio cronológico da história, é o que diferencia a arte moderna da contemporânea. Sobre essa questão da ruptura entre moderno e

contemporâneo, é relevante trazer novamente o “*Art since 1900*” que coloca que o estruturalismo empodera a arte moderna através da convicção da possibilidade de autonomia da arte e de seus meios, como se a obra de arte se auto referenciasse. Concordamos com este argumento na medida em que percebemos a lógica do meio específico atuando como uma fôrma condutora, que por sua vez determina a estrutura muselógica. Em outras palavras: as obras de arte concebidas dentro da lógica do meio específico são elaboradas e posteriormente catalogadas de modo a combinar técnicas e suportes que possibilitam resultados pré-determinados. Uma pintura (técnica) pode ser elaborada com algumas possibilidades de material (óleo, acrílica, têmpera, gouache, etc.) que serão combinados com um suporte (tela, madeira, papel, etc.). Trata-se de um universo claramente delimitado de possibilidades que se combinam gerando o que será catalogado como “pintura a óleo sobre tela”, “gouache sobre papel” etc.

Determinar um lexo disciplinar, ou um vocabulário técnico, que permite o trânsito em seu meio específico, é a aplicação do mecanismo estruturalista na arte. Há nesse contexto uma exacerbação da dimensão estilística, estética, do resultado formal e visual, que conseqüentemente se afasta de uma perspectiva crítica do trabalho artístico.

Para a arte, essa ideia de uma estrutura autorregulada significa que a forma é um resultado do material fornecido pelo próprio sistema, e isso se adequa perfeitamente à concepção modernista das divisões entre os meios específicos.

Segundo Derrida, essa constituição técnica do meio específico – que pode ser interpretada como a arte sendo objeto de si mesma, voltada para seus próprios meios, suas técnicas, e, portanto para si própria – pode se interpretada como uma espécie de desculpa da arte para não se instrumentalizar politicamente.

Essa era a questão dos anos 70: a tentativa de escapar da estrutura estética do objeto artístico, que representa as estruturas de poder, e conseqüentemente problematizar esses lugares. No livro “*Art Since 1900*” o que se defende é que após 1968 os artistas passam a questionar esse arcabouço que constitui todo campo da arte, ou seja: o museu como instância legitimadora, o mercado, o crítico como a figura do homem culto que determina o que é bom e belo<sup>8</sup>, e por fim o próprio suporte específico da obra de arte que pode ser visto como o possibilitador de todas essas esferas.

Diante de uma obra de arte tradicional, em que são respeitados os pressupostos de seu meio específico – digamos uma pintura a óleo sobre tela, por exemplo – há todo um campo de legitimação e perpetuação de um discurso hegemônico: o museu irá definir e classificar por técnica e tipologia de objeto, o crítico poderá inferir o estilo através do tratamento pictórico, o mercado comercializará a um colecionador desejoso de um objeto estético. Nesse sentido, quando os artistas rompem com a lógica do meio específico, toda uma cadeia de produção comercial e simbólica da arte é – senão desestruturada – pelo menos deslocada.

“A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu, e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com a vida das pessoas que não vêm razão em usar o museu nem como arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual. Para um museu se comprometer com esse tipo de arte, ele tem de renunciar boa parte da estrutura e da teoria que definem o museu segundo suas outras duas modalidades” (DANTO, Arthur C. 2006, p. 21)

## Conclusão

Os museus, ou mais especificamente os sistemas de informação das coleções museológicas, buscam soluções para o impasse colocado pela arte no momento de negação do meio específico. Frequentemente são criadas novas categorias para atender às diferentes demandas da produção artística. Então, nas listagens de coleções, além de encontrarmos os termos “pintura”, “escultura”, “desenho”, “gravura”, é possível encontrar, por exemplo, “caixa de charuto”<sup>9</sup>, “objeto relacional”<sup>10</sup>, “*time based works*”<sup>11</sup>, “*time based media*”<sup>12</sup>, etc. Essa tentativa acarreta alguns problemas, pois essas novas nomenclaturas não se pretendem universais como aquelas oriundas do estruturalismo – e nem poderiam, pois correspondem a poéticas, linguagens e algumas vezes a trabalhos de artistas específicos. Em consequência, acabam não servindo ao propósito de definição e delimitação de um universo de obras de arte. Para que servem então essas categorias?

Deste modo, nos parece que criar nomenclaturas é apenas uma tentativa estruturalista de inventário – exatamente como fez Paul Otlet – segundo regras fixas, oriundas das ciências exatas, e que pretendem dar conta de uma gama infinita de possibilidades artísticas. Pensamos que, paradigmaticamente, essa aproximação deixa de ser possível.

Se os artistas pós-maio de 1968 pretendem fragmentar as estruturas institucionais, elaborando objetos artísticos para os quais não será mais possível aplicar a lógica do meio específico, não se trata mais de ampliar ou criar novas categorias. Esse mecanismo seria ainda uma tentativa fatalmente frustrada de enquadrar aquilo que busca justamente a quebra de enquadramento.

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Notas

1 Que pode ser substituída pela expressão sinônima “pós-medium”. Rosalind Krauss traz essa discussão em “A escultura no campo ampliado” de 1984 que foi republicado na revista *Arte Ensaios*, 2005.

2 No sentido de Bourdieu

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

4 Internacional Concil of Museums

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

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

7 No texto original “grape-moon koan”

8 Belting constrói uma imagem muito elucidativa sobre isso: “O olhar do amante da arte para uma pintura emoldurada era a metáfora da postura do homem culto diante da cultura que ele descobria e queria compreender, na medida em que a examinava, se assim se quisesse, em seus pensamentos, ou seja, quando a contemplava como um ideal” (BELTING, 1994, P. 26)

9 Categoria utilizada no sistema de documentação do Instituto Rubens Gerchman - IRG

10 Categoria utilizada pelo Projeto Helio Oiticica – Projeto HO

11 Categoria Utilizada pelo Getty Foundation

12 Categoria Utilizada pelo Museum of Modern Art MoMA New York

## Referências

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- 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.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: *Arte Ensaios n°17*, p.128 – 137. 2005
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n.10, p. 7-28, 1993.
- POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- RIBEIRO, Maria Cristina ; MESQUITA, Walma ; MIRANDA, Marcos Luiz Cavalcanti. *A tese otletiana para gestão, organização e disseminação do conhecimento*. Revista RACIn, João Pessoa, v.3, n.2, p. 2-22, jul-dez, 2014.
- SMIT, J. W. *A documentação e suas diversas abordagens* In: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST Documentação em Museus /Museu de Astronomia e Ciências Afins- Organização de: Marcus Granato, Claudia Penha dos Santos e Maria Lucia N. M. Loureiro . — Rio de Janeiro : MAST, 2008. (MAST Colloquia; 10)
- SOUZA, Francisco Saraiva. *Claude Lévi-Strauss e o estruturalismo*. Revista Desenredos. Ano IV – número 15. Piauí, 2012 [ISSN 2175-3903]
- VOLK, Tyler. *Metapatterns: across space, time, and mind*. Columbia. Columbia University Press, 1995.

## Internet

[www.institutorubensgerchman.org.br/sophiacervos](http://www.institutorubensgerchman.org.br/sophiacervos). visitado em 10 de novembro de 2015

[www.moma.org/database](http://www.moma.org/database). visitado em 10 de novembro de 2015

[www.getty.edu/foudation.research](http://www.getty.edu/foudation.research). visitado em 10 de novembro de 2015