OFFICINA
– Revista da Associação de Arquivistas de São Paulo –

ARTIGO

# ARCHIVI D'ARTISTA E PRATICHE CONTEMPORANEE: TRA AUTO-RAPPRESENTAZIONE, MEMORIA E RESISTENZA CULTURALE

*Archives of artists and contemporary practices: between self-representation, memory, and cultural resistance*

Annantonia Martorano[1]

**ABSTRACT**

The concept of the archive in contemporary art has evolved from a static repository to a dynamic and creative device that not only preserves memory but also generates new narratives and critical reflections. Artist archives, which include diverse materials such as sketches, photographs, and letters, provide deep insight into the creative process and the artist's identity. These archives are not merely tools for preservation but true "cultural ecosystems" that intertwine personal and collective dimensions, challenging traditional categories of time and space. They thus become tools of resistance and instruments for critiquing the art system, transcending the logic of the artwork as a consumable object. Through the selection and organization of materials, the artist constructs an archival self-portrait, shaped by political and social dynamics. Artist archives, therefore, reflect a dialogue between memory and oblivion, order and chaos, offering new perspectives for the future.

**KEYWORDS:** Artist Archives. Archival practices. Memory and oblivion.

[1] Professoressa Associata di Archivistica (HIST-04/C) presso Il Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) dell'Università di Firenze. Presidente del CdLM-5 in Scienze archivistiche e biblioteconomiche. Coordinatrice del Master Biennale di II livello in Archivistica e Biblioteconomia. E-mail: annantonia.martorano@unifi.it.

## 1 PREMESSA

Il concetto di archivio è stato per lungo tempo associato all'idea di deposito statico, un luogo dedicato alla conservazione e alla tutela di documenti e scritture di valore storico o culturale. Tuttavia, nel contesto dell'arte, in particolare quella contemporanea, l'archivio si è progressivamente emancipato da questa accezione per assumere un ruolo dinamico e produttivo. L'archivio d'artista, infatti, non è solo un contenitore di memoria, ma anche un motore di creazione, un laboratorio di idee e un mezzo per rileggere il passato alla luce del presente. (Baldacci, 2016). È un luogo in cui si sedimentano materiali e documenti che raccontano le fasi della produzione, le riflessioni del soggetto produttore e il contesto in cui l'opera è stata concepita. Può essere definito come un insieme di materiali legati alla produzione artistica di un individuo anche e soprattutto nelle sue interconnessioni con i movimenti e i collettivi artistici. Incamera tipologie documentarie diverse quali ad esempio bozzetti, schizzi, fotografie, lettere, video, documenti di ricerca, cataloghi, e qualsiasi altro tipo di traccia che possa contribuire a raccontare il percorso di creazione e sviluppo dell'opera d'arte. Il suo scopo principale è preservare e attivare la memoria della produzione, offrendo una visione più completa delle opere attraverso i vari stadi del loro sviluppo.

Gli archivi d'artista si possono, dunque, considerare una cartina tornasole per comprendere le dinamiche e gli sviluppi del mondo dell'arte. Non si tratta solo di raccogliere e custodire materiali come schizzi, appunti, fotografie, cataloghi e corrispondenze: gli archivi sono spazi in cui si sedimentano processi creativi, idee e contesti storici, diventando veri e propri «ecosistemi culturali». Questi strumenti non solo preservano la memoria, ma offrono nuove chiavi di lettura dell'opera di un artista e, più in generale, del panorama artistico contemporaneo (Smiers, 2003).

Certo la pratica dell'archiviazione da parte degli artisti non è un fenomeno recente: già nel Rinascimento, artisti come Leonardo da Vinci o Albrecht Dürer creavano quaderni e taccuini che oggi possiamo considerare antenati degli archivi contemporanei. Tuttavia, è con la modernità che l'archivio d'artista assume una dimensione più consapevole e critica, diventando uno spazio di riflessione, un'estensione del processo creativo, una risposta alla necessità di dare ordine al caos, trasformandolo in significato (Ernst, 2013). Questa trasformazione è strettamente legata a un contesto culturale più ampio in cui il concetto stesso di memoria è stato radicalmente rielaborato.

Se il Novecento è stato il «luogo della memoria» come lo definisce Pierre Nora, il XXI secolo ha visto un'esplosione senza precedenti di materiali e supporti digitali che hanno moltiplicato le possibilità di archiviazione, ma hanno anche messo in discussione il rapporto tra presenza e assenza, tangibilità e immaterialità, durata e obsolescenza.

In questo panorama l'archivio d'artista rappresenta una realtà complessa e sfaccettata che si colloca al crocevia tra memoria, creazione artistica e riflessione critica. Non è solo un deposito di tracce del passato, ma un dispositivo capace di generare nuove narrazioni aprendo la strada a riflessioni che spaziano dalla sfera personale a quella politica e sociale. Con una funzione che va oltre la semplice conservazione, l'archivio diventa medium creativo e un luogo di sedimentazione che rivela le fasi del processo artistico, le connessioni interdisciplinari e l'identità del soggetto produttore (Fagiolo, 1977). Certo va rilevato che, spesso, sin dalla loro iniziale impostazione questi archivi tendono più che a classificare le attività del soggetto produttore ad essere vissuti come strumenti processuali e partecipativi, ovvero in qualche modo dispositivi di resistenza artistica esistenziale e sociopolitica, aspetto questo imputabile alla natura stessa del soggetto produttore (Rose, 1997). Non è infrequente, infatti, che gli artisti, soprattutto quelli più impegnati politicamente, lavorino assiduamente sull'idea di memoria, identità, archivio in chiave sì personale ma soprattutto sociale, trasformando così le sedimentazioni archivistiche in vere e proprie opere-manifesto (Bargna, 2011).

In questi archivi gli artisti addensano tutto se stessi e il proprio lavoro in una prospettiva storica unanime e interdisciplinare vicina alla concezione degli Annales francesi, dove i contenuti si insinuano in una struttura non di sedimentazione originaria ma spesso legata ai temi o, per usare un linguaggio archivistico comune, alle materie. Un altro elemento da sottolineare è che in questi archivi l'intelletto (l'artista) prevarica il sentimento (la persona) creando un rispecchiamento univoco dell'io artistico a svantaggio della componente personale. È innegabile come in questa strutturazione dell'archivio d'artista vi sia uno slancio tassonomico che riguarda sia l'io e il suo desiderio di controllo che una visione dell'archivio come dispositivo di organizzazione dell'espressione artistica. Ecco che dunque ordinare/riordinare questi archivi ci pone di fronte alla criticità di rinchiudere il reale in categorie predefinite che porta ad attuare delle forzature nella descrizione archivistica, che diventa così una rappresentazione fittizia e che risente delle scelte e dei canoni concettuali del proprio ideatore. Perché così come l'archivio proprio, anche l'archivio

improprio d'artista ha bisogno di essere costantemente attivato, messo in scena, in quanto la memoria che contiene è solo potenziale e dunque necessita di un'archivista che la evochi e la ripristini attraverso modelli di descrizione atti a rendere in pieno le mille sfaccettature in esso insite.

Certamente il soggetto produttore è senz'altro il primo agente da considerare nel processo di ripristino. In quanto è colui che raccoglie, seleziona, spesso ordina e dà significato ai materiali, ma il suo lavoro rimarrebbe vano e sconosciuto se non ci fosse l'intervento dell'archivista, che in alcuni casi deve solo limitarsi a osservare l'archivio e a mettere insieme i tasselli creando così attraverso l'ordinamento quelle connessioni di senso e memoria già sedimentatesi e predisposte dal soggetto produttore. In altri casi, soprattutto in presenza di archivi non ordinati, è invece l'archivista che con la sua mediazione riporta l'archivio ad un ordine originario di sedimentazione assumendosi l'onere e la responsabilità dell'individuazione delle serie e della strutturazione dell'archivio. Su questo tema si aprono scenari che in questa sede non tratteremo, ma è innegabile come ormai sia in qualche modo assodato che l'intervento dell'archivista non è sempre così pacifico e "super partes".

Questo ricco mosaico teorico dimostra quanto il tema dell'archivio sia ancora estremamente attuale e denso di incognite. Il nesso che esso stabilisce con la memoria culturale e la storia, individuale e collettiva, non si esaurisce in una nostalgica ricerca del tempo perduto. Ma le ragioni che ancora oggi ci portano a riflettere sull'archivio e, in questo caso, su quello d'artista sono assai più complesse e toccano ambiti diversi, che muovono dalla riflessione politica a quella giuridica ed etico filosofica. Il processo di globalizzazione archivistica a cui stiamo assistendo negli ultimi anni ha rinnovato questioni fondamentali quali i principi di selezione, scarto, classificazione, interpretazione dei documenti e dei dati in essi contenuti, la diversità tra ricordo privato e memoria o inconscio collettivo (Valacchi, 2023). Tutte schegge di una realtà particolare che testimoniano come gli archivi conservino tuttora un grande fascino e una loro aura perché hanno lo straordinario potere di parlare a persone temporalmente, geograficamente o anche culturalmente lontane da chi li ha creati e organizzati (Poinsot, 2004). E pur portando ancora con sé i propositi, le visioni e i codici originali sono proprio questi gli aspetti e i problemi che gli artisti recuperano e rielaborano quando scelgono di conservare il loro archivio.

Strumento che viene vissuto sia come oggetto di indagine quotidiana e deposito di eventuali altre ispirazioni artistiche, sia come opera stessa. Ecco allora che accanto all'idea di archivio come memoria deposito o magazzino si è progressivamente imposta l'idea di un dispositivo discorsivo e

sovversivo in cui la memoria gioca un ruolo funzionale come azione selettiva e critica, che affonda le radici nel vissuto e al contempo dirama le sue propaggini verso il futuro. Numerose sono, dunque, le sfaccettature con cui gli artisti si accostano all'archivio, alcuni lo percepiscono come guardiano passivo della loro eredità altri piuttosto un'agente attivo che dà forma all'identità personale e alla memoria sociale e culturale. In questo secondo caso l'archivio d'artista presenta già un'organizzazione datagli dal soggetto produttore e assume il ruolo di un dispositivo processuale, che da un lato negozia, contesta e avvalora il potere sociale, dall'altro modella e rimodella di continuo la memoria dell'artista. In sostanza si può affermare che si assiste ad una messa in scena dei principi che regolano l'archivio secondo modelli concettuali che potrebbero apparire in contrasto con la disciplina archivistica ma che se guardati alla luce del rispetto del soggetto produttore riescono a rendere appieno l'arte e la vita vissuta dell'artista.

## 2 L'ARCHIVIO D'ARTISTA

L'archivio d'artista, come accennato, può assumere molteplici forme: autoritratto, diario, mappa, atlante. Queste diverse configurazioni riflettono la complessità del soggetto produttore, che spesso utilizza l'archivio per raccontare e mettere in scena non solo la propria storia, ma anche per creare connessioni tra l'arte e il contesto sociale e culturale in cui opera.

L'archivio diventa così uno spazio liminale, dove la dimensione privata e quella professionale si intrecciano. La persona e l'artista si fondono in un processo che privilegia la sedimentazione artistica rispetto a quella personale. Questo aspetto è poi particolarmente evidente negli archivi di artisti politicamente impegnati, che usano l'archivio per mettere in discussione i meccanismi di esclusione e potere che regolano il mondo dell'arte e la società in generale. Ma l'archivio d'artista ha anche una funzione critica e nel contesto dell'arte contemporanea è percepito come uno strumento per resistere all'oblio e all'omologazione. Gli artisti, attraverso i materiali documentari realizzati e conservati, recuperano il controllo sul proprio lavoro e sulla propria narrazione, opponendosi alla tendenza del sistema arte a ridurre l'opera a un mero oggetto di consumo.

L'archivio d'artista, dunque, oltre a essere uno strumento di conservazione e memoria, assume un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità dell'artista e nella definizione del suo percorso creativo. In questo contesto, può essere inteso come una forma di autobiografia, o come una mappa, uno strumento per orientarsi nel processo creativo, nella società e nei contesti che

l'artista ha abitato o abita. Questi due approcci non sono necessariamente opposti, ma possono intrecciarsi in modi complessi, rendendo l'archivio un dispositivo poliedrico, capace di raccontare e guidare al tempo stesso.

Ogni archivio riflette un sistema di valori, una visione del mondo e una prospettiva unica sul rapporto tra arte e società. Gli artisti attraverso i propri archivi, costruiscono non solo la storia della loro pratica creativa, ma anche un dialogo con i contemporanei e le generazioni future. Questo dialogo non è mai neutrale: come ha sottolineato Jacques Derrida nel suo celebre Mal d'Archivio, ogni archivio è una scelta, e ogni scelta implica un atto di potere e di esclusione (Derrida, 2005). Nel caso degli artisti, queste scelte non si limitano alla sfera personale, ma rispecchiano spesso una visione critica e politica del mondo.

Un altro aspetto fondamentale dell'archivio d'artista è la sua capacità di sovvertire le categorie tradizionali di tempo e spazio. Mentre l'archivio istituzionale si basa su una logica lineare e cronologica, quella d'artista si presenta spesso come un territorio fluido, in cui il passato e il presente si intrecciano, e in cui i materiali dialogano tra loro in modi inattesi. Questa struttura aperta e rizomatica riflette non solo la complessità della memoria individuale e collettiva, ma anche la natura stessa del processo creativo, che è sempre in divenire. In molti casi, poi, l'archivio d'artista si configura come un autoritratto frammentato, un mezzo attraverso cui l'artista racconta la propria storia e costruisce la propria identità. Questo non avviene mediante una narrazione lineare e coerente, ma a seguito dell'accumulo di scritture eterogenee: schizzi, appunti, fotografie, lettere, materiali di ricerca e persino oggetti personali. Ogni elemento dell'archivio diventa una traccia di un momento della vita dell'artista, una finestra sulla sua visione del mondo. Non è dunque solo un accumulo di scritture, ma un racconto strutturato che riflette le scelte, le ossessioni e le intenzioni del suo soggetto produttore.

È un'operazione di *autoritratto archivistico*, che si sviluppa nel tempo, assumendo forme diverse a seconda delle fasi della vita dell'artista e delle sue urgenze creative. Ne consegue che l'autoritratto implicito nell'archivio d'artista, come già accennato, è spesso frammentario e incompleto, riflettendo la complessità e l'ambiguità della memoria personale e di quella professionale. L'artista consapevolmente o meno, opera una selezione che determina quali aspetti della sua vita e del suo lavoro vengono enfatizzati e quali, invece, restano nell'ombra o vengono obliati. Questo processo di costruzione dell'autoritratto può essere però influenzato da molteplici

fattori: il desiderio di tramandare una certa immagine di sé, la volontà di preservare momenti significativi, o al contrario, il tentativo di nascondere aspetti più intimi e controversi o banalmente congiunture fallimentari.

È il caso di Frida Kahlo, il cui l'archivio racconta la sua vita segnata dal dolore, dall'amore e dall'arte, in un intreccio indissolubile tra biografia e produzione artistica. Perchè, come afferma Frances Borzello, "gli autoritratti di Frida Kahlo differiscono da quelli di altri artisti dello stesso periodo in quanto sono il centro del suo dramma. I suoi autoritratti vanno ben oltre quel famoso sopracciglio" (Borzello, 2024). All'interno delle loro cornici, spesso sorprendentemente piccole, Frida Kahlo presenta allo spettatore vivide immagini delle sue sofferenze, gioie e politica (Tibol, 2022). Proprio come con un personaggio carismatico della finzione, ci identifichiamo con una vita presentata davanti a noi. Siamo di fronte ad uma nuova branca dell'autoritratto, in qualche modo, quella dell'autoritratto personificato. Una porta verso idee più grandi. Utilizzando l'immagine di sé come punto di partenza, gli artisti si basano su di essa includendo riferimenti che universalizzano il ritratto, rendendolo un punto di partenza per idee più ampie. La sua immagine di sé aggiunge umanità alle sue idee astratte, il che ovviamente spiega il potere della sua arte e il suo impatto emotivo. Mentre un altro esempio significativo in questo caso è anche l'archivio di Louise Bourgeois, che si presenta come una sorta di diario tridimensionale, in cui lettere, disegni e oggetti si interconnettono per raccontare il suo universo personale e artistico. Questi materiali non solo documentano la sua carriera, ma offrono anche uno sguardo sulla sua vita interiore, sulle sue ossessioni e sui suoi ricordi più intimi. In questo senso i curatori del suo archivio e del progetto *Louise Bourgeois: The Complet Prints & Books*[2] affermano che:

> "l'arte di Louise Bougeois nasceva dalle sue emozioni e funzionava come uno strumento per esprimere e comprendere i sentimenti più problematici che l'hanno afflitta per tutta la vita. Soffriva per via dei ricordi dolorosi, ma anche per la solitudine, la rabbia, la gelosia e la disperazione – tutti stati emotivi che sembrano emanare dai suoi lavori. Lavorare con la stampa le permise di rimaneggiare costantemente le sue composizioni" (MoMa, 2026).

In questo senso, l'archivio diventa una narrazione autobiografica che trascende il tempo e lo spazio, mantenendo viva la voce dell'artista anche dopo la sua scomparsa. Spesso, poi, questo

[2] https://lb.moma.org/

autoritratto archivistico include non solo opere d'arte finite, ma anche materiali, considerati marginali dall'artista, come schizzi, note, appunti e persino oggetti personali. Questi elementi apparentemente secondari, per gli archivisti invece acquistano un valore inestimabile perché contribuiscono a recuperare quel vincolo necessario per un corretto o quantomeno calzante riordinamento dell'archivio.

Nel costruire il suo autoritratto archivistico, l'artista si confronta con il duplice ruolo di narratore e protagonista della propria storia. Questo processo non è mai completamente oggettivo: la selezione di cosa conservare e cosa scartare è sempre influenzata dalla volontà di controllare come si desidera essere ricordati, come vedremo più avanti. In tal senso l'archivio diventa un atto di autoaffermazione in cui l'artista non si limita a registrare il proprio passato, ma lo interpreta e lo riscrive in funzione della propria immagine e del messaggio che intende trasmettere al futuro. Un esempio è l'archivio di Salvador Dalì, che riflette la sua ossessione per l'immortalità e il desiderio di plasmare la percezione di sé come genio visionario. Attraverso l'accumulo e l'organizzazione di documenti, fotografie, oggetti, Dalì ha costruito un'architettura della memoria che proietta un'immagine idealizzata e mitica di sé stesso (Fundaciò Gala-Salvator Dalì).

Parallelamente l'archivio d'artista può essere concepito come una *mappa* che guida il soggetto produttore nel suo processo creativo e fornisce un orientamento a chi esplora il suo lavoro. In questo caso, l'archivio non è tanto uno strumento di narrazione, quanto un dispositivo funzionale, un sistema che permette di organizzare e collegare materiali eterogenei in modo da generare nuove connessioni e significati (Guasch, 2009; Ricoeur, 1994). La metafora della mappa sottolinea il carattere dinamico e aperto dell'archivio. Non è un luogo statico, ma un territorio in continua evoluzione, in cui ogni elemento può essere ricollegato a nuovi contesti e interpretazioni. L'artista può utilizzare l'archivio per riflettere sul proprio lavoro, tracciare percorsi alternativi o sviluppare nuove idee. Allo stesso modo, i critici e gli studiosi possono esplorare l'archivio come una rete di riferimenti, scoprendo relazioni inaspettate tra materiali apparentemente scollegati e pensarlo come mappa significa considerarlo un sistema di relazioni, in cui ogni elemento (opere, materiali preparatori, riferimenti culturali) trova il proprio posto in una rete complessa di significati.

In questo senso l'archivio non può essere visto come una sedimentazione lineare, ma piuttosto come una cartografia dinamica, che permette percorsi molteplici, non necessariamente cronologici e apre quel ventaglio di contesti che sono caratterizzati dal vincolo polimorfo e dalla sua

ricerca (Romiti, 2009). Un esempio affascinante di questa concezione è il Merzbau di Kurt Schwitters, un archivio tridimensionale e immersivo in cui l'artista ha conservato materiali eterogenei, costruendo uno spazio che era al tempo stesso opera d'arte e archivio. Il Merzbau rappresenta una mappa dell'universo creativo di Schwitters, in cui i frammenti della sua vita e del suo lavoro si intrecciano in un percorso fluido e poliedrico (Burns Gamard, 2000).

Un'altra metafora per comprendere l'archivio-mappa è sicuramente quella dell'*atlante*, un dispositivo che non solo organizza, ma offre anche chiavi interpretative per esplorarle. L'archivio può essere concepito come un atlante visivo, in cui l'artista crea connessioni tra immagini, idee e contesti storici. Un esempio emblematico è l'archivio di Gerhard Richter, che include fotografie, ritagli di giornale, appunti e schizzi organizzati in modo sistematico (Baldacci, 2004). Questo archivio non solo documenta il lavoro dell'artista, ma serve anche come strumento di riflessione e sperimentazione. La sua struttura a mosaico permette di tracciare molteplici percorsi attraverso il materiale documentario, offrendo una visione poliedrica del processo creativo del soggetto produttore.

È innegabile, dunque, che l'archivio d'artista rappresenti un punto di intersezione tra discipline diverse. Non è solo un luogo di sedimentazione di opere, ma anche di pensieri, influenze, ricerche e scambi interdisciplinari. La documentazione di un progetto, una lettera, un appunto o uno schizzo possono rivelare tanto quanto un'opera finita, e spesso sono proprio questi materiali a svelare le connessioni nascoste tra un'opera e il contesto culturale, sociale e politico in cui è stata prodotta.

È un dispositivo che va ben oltre la sua funzione materiale, diventando spazio concettuale, una piattaforma per la creazione e una lente attraverso cui osservare il rapporto tra arte, tempo e identità. Lungi dall'essere un semplice strumento, l'archivio si configura come un'opera d'arte in sé, una traccia viva che continua a generare significati e relazioni.

## 3 IL PARADOSSO DELL'ARCHIVIO D'ARTISTA: MEMORIA, OBLIO, POTERE

Michael Foucault ha sottolineato la natura frammentaria e non definitiva dell'archivio, che si presenta come un sistema aperto e in costante mutamento, e ha evidenziato come spesso sia stato uno strumento di controllo e dominio sociopolitico, anche attraverso l'espressione artistica,

soprattutto quella di regime (Foucault, 2006). Negli archivi d'artista, in particolare contemporanei, questa dimensione viene sovvertita e la memoria si trasforma in un atto di resistenza e critica al sistema. Il potere dell'archivio, dunque, risiede nella sua capacità di definire ciò che conta come memoria.

Ogni artista decidendo cosa includere nel proprio archivio, compie un atto di auto-rappresentazione e di auto-definizione, che ha implicazioni non solo per il proprio lavoro, ma anche per il modo in cui sarà ricordato nel tempo. Questo legame tra archivio e potere è stato messo in luce da molti teorici e storici, ma trova riscontro anche nella pratica artistica. Molti artisti contemporanei, infatti, hanno esplorato il concetto di archivio proprio per mettere in discussione le dinamiche di memoria e potere che esso comporta. Un esempio emblematico è quello di Hans Haacke, che nei suoi lavori ha spesso utilizzato materiali d'archivio per rivelare le relazioni di potere nascoste dietro le istituzioni culturali (Taccone, 2010). Mentre Christian Boltanski, la cui opera riflette sul rapporto tra memoria, assenza e dimenticanza, ne ha fatto uso per evocare una presenza che è sempre, in qualche modo, una mancanza.

Già solo esaminando questi due casi si evince come un altro aspetto cruciale della consapevolezza archivistica nell'arte contemporanea, sia la capacità di trasformare l'archivio in uno strumento di resistenza e di narrazione alternativa. Gli artisti spesso creano archivi per preservare le storie e le esperienze di comunità marginalizzate, sfidando le narrazioni dominanti e offrendo uno spazio per voci che altrimenti rischierebbero di essere dimenticate. Si pensi all'attività di Miroslaw Balka che ha prodotto un archivio in cui le opere, i documenti e i materiali accumulati, pur essendo profondamente personali, si configurano come un atto di resistenza contro l'oblio, invitando gli studiosi a confrontarsi con la complessità della memoria storica. In un contesto diverso il progetto "The Feminist Archive" si propone di documentare la storia dei movimenti femministi attraverso materiali eterogenei, dai manifesti alle fotografie, dai diari alle testimonianze orali. Questo archivio, nato al di fuori delle istituzioni ufficiali, non solo preserva una memoria collettiva, ma la attiva come strumento per ispirare nuove generazioni di attiviste.

L'archivio, dunque, lo sappiamo, non è mai stato un semplice contenitore di informazioni. Fin dalle sue origini, è stato uno strumento per la costruzione e la gestione del sapere, un luogo dove la memoria si organizza e si preserva, ma anche uno spazio in cui l'oblio si insinua e il potere si esercita. Ogni archivio è intrinsecamente politico, perché implica una selezione: ciò che viene

conservato e ciò che viene escluso, ciò che merita di essere ricordato e ciò che può essere dimenticato (Derrida, 1996). La funzione primaria dell'archivio, indubbiamente, è quella di custodire la memoria. Tuttavia, la memoria che esso rappresenta non è mai neutrale e oggettiva. Al contrario, è una memoria costruita, modellata da criteri che rispecchiano le intenzioni, i valori e le ideologie di chi lo crea. A differenza degli archivi tradizionali, quelli d'artista sfuggono a un rigido sistema tassonomico. Sono spazi ibridi, che oscillano tra l'ordine e il disordine, riflettendo la natura intrinseca del processo creativo. Questo approccio, come evidenziato in molte pratiche contemporanee, rende l'archivio non solo un contenitore di memoria, ma un dispositivo attivo, capace di generare nuove forme di rappresentazione (Selz, 1974).

L'archivio d'artista si configura innanzitutto come un tentativo di resistere all'effimero. L'arte, soprattutto contemporanea, è spesso caratterizzata da materiali fragili, performance temporanee e interventi site-specific destinati a svanire. L'archivio diventa allora un mezzo per preservare ciò che altrimenti si perderebbe: schizzi preparatori, fotografie di opere distrutte o trasformate, appunti, corrispondenze, cataloghi di mostre e documentazione audiovisiva. Ogni elemento conserva una traccia del passato, ma non si tratta mai di una memoria neutra: ogni archivio è inevitabilmente selettivo e, quindi, costruisce una narrazione.

Gli archivi degli artisti fungono da mappa della loro carriera, documentando a volte non solo i successi e le opere finali, ma anche i percorsi abbandonati, le intuizioni non sviluppate e gli esperimenti falliti. In questo senso, conservano non solo il prodotto finale del processo artistico, ma anche il percorso stesso, offrendo uno sguardo unico su come l'arte viene concepita e realizzata. Tale funzione è fondamentale non solo per gli storici e i curatori, ma anche per l'artista stesso, che può tornare sul proprio archivio come fonte di ispirazione, confronto e autoanalisi. Oltre alla conservazione della memoria, l'archivio d'artista rappresenta anche una piattaforma creativa, lungi dall'essere un semplice contenitore del passato, si presenta come un deposito vivente, una risorsa per sviluppare nuove idee e percorsi artistici. Gli artisti spesso si riappropriano dei materiali del proprio archivio, reinterpretandoli, rielaborandoli o integrandoli in nuove opere. Questo processo di risemantizzazione consente al passato di dialogare con il presente e di aprire spazi inediti di creazione.

Ad esempio, Marcel Duchamp è noto per aver utilizzato il proprio archivio personale per riorganizzare e ridefinire il significato delle sue opere. Le sue celebri *Boîtes-en-valise* non sono solo

una raccolta di lavori precedenti, ma una reinterpretazione portatile e curata del proprio corpus artistico. Rispettando l'impianto del soggetto produttore, nel 2022, grazie alla sinergia creatasi tra il Philadelphia Museum of Art, che conservava la più ampia collezione al mondo di opere di Marcel Duchamp, il Centre Pompidou e l'Association Marcel Duchamp di Parigi, è stato possibile realizzare il progetto duchamparchives.org che raccoglie tutta la documentazione dell'artista disseminata negli archivi delle tre istituzioni. Tutto il materiale è stato classificato e archiviato e per molte scritture è disponibile anche una scheda "Relationship", che rimanda a contenuti in qualche modo affini, rendendo una semplice ricerca un viaggio potenzialmente infinito tra le molteplici diramazioni intraprese dall'esistenza duchampiana.

In quest'ottica è possibile assimilare gli archivi di Andy Warhol e Joseph Beuys, che rivelano il ruolo della raccolta di materiali eterogenei, legati tra di loro da un vincolo seppure impuro, come parte integrante del processo creativo. In questi casi l'archivio non è un luogo di pura stasi, ma un generatore di nuove idee.

Ma cosa significa archiviare l'arte in termini di memoria?

Significa dare ordine a un caos di informazioni, trasformare l'effimero in permanente, fissare tracce destinate a durare oltre il momento presente. Nell'archivio d'artista la memoria non è mai passiva, ma si presenta come un processo attivo di selezione, organizzazione e interpretazione. Gli artisti scelgono cosa conservare e cosa escludere, costruendo così un'immagine precisa della loro identità pubblica. Questo è particolarmente evidente nel caso di artisti che hanno lavorato alla propria autocanonizzazione, creando archivi che fungono da strumenti di legittimazione e promozione. Un esempio significativo è quello di Giorgio Morandi, il cui studio-archivio è diventato parte integrante della sua mitologia artistica.

Tuttavia, questa operazione è intrinsecamente problematica, perché ogni atto di archiviazione implica anche una perdita: qualcosa viene sempre lasciato fuori, trascurato, dimenticato. In questo senso l'archivio è anche un luogo di oblio. Come sottolinea Aleida Assmann, la memoria e l'oblio sono due facce della stessa medaglia: ogni processo di selezione genera automaticamente una zona d'ombra (Assman A., 2002).

L'oblio non è solo una conseguenza accidentale del processo di archiviazione, ma può anche essere uno strumento deliberato. Gli archivi, o per meglio dire, i soggetti produttori, non conservano tutto, ma operano una scelta, e in questa scelta risiede un potere. Ciò che non viene archiviato

rischia di scomparire dalla storia, di essere relegato all'irrilevanza o al silenzio. Questo vale in particolare per gli archivi pubblici, che hanno il compito di conservare la memoria collettiva di una società. Tuttavia, lo stesso principio si applica agli archivi personali o privati, inclusi quelli degli artisti, dove le decisioni su cosa includere o cosa escludere riflettono le priorità e le prospettive di chi li crea (Trevisan, 2009).

L'oblio, dunque, non è solo una mancanza, ma può essere anche un atto intenzionale. In alcuni casi è lo stesso artista a scegliere di forgiare delle lacune nel proprio archivio, come parte di un progetto creativo o di una strategia comunicativa. In altri casi, è l'archivio a subire delle perdite involontarie, a causa di eventi storici, catastrofi naturali o semplicemente del passare del tempo o delle scelte degli eredi. In tutti questi casi, queste assenze sono significative, perché rivelano tanto quanto le presenze: ciò che in archivio manca è spesso altrettanto importante quanto ciò che è conservato (Giannacchi, 2021).

Il concetto di archivio si colloca dunque al crocevia di tre forze: memoria, oblio e potere. L'archivio conserva, ma seleziona; ricorda, ma dimentica; organizza, ma esercita un controllo. In questo senso, esso è un paradosso: uno strumento di preservazione che genera inevitabilmente perdita, una forma di ordine che si basa su un atto di esclusione. Questo paradosso non è una debolezza, ma una caratteristica intrinseca dell'archivio, che riflette la complessità del nostro rapporto con il tempo, la memoria e l'identità.

Nel caso degli archivi d'artista, questo paradosso assume una dimensione particolarmente affascinante. Qui la memoria non è solo un mezzo per preservare il passato, ma anche una fonte di ispirazione per il futuro. L'oblio non è solo una perdita, ma anche una possibilità creativa, un'apertura verso l'ignoto. E il potere dell'archivio non è solo un atto di controllo, ma anche un gesto di libertà, un modo per definire il proprio posto nel mondo. L'archivio, nella sua duplice natura di memoria e oblio, di ordine e disordine, di presenza e assenza, è uno specchio della condizione umana. Ci invita a riflettere non solo su ciò che scegliamo di ricordare, ma anche su ciò che siamo disposti a dimenticare, e sul significato di queste scelte nel contesto più ampio della storia e della cultura.

## 4 ARCHIVIARE O ACCUMULARE? IL DILEMMA DELLA SELEZIONE

Uno degli aspetti più critici nella costruzione di un archivio d'artista è il processo di selezione. Spesso il bisogno di conservare tutto riflette una difficoltà intrinseca a scegliere cosa sia davvero significativo. Questo accumulo compulsivo di materiali genera archivi che assumono un aspetto entropico, dove la stratificazione caotica rischia di sopraffare l'intento narrativo. Questo dilemma si colloca tra due estremi: l'archiviare, che implica un metodo organizzato e intenzionale, e l'accumulare, ovvero il raccogliere indiscriminatamente tutto ciò che appartiene all'universo del soggetto produttore. La tensione tra questi due approcci non è soltanto una questione pratica, ma riflette un dibattito più ampio sull'essenza stessa dell'archivio: deve essere uno strumento razionale e funzionale, o un serbatoio caotico e potenzialmente infinito di tracce?

Il processo di archiviazione, lo abbiamo già detto, non è mai neutrale: selezionare cosa conservare e cosa scartare implica compiere un gesto creativo, curatoriale e persino politico. L'archivio d'artista, infatti, non si limita a registrare il passato in modo passivo, ma lo interpreta, lo filtra e, in tal senso, lo costruisce. Decidere cosa includere significa anche determinare quale immagine dell'artista e della sua opera sarà tramandata nel tempo. Questo processo di selezione può essere guidato da criteri diversi, che variano in base agli obiettivi dell'archivio: documentare una carriera, preservare il processo creativo o costruire una narrazione specifica (Ventre, 2022).

Gli artisti o i loro collaboratori, in primis, gli eredi o gli archivisti successivamente devono farsi carico di decisioni difficili: cosa merita di essere conservato? I materiali di lavoro – come schizzi, bozze, appunti e lettere – sono tanto importanti quanto le opere finite? E come gestire il grande numero di oggetti apparentemente "minori" che, pur non avendo valore estetico immediato, possono rivelarsi significativi per ricostruire il contesto in cui l'artista ha operato?

La risposta non può essere univoca in quanto come sappiamo ogni archivio nella sua rappresentazione del soggetto produttore è un unicum, ma si può invece rilevare come per molti artisti contemporanei l'azione del preservare abbia la meglio, rendendoli in qualche modo, si potrebbe dire, disposofobici ovvero degli accumulatori compulsivi. Questo bisogno maniacale di conservare tutto non scaturisce unicamente da un problema di troppa o troppo poco memoria, ma dalla incapacità di selezionare che spesso si evidenzia nel vissuto dell'artista. Incapacità questa che produce la volontà di archiviare tutto velocemente sotto forma di lista, elenco, in qualche caso inventario sommario, nella speranza che dare un qualche tipo di ordine ai concetti, alle immagini, alle scritture, ai dati preservi l'artista dalla loro perdita (Krauss, 2011). In questo senso, infatti,

l'archivio non è adottato dal soggetto produttore solo come oggetto d'indagine, ma anche come medium per realizzare nuove visioni e ricostruzioni del mondo, che spesso nascono in parallelo, se non addirittura in anticipo rispetto al suo valore di traccia.

Archiviare implica la costruzione di un ordine, di una gerarchia e una struttura che diano senso al materiale raccolto. Questo approccio razionale è spesso associato all'idea di un archivio funzionale e ben organizzato, in cui ogni elemento è individuato, inventariato, descritto e reso accessibile. Come già evidenziato, Marcel Duchamp è un esempio di chi seleziona meticolosamente documenti, scritture, fotografie, materiali per costruire una rappresentazione coerente della sua opera e della sua identità artistica. Questo tipo di archiviazione mira a creare uno strumento che non solo conservi la memoria, ma che permetta anche a critici, storici e curatori di analizzare e interpretare l'opera. Tuttavia, l'ordine dell'archiviazione non è mai privo di contraddizioni. La selezione, infatti, comporta necessariamente un'esclusione: ciò che viene lasciato fuori rischia di andare perduto per sempre. Inoltre, ogni criterio di organizzazione riflette una particolare visione dell'artista e della sua opera, lasciando emergere alcune narrazioni a scapito di altre. L'archivio, quindi, non è mai completamente oggettivo: anche nella sua forma più sistematica, è sempre il risultato di scelte soggettive.

All'estremo opposto, l'accumulo rappresenta una strategia antitetica: conservare tutto, senza discriminazioni o criteri definiti. Questo approccio è spesso caratteristico degli artisti che vedono l'archivio non come un sistema di ordine ma come un'estensione del proprio processo creativo. L'accumulo caotico può rappresentare un rifiuto della gerarchia e della razionalità, lasciando spazio a interpretazioni libere e a scoperte impreviste.

Un esempio interessante è l'archivio di Andy Warhol, famoso per aver raccolto sistematicamente ogni tipo di documento, oggetto, frammento del proprio quotidiano. Warhol ha riempito centinaia di scatole, delle *Times Capsules*, con tutto ciò che entrava nella sua orbita: lettere, biglietti di eventi, appunti, fotografie, persino rifiuti. Questo approccio all'archivio si può affermare che rifletta la sua estetica pop e la sua attenzione per la cultura del consumo, ma in qualche modo pone interrogativi archivistici sul significato dell'archiviare in un'epoca, quale la nostra, di sovrabbondanza di materiali e sulla relativa interpretazione di un archivio che sembrerebbe non avere alcun ordine apparente. Accumulare, però, comporta dei rischi. Senza criteri chiari, l'archivio rischia di diventare un ammasso informe, difficile da gestire e da interpretare. In alcuni casi

l'accumulo caotico può rendere impossibile distinguere ciò che è significativo da ciò che è superfluo, trasformando l'archivio in un labirinto senza vie d'uscita.

Per molti artisti e curatori, la sfida principale consiste nel trovare un equilibrio tra archiviare e accumulare. Un archivio d'artista efficace è spesso il risultato di un compromesso tra il desiderio di conservare tutto e la necessità di selezionare e organizzare. Questo equilibrio dipende in parte dalla natura dell'opera dell'artista e in parte dagli obiettivi dell'archivio stesso. Ad esempio, per un artista come Gerhard Richter, il suo *Atlas* rappresenta un tentativo di combinare i due approcci: un'enorme raccolta di immagini e materiali organizzata in modo apparentemente razionale, ma che mantiene una certa apertura interpretativa. L'*Atlas* non è solo per Richter la sedimentazione delle sue attività, ma anche un'opera d'arte in sé, che riflette la complessità del rapporto tra memoria, ordine e caos.

Nel contesto contemporaneo, poi, il dilemma tra archiviare e accumulare si complica ulteriormente con l'avvento del digitale, che permette di conservare una quantità virtualmente illimitata di materiali, rendendo apparentemente superflua la necessità di selezione. Tuttavia, questa abbondanza pone ulteriori sfide: come organizzare una mole così vasta di dati? Come evitare che l'archivio digitale diventi una discarica virtuale in cui nulla ha più valore?

Artisti, curatori, archivisti devono confrontarsi con questi interrogativi, sviluppando modelli e strumenti per gestire la sedimentazione selvaggia digitale. Alcuni, ad oggi, scelgono di trasferire online interi archivi fisici, mentre altri creano piattaforme interattive che permettono agli utenti di esplorare il materiale in modi non lineari. In entrambi i casi, l'obiettivo è quello di mantenere vivo il dialogo tra memoria e creazione, tra ordine e disordine (Nicolai, 2020).

Il dilemma tra selezione e accumulo è centrale nella pratica dell'archivio d'artista. Non si tratta solo di una concreta sfida legata alla gestione dei materiali, ma anche di una tensione più profonda, che coinvolge diverse visioni della memoria e del processo creativo. Mentre selezionare implica il tentativo di costruire un ordine e una narrazione coerente, accumulare lascia spazio alla molteplicità, alla complessità e all'estro ribelle dell'artista. Ogni archivio è dunque una risposta unica a questo dualismo, un luogo in cui memoria e creazione si incontrano e si trasformano a vicenda.

Molti artisti contemporanei, specialmente da quando Internet ha allargato a dismisura il campo d'azione consentendo di archiviare con facilità immagini, informazioni e dati, sono stati

assaliti da una vera e propria archiviomania e hanno accumulato, collezionato, classificato, misurato il mondo reale, immaginario o intimo. Ma la memoria e il ricordo sono sistemi operativi che al pari del computer e di Internet necessitano di continui aggiornamenti e rielaborazioni per rimanere attuali. Scegliere l'archivio come medium, riattivando il ruolo amnestico e insieme quello sociopolitico, per gli artisti contemporanei ha significato non solo raccogliere, classificare e conservare, ma soprattutto ripensare, mostrare e raccontare. Lontani dai depositi fisici della conoscenza, dove la memoria rischia di perdersi nella stratificata moltitudine di tracce e più vicini a dispositivi di tipo processuale, questi archivi impropri creati dagli artisti diventano sin dalla loro "fase corrente" luoghi che attivano il pensiero e incoraggiano il dialogo critico. Si aggiungano il desiderio di ordine e visione d'insieme, da sempre ambizioni connaturate all'ambito museale, ed ecco generarsi logiche organizzative ed espositive che tendono a rinchiudere esperienze e oggetti eterogenei in categorie predefinite, pur sapendo che qualunque forma di classificazione è di per sé discutibile, imperfetta, per lo più fallimentare. L'archivio d'artista è dunque un invito al narcisismo e a quel desiderio di autopromozione e autostoricizzazione a cui non sfuggono gli artisti quando raccolgono, selezionano, rimontano e conservano il loro archivio.

In particolare, è evidente come compiere delle scelte, ovvero selezionare, sia il primo passo per fare ordine evitando di soccombere al caos e per dare forma all'archivio e agli stati d'animo artistici. Senza un'organizzazione o riprogrammazione delle espressioni del nostro passato e della nostra cultura non esisterebbe neppure l'archivio, a ben pensarci. Wolfgang Ernst ha riassunto questo concetto con estrema chiarezza affermando che «l'archivio è ciò che i dati tramandano come informazione». Ed è così che spesso il soggetto produttore artista percepisce l'archivio. La documentazione accumulata e strutturalmente disorganizzata non può diventare strumento né di memorizzazione né di trasmissione di informazioni. Laddove al disordine degli elementi non viene dato un ordine e si verifica ogni possibilità, ovvero, laddove non sussiste alcun ordine, ma soltanto un ammasso entropico amorfo, non può esserci informazione. Questo è il sentire.

Archiviare o accumulare rappresentano, per gli artisti, un'ulteriore forma di testimonianza: un modo per documentare e fissare la propria vita, la propria esistenza, le attività e le esperienze vissute, le relazioni intrecciate, l'identità personale e, in definitiva, il proprio posto nel mondo.

## 5 CONCLUSIONI

Nel panorama dell'arte contemporanea, il concetto di archivio si è indubbiamente trasformato, superando i limiti tradizionali della conservazione fisica e dell'organizzazione documentale, per aprirsi a dimensioni più fluide, transitorie e concettuali. Gli archivi prodotti da questi artisti non possono essere considerati degli archivi *tout court*, mancando in essi un rigoroso ordine o sistema tassonomico, ma delle sedimentazioni dalla natura atipica e non convenzionale: degli archivi impropri. Sono complessi documentari che non rispondono alle logiche canoniche, ma emergono come risorse dinamiche, creative e decentralizzate che ridefiniscono il nostro rapporto con la memoria e il sapere.

Un archivio improprio si discosta dai modelli tradizionali in termini sia di contenuto che di forma; non segue necessariamente regole standardizzate di classificazione, archiviazione e accessibilità e può assumere forme inaspettate. Ma sia chiaro, il termine improprio non vuol essere una negazione della funzione archivistica, ma è piuttosto da intendere come una sua espansione concettuale. È ben noto che gli archivi impropri riflettono una maggiore apertura alla soggettività, alla fluidità e alla creatività, rendendoli particolarmente calzanti alla complessità del presente. Sono dispositivi che incorporano frammenti, emozioni e interruzioni, restituendo un'immagine del soggetto produttore e della sua consapevolezza archivistica non monolitica, ma frammentaria e disposta all'interpretazione. Negli archivi impropri d'artista l'enfasi si sposta dall'oggetto fisico al processo di creazione e attivazione. Invece di essere contenitori statici di materiali, questi diventano luoghi vivi e dinamici che si attivano attraverso l'interazione con il pubblico e con il contesto. La memoria, in questo modo, non è qualcosa da preservare in forma immutabile, ma un'esperienza da generare e rigenerare continuamente.

La loro natura impropria li rende spesso uno strumento di contestazione e critica rispetto alle logiche dominanti di potere e controllo, come già rilevato. Sono archivi che ci invitano a ripensare il concetto stesso di archivio, spostandolo da una dimensione esclusivamente materiale e istituzionale a una più fluida, processuale e inclusiva. Questo nuovo paradigma non implica la rinuncia alle logiche di conservazione, ma una loro ridefinizione in termini più ampi, capaci di accogliere la complessità, l'effimero e l'imprevisto. Gli archivi d'artista spesso sfidano le convenzioni della disciplina archivistica, proponendo modelli alternativi che rispecchiano la complessità della vita e del lavoro artistico. Questi archivi impropri non si limitano a conservare, ma attivano nuove

narrazioni, offrendo una prospettiva dinamica e partecipativa. La loro natura li rende spazi di dialogo critico, dove la memoria si trasforma in azione. Gli artisti utilizzano questi archivi per negoziare il proprio ruolo all'interno della società, sfidando le logiche dominanti e proponendo visioni alternative.

Concludendo mi preme però rilevare come la letteratura archivistica non preveda nello specifico una tipologia di studio *ad hoc* per gli archivi d'artista. Piuttosto si fanno rientrare in quell'ampia categoria degli archivi privati singoli, ovvero di persona. Sebbene prodotti da tali soggetti, questa nuova tipologia archivistica, per chi scrive, si inserisce in un contesto diverso e peculiare, caratterizzato da specificità e criticità proprie. Le due categorie hanno certamente dei punti in comune, ma spesso prevale soltanto la componente artistica dell'essere umano, relegando completamente all'oblio quella privata. Quasi in una sorta di operazione inconscia la persona finisce per essere fagocitata dall'artista nella vita quotidiana e da qui ne consegue che la sedimentazione archivistica sia soltanto professionale.

Ma non è solo questo. Gli archivi d'artista più di altre tipologie di archivi di persona si collocano su un confine flebilissimo che spesso può spostare la loro dimensione più sulla raccolta o sulla musealizzazione. Ma se questi archivi impropri possono sembrare un fallimento del concetto tradizionale di archivio si rivelano invece come un suo potenziamento. Sono sedimentazioni, prodotte da un soggetto, nate per rispondere in primis alle esigenze quotidiane ed al vissuto umano, che però nel corso della vita diventano essi stessi oggetti della pratica artistica, trasformandosi a volte in installazioni, video o progetti multimediali. Una consapevolezza archivistica nell'arte contemporanea che non si limita alla sola conservazione del passato, ma si configura come una riflessione critica e creativa sul ruolo degli archivi nella costruzione della memoria, dell'identità e delle narrazioni culturali. L'archivio è per molti artisti diventato non solo un contenitore neutrale di documenti e oggetti, ma un dispositivo intrinsecamente politico e culturale, capace di plasmare il significato e di aprire nuove possibilità di interpretazione. Gli archivi in questo senso non sono solo fonte di ispirazione ma vengono interrogati, decostruiti, reinterpretati e reinventati mettendo così in discussione le modalità tradizionali di organizzazione della memoria.

Niente paura, … Ricordiamoci che alla base di tutto c'è un soggetto produttore e agli archivisti basterà solo conoscere tutte queste azioni e queste fasi della vita dell'artista e ricordarsi

che il suo approccio all'archivio spesso è una pratica tanto intellettuale quanto estetica, alla continua ricerca di un dialogo tra il passato, il presente e l'immaginario artistico futuro.

## RIFERIMENTI

ASSMANN, Alida. Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale. Tradução de Stefano Paparelli. Bologna: Il Mulino, 2002.

BALDACCI, Cristina. Archivi impossibili: un'ossessione dell'arte contemporanea. Monza: Johan & Levi Editore, 2016.

BALDACCI, Cristina. Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter. Leitmotiv: per un'estetica e filosofia delle arti, n. 4, 2004.

BARGNA, Ivan. Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza. Annuario di Antropologia, v. 13, p. 75-106, 2011.

BORZELLO, Frances. Perché abbiamo bisogno di vedere Frida Kahlo oltre la sua biografia. Google Arts & Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/ewWxGedVVCABLQ

BURNS GAMARD, Elizabeth. Kurt Schwitters' Merzbau: the Cathedral of Erotic Misery. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

DERRIDA, Jacques. Mal d'Archivio: un'impressione freudiana. Tradução de Gabriele Scibilia. Napoli: Filema, 2005.

ERNST, Wolfgang. Digital Memory and the Archive. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2013.

FAGIOLO, Maurizio. In quell'artista c'è uno sciamano: intervista ad Alighiero Boetti. Il Messaggero, 23 mar. 1977.

FOUCAULT, Michel. Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane. Milano: BUR-Rizzoli, 2006. Original publicado em 1966.

FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ. Online archive. Disponível em: https://www.salvador-dali.org/en/artwork/ced/

GIANNACCHI, Gabriella. Archiviare tutto: una mappatura del quotidiano. Tradução de Elisa Dalgo e Flavio Iannelli. Roma: Treccani Libri, 2021.

GOOGLE ARTS & CULTURE. Faces of Frida. [S. l.]: Google, [s. d.]. Disponível em: https://artsandculture.google.com/project/frida-kahlo. Acesso em: 13 set. 2026.

GUASCH, Anna Maria. Autobiografías visuales: del archivo al índice. Madrid: Siruela, 2009.

KRAUSS, Rosalind. Inventario perpetuo. Tradução de Elio Grazioli e Eleonora Caccia. Milano: Mondadori, 2011.

MCKEMMISH, Sue. Evidence of me... Archives and Manuscripts, v. 24, n. 1, 1996.

MUSEUM OF MODERN ART. Louise Bourgeois: the complete prints & books. New York: MoMA, [s. d.]. Disponível em: https://lb.moma.org/. Acesso em: 13 set. 2026.

NICOLAI, Gilda. I rischi delle memorie digitali nell'arte. In: MANIA, Patrizia; VESPERINI, Giulio (org.). Autori, autorialità, diritti. Roma: Round Robin, 2020.

NORA, Pierre (org.). Les Lieux de mémoire. Paris: Gallimard, 1997. v. 3.

POINSOT, J. M. Les artistes contemporains et l'archive: interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

RICOEUR, Paul. Archivi, documenti, traccia. In: RICOEUR, Paul. Tempo e racconto. Tradução de Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1994.

ROMITI, Antonio. Il metodo storico e la teoria del vincolo unico '"polimorfo". In: ZACCARIA, Raffaella Maria (org.). L'adozione del "metodo storico" in archivistica: origine, sviluppo, prospettive: seminario, Salerno, 25 maggio 2007. Salerno: Laveglia & Carlone, 2009.

ROSE, Gillian. Performing Inoperative Community: the space and the resistance of some community arts projects. In: KEITH, Michael; PILE, Steven (org.). Geographies of Resistance. London: Routledge, 1997.

SELZ, Peter. The Artist as Dactylographer. Art in America, v. 62, jul./ago. 1974.

SMIERS, Joost. Arts under Pressure: promoting cultural diversity in the age of globalization. London; New York: Zed Books, 2003.

TACCONE, Stefano. Hans Haacke: il contesto politico come materiale. Salerno: Plectica, 2010.

TIBOL, Raquel. Frida Khalo: una vita d'arte e di passione. Milano: Rizzoli, 2022

TREVISAN, Myriam. Gli archivi letterari. Roma: Carocci Editore, 2009.

VALACCHI, Federico. La verità di carta: a cosa servono gli archivi. Perugia: Graphe.it edizioni, 2023

VALLAT, Jean-Pierre (org.). Mémoires de patrimoines. Paris: L'Harmattan, 2008.

VENTRE, Rita. L'archivio d'artista, pratiche di conservazione e accessibilità. In: MAIORINO, Massimo; MANCINI, Maria Giovanna (org.). Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea. Macerata: Quodlibet, 2022.

**LICENÇA DE USO**

Os autores cedem à **OFFICINA: Revista da Associação de Arquivistas de São Paulo** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Licença Creative Commons Attribution (CC BY) 4.0 International.