OFFICINA
– Revista da Associação de Arquivistas de São Paulo –

TRADUÇÃO

ARQUIVOS DE ARTISTA E PRÁTICAS CONTEMPORÂNEAS: ENTRE AUTORREPRESENTAÇÃO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA CULTURAL[1]

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

Annantonia Martorano[2]

Tradução e notas: Natália Tognoli[3]

RESUMO

O conceito de arquivo na arte contemporânea evoluiu de um repositório estático para um dispositivo dinâmico e criativo que não apenas preserva a memória, mas também gera novas narrativas e reflexões críticas. Os arquivos de artista, que incluem materiais diversos, como esboços, fotografias e cartas, oferecem uma compreensão profunda do processo criativo e da identidade do artista. Esses arquivos não são meros instrumentos de preservação, mas verdadeiros "ecossistemas culturais" que entrelaçam dimensões pessoais e coletivas, desafiando as categorias tradicionais de tempo e espaço. Tornam-se, assim, instrumentos de resistência e de crítica ao sistema da arte, transcendendo a lógica da obra de arte enquanto objeto de consumo. Por meio da seleção e da organização dos materiais, o artista constrói um autorretrato arquivístico, moldado por dinâmicas políticas e sociais.

---

[1] Tradução do texto original em italiano, *Archives of artists and contemporary practices: between self-representation, memory, and cultural resistance*, de autoria de Martorano, Annantonia, publicado neste número, na seção Artigos.

[2] Professora Associada de Arquivologia (HIST-04/C) no Departamento de História, Arqueologia, Geografia, Arte e Espetáculo (SAGAS) da Universidade de Florença. Presidente do CdLM-5 em Ciências Arquivísticas e Biblioteconômicas. Coordenadora do Mestrado Bienal de II nível em Arquivologia e Biblioteconomia. E-mail: annantonia.martorano@unifi.it.

[3] Professora adjunta no Departamento de Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Docente permanente no Programa de Pós-graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa (PGMA/FCRB) e no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal Fluminense (PPGCI/UFF). Editora-chefe da *Knowledge Organization Journal* e editora científica da revista *Officina*. Líder do grupo de pesquisa "Arquivos, Bibliotecas e Organização do Conhecimento". Bolsista de Produtividade em Pesquisa – CNPq, nível 2. E-mail: nataliatognoli@id.uff.br. Lattes: http://lattes.cnpq.br/5668344562019395.

Os arquivos de artista refletem, portanto, um diálogo entre memória e esquecimento, entre ordem e caos, oferecendo novas perspectivas para o futuro.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivos de artistas. Práticas arquivísticas. Memória e esquecimento.

ABSTRACT

The concept of the archive in contemporary art has evolved from a static repository into a dynamic, creative device that not only preserves memory but also generates new narratives and critical reflections. Artist archives, including diverse materials such as sketches, photographs, and letters, offer 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 INTRODUÇÃO

O conceito de arquivo esteve, durante muito tempo, associado à ideia de depósito estático, um lugar dedicado à conservação e à proteção de documentos e registros de valor histórico ou cultural. Contudo, no contexto da arte, em particular da arte contemporânea, o arquivo emancipou-se progressivamente dessa acepção para assumir um papel dinâmico e produtivo. O arquivo de artista, de fato, não é apenas um recipiente de memória, mas também um motor de criação, um laboratório de ideias e um meio de reler o passado à luz do presente (Baldacci, 2016). É um lugar onde se sedimentam materiais e documentos que narram as etapas da produção, as reflexões do sujeito produtor e o contexto em que a obra foi concebida. Pode ser definido como um conjunto de materiais ligados à produção artística de um indivíduo, também e sobretudo por suas interconexões com movimentos e coletivos artísticos. Abriga diferentes tipologias documentais, como projetos, esboços, fotografias, cartas, vídeos, documentos de pesquisa, catálogos e qualquer outro tipo de vestígio capaz de contribuir para a narrativa do percurso de criação e desenvolvimento da obra de arte. Seu principal objetivo é preservar e ativar a memória da produção, oferecendo uma visão mais completa das obras ao longo dos diferentes estágios de seu desenvolvimento.

Os arquivos de artista podem, portanto, ser considerados um indicador privilegiado para compreender as dinâmicas e os desenvolvimentos do mundo da arte. Não se trata apenas de reunir e custodiar materiais como esboços, anotações, fotografias, catálogos e correspondências: os arquivos são espaços nos quais se sedimentam processos criativos, ideias e contextos históricos, tornando-se verdadeiros "ecossistemas culturais". Esses instrumentos não apenas preservam a memória, mas também oferecem novas chaves de leitura da obra de um artista e, de modo mais amplo, do panorama artístico contemporâneo (Smiers, 2003).

A prática de arquivar por parte dos artistas certamente não é um fenômeno recente: já no Renascimento, artistas como Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer produziam cadernos e blocos de notas que hoje podemos considerar antepassados dos arquivos contemporâneos. Entretanto, é com a modernidade que o arquivo de artista assume uma dimensão mais consciente e crítica, tornando-se um espaço de reflexão, uma extensão do processo criativo e uma resposta à necessidade de ordenar o caos, transformando-o em significado (Ernst, 2013). Essa transformação está estreitamente ligada a um contexto cultural mais amplo, no qual o próprio conceito de memória foi radicalmente reelaborado. Se o século XX foi o "lugar da memória", como o define Pierre Nora (1977), o século XXI assistiu a uma explosão sem precedentes de materiais e suportes digitais, que multiplicaram as possibilidades de arquivamento, mas também colocaram em questão a relação entre presença e ausência, tangibilidade e imaterialidade, duração e obsolescência.

Nesse panorama, o arquivo de artista representa uma realidade complexa e multifacetada, situada na encruzilhada entre memória, criação artística e reflexão crítica. Não é apenas um depósito de vestígios do passado, mas um dispositivo capaz de gerar novas narrativas, abrindo caminho para reflexões que vão da esfera pessoal à esfera política e social. Com uma função que ultrapassa a mera conservação, o arquivo se torna um meio criativo e um lugar de sedimentação que revela as etapas do processo artístico, as conexões interdisciplinares e a identidade do sujeito produtor (Fagiolo, 1977). Deve-se observar que, frequentemente, desde sua configuração inicial, esses arquivos tendem menos a classificar as atividades do sujeito produtor do que a ser vividos como instrumentos processuais e participativos, isto é, de algum modo, como dispositivos de resistência artística, existencial e sociopolítica, aspecto atribuível à própria natureza do sujeito produtor (Rose, 1997). Não é incomum, de fato, que os artistas, sobretudo os mais politicamente engajados, trabalhem de modo persistente com as ideias de memória, identidade e arquivo em uma

chave pessoal, mas, principalmente, social, transformando as sedimentações arquivísticas em verdadeiras obras-manifesto (Bargna, 2011).

Nesses arquivos, os artistas condensam a si mesmos e o próprio trabalho em uma perspectiva histórica unitária e interdisciplinar, próxima à concepção dos Annales franceses, na qual os conteúdos se inserem em uma estrutura não de sedimentação originária, mas frequentemente vinculada a temas ou, para usar uma linguagem arquivística corrente, a assuntos. Outro elemento a destacar é que, nesses arquivos, o intelecto (o artista) prevalece sobre o sentimento (a pessoa), criando um espelhamento unívoco do eu artístico em detrimento da dimensão pessoal. É inegável que, nessa estruturação do arquivo de artista, exista um impulso taxonômico relacionado tanto ao eu e ao seu desejo de controle quanto a uma visão do arquivo como dispositivo de organização da expressão artística. Assim, classificar/reclassificar esses arquivos nos coloca diante da criticidade de encerrar o real em categorias predefinidas, o que pode produzir forçamentos na descrição arquivística, tornando-a uma representação fictícia condicionada pelas escolhas e pelos cânones conceituais de quem a concebe. Pois, assim como o arquivo próprio, o arquivo impróprio de artista também precisa ser constantemente ativado e colocado em cena, uma vez que a memória nele contida é apenas potencial e, portanto, necessita de um arquivista que a evoque e a restitua por meio de modelos de descrição capazes de expressar plenamente as inúmeras facetas nele presentes.

O sujeito produtor é, sem dúvida, o primeiro agente a ser considerado no processo de restituição. É ele quem reúne, seleciona, frequentemente classifica e atribui significado aos materiais; porém, seu trabalho permaneceria vão e desconhecido sem a intervenção do arquivista, que, em alguns casos, deve limitar-se a observar o arquivo e a reunir suas peças, criando, por meio da classificação, aquelas conexões de sentido e de memória já sedimentadas e predispostas pelo sujeito produtor. Em outros casos, sobretudo diante de arquivos não organizados, é o arquivista que, por meio de sua mediação, reconduz o arquivo à ordem originária de sedimentação, assumindo o ônus e a responsabilidade de identificar as séries e estruturar o arquivo. Esse tema abre cenários que não serão tratados aqui, mas é inegável que já se encontra, de algum modo, consolidada a compreensão de que a intervenção do arquivista nem sempre é tão pacífica e "*super partes*"[4].

[4] Expressão latina que significa "imparcial" ou "neutro" (N. T.).

Esse rico mosaico teórico demonstra o quanto a questão do arquivo permanece extremamente atual e repleta de incógnitas. O vínculo que estabelece com a memória cultural e com a história, individual e coletiva, não se esgota em uma busca nostálgica pelo tempo perdido. As razões que ainda hoje nos levam a refletir sobre o arquivo e, neste caso, sobre o arquivo de artista são muito mais complexas e abrangem diferentes campos, da reflexão política à jurídica e ético-filosófica. O processo de globalização arquivística a que assistimos nos últimos anos renovou questões fundamentais, como os princípios de avaliação, eliminação, classificação e interpretação dos documentos e dos dados neles contidos, bem como a distinção entre lembrança privada e memória ou inconsciente coletivo (Valacchi, 2023). São fragmentos de uma realidade particular que testemunham como os arquivos ainda conservam grande fascínio e uma aura própria, pois têm o extraordinário poder de falar a pessoas temporal, geográfica ou culturalmente distantes daqueles que os criaram e organizaram (Poinsot, 2004). E, embora ainda carreguem consigo propósitos, visões e códigos originais, são precisamente esses aspectos e problemas que os artistas recuperam e reelaboram ao escolherem conservar seu arquivo.

O arquivo é vivido tanto como objeto de investigação cotidiana quanto como depósito de possíveis novas inspirações artísticas, e como obra em si. Assim, ao lado da ideia de arquivo como memória, depósito ou armazém, impôs-se progressivamente a ideia de um dispositivo discursivo e subversivo no qual a memória desempenha um papel funcional como ação seletiva e crítica, enraizada na experiência vivida e, ao mesmo tempo, projetada em direção ao futuro. São numerosas, portanto, as formas pelas quais os artistas se aproximam do arquivo: alguns o percebem como guardião passivo de sua herança; outros, como agente ativo que dá forma à identidade pessoal e à memória social e cultural. Neste segundo caso, o arquivo de artista já apresenta uma organização conferida pelo sujeito produtor e assume o papel de dispositivo processual que, de um lado, negocia, contesta e legitima o poder social e, de outro, modela e remodela continuamente a memória do artista. Em síntese, pode-se afirmar que assistimos a uma encenação dos princípios que regulam o arquivo segundo modelos conceituais que poderiam parecer em contraste com a disciplina arquivística, mas que, quando observados à luz do respeito ao sujeito produtor, conseguem expressar plenamente a arte e a vida vivida pelo artista.

2 O ARQUIVO DE ARTISTA

O arquivo de artista, como mencionado, pode assumir múltiplas formas: autorretrato, diário, mapa, atlas. Essas diferentes configurações refletem a complexidade do sujeito produtor, que frequentemente utiliza o arquivo para narrar e colocar em cena não apenas a própria história, mas também para criar conexões entre a arte e o contexto social e cultural em que atua.

O arquivo torna-se, assim, um espaço liminar, no qual as dimensões privada e profissional se entrelaçam. A pessoa e o artista se fundem em um processo que privilegia a sedimentação artística em relação à pessoal. Esse aspecto é particularmente evidente nos arquivos de artistas politicamente engajados, que utilizam o arquivo para questionar os mecanismos de exclusão e de poder que regulam o mundo da arte e a sociedade em geral. O arquivo de artista também desempenha uma função crítica e, no contexto da arte contemporânea, é percebido como um instrumento de resistência ao esquecimento e à homogeneização. Por meio dos materiais documentais produzidos e conservados, os artistas recuperam o controle sobre o próprio trabalho e sobre sua narrativa, opondo-se à tendência do sistema da arte de reduzir a obra a mero objeto de consumo.

Portanto, o arquivo de artista, além de instrumento de conservação e de memória, assume um papel fundamental na construção da identidade do artista e na definição de seu percurso criativo. Nesse contexto, pode ser entendido como uma forma de autobiografia ou como um mapa, um instrumento para orientar-se no processo criativo, na sociedade e nos contextos que o artista habitou ou habita. Essas duas abordagens não são necessariamente opostas, mas podem entrelaçar-se de maneiras complexas, tornando o arquivo um dispositivo multifacetado, capaz de narrar e orientar ao mesmo tempo.

Cada arquivo reflete um sistema de valores, uma visão de mundo e uma perspectiva singular sobre a relação entre arte e sociedade. Por meio de seus arquivos, os artistas constroem não apenas a história de sua prática criativa, mas também um diálogo com seus contemporâneos e com as gerações futuras. Esse diálogo nunca é neutro: como destacou Jacques Derrida em seu célebre *Mal de Arquivo*, todo arquivo é uma escolha, e toda escolha implica um ato de poder e de exclusão (Derrida, 2005). No caso dos artistas, essas escolhas não se limitam à esfera pessoal, mas frequentemente refletem uma visão crítica e política do mundo.

Outro aspecto fundamental do arquivo de artista é sua capacidade de subverter as categorias tradicionais de tempo e de espaço. Enquanto o arquivo institucional se baseia em uma lógica linear e cronológica, o de artista frequentemente se apresenta como um território fluido, no qual passado e presente se entrelaçam e os materiais dialogam entre si de modos inesperados. Essa estrutura aberta e rizomática reflete não apenas a complexidade da memória individual e coletiva, mas também a própria natureza do processo criativo, sempre em devir. Em muitos casos, o arquivo de artista configura-se como um autorretrato fragmentado, um meio pelo qual o artista narra a própria história e constrói a própria identidade. Isso não ocorre por meio de uma narrativa linear e coerente, mas pelo acúmulo de registros heterogêneos: esboços, anotações, fotografias, cartas, materiais de pesquisa e até objetos pessoais. Cada elemento do arquivo torna-se um vestígio de um momento da vida do artista, uma janela para sua visão de mundo. Não é, portanto, apenas um acúmulo de registros, mas uma narrativa estruturada que reflete as escolhas, obsessões e intenções de seu sujeito produtor.

Trata-se de uma operação de autorretrato arquivístico que se desenvolve ao longo do tempo, assumindo formas diferentes conforme as fases da vida do artista e suas urgências criativas. Consequentemente, o autorretrato implícito no arquivo de artista, como já mencionado, é frequentemente fragmentário e incompleto, refletindo a complexidade e a ambiguidade da memória pessoal e profissional. Consciente ou inconscientemente, o artista realiza uma seleção que determina quais aspectos de sua vida e de seu trabalho serão enfatizados e quais permanecerão na sombra ou serão esquecidos. Esse processo de construção do autorretrato pode, porém, ser influenciado por múltiplos fatores: o desejo de transmitir determinada imagem de si, a vontade de preservar momentos significativos ou, ao contrário, a tentativa de ocultar aspectos mais íntimos e controversos, ou simplesmente por circunstâncias desfavoráveis.

É o caso de Frida Kahlo, cujo arquivo narra uma vida marcada pela dor, pelo amor e pela arte, em um entrelaçamento indissociável entre biografia e produção artística. Como afirma Frances Borzello, “os autorretratos de Frida Kahlo diferem dos de outros artistas do mesmo período porque constituem o centro de seu drama. Seus autorretratos vão muito além daquela famosa sobrancelha” (Borzello, 2024). Dentro de molduras muitas vezes surpreendentemente pequenas, Frida Kahlo apresenta ao espectador imagens vívidas de seus sofrimentos, alegrias e posicionamentos políticos (Tibol, 2022). Como diante de uma personagem carismática da ficção, identificamo-nos com uma

vida apresentada a nós. Estamos diante de um novo ramo do autorretrato: de algum modo, o autorretrato personificado. Uma porta para ideias maiores. Utilizando a própria imagem como ponto de partida, os artistas constroem a partir dela, incluindo referências que universalizam o retrato e o tornam ponto de partida para ideias mais amplas. Sua autoimagem acrescenta humanidade às ideias abstratas, o que ajuda a explicar o poder e o impacto emocional de sua arte.

Outro exemplo significativo é o arquivo de Louise Bourgeois, que se apresenta como uma espécie de diário tridimensional, no qual cartas, desenhos e objetos se interconectam para narrar seu universo pessoal e artístico. Esses materiais não apenas documentam sua carreira, mas também oferecem um olhar sobre sua vida interior, suas obsessões e suas lembranças mais íntimas. Nesse sentido, os curadores de seu arquivo e do projeto *Louise Bourgeois: The Complete Prints & Books*[5] afirmam que

> A arte de Louise Bourgeois nascia de suas emoções e funcionava como instrumento para expressar e compreender os sentimentos mais problemáticos que a afligiram durante toda a vida. Sofria com lembranças dolorosas, mas também com a solidão, a raiva, o ciúme e o desespero — estados emocionais que pareciam emanar de seus trabalhos. Trabalhar com a gravura permitiu-lhe reelaborar continuamente suas composições (Museum of Modern Art, [2026], n. p.).

Nesse sentido, o arquivo torna-se uma narrativa autobiográfica que transcende o tempo e o espaço, mantendo viva a voz do artista mesmo após sua morte. Muitas vezes, esse autorretrato arquivístico inclui não apenas obras de arte concluídas, mas também materiais considerados marginais pelo artista, como esboços, notas, apontamentos e até objetos pessoais. Esses elementos aparentemente secundários adquirem, para os arquivistas, valor inestimável, pois contribuem para recuperar aquele vínculo necessário a uma correta — ou ao menos adequada — reorganização do arquivo.

Ao construir seu autorretrato arquivístico, o artista confronta-se com o duplo papel de narrador e de protagonista de sua própria história. Esse processo nunca é completamente objetivo: a seleção do que conservar e do que eliminar é sempre influenciada pela vontade de controlar a forma como se deseja ser lembrado, como veremos mais adiante. Nesse sentido, o arquivo torna-se um ato de autoafirmação, no qual o artista não se limita a registrar o próprio passado, mas o

[5] Disponível em https://lb.moma.org/.

interpreta e o reescreve em função de sua imagem e da mensagem que pretende transmitir ao futuro. Um exemplo é o arquivo de Salvador Dalí, que reflete sua obsessão pela imortalidade e o desejo de moldar a percepção de si como gênio visionário. Por meio do acúmulo e da organização de documentos, fotografias e objetos, Dalí construiu uma arquitetura da memória que projeta uma imagem idealizada e mítica de si mesmo (Fundació Gala-Salvador Dalí, 2026).

Paralelamente, o arquivo de artista pode ser concebido como um *mapa* que orienta o sujeito produtor em seu processo criativo e guia quem explora seu trabalho. Nesse caso, o arquivo não é tanto um instrumento de narração, mas um dispositivo funcional, um sistema que permite organizar e relacionar materiais heterogêneos de modo a gerar novas conexões e significados (Guasch, 2009; Ricoeur, 1994). A metáfora do mapa sublinha o caráter dinâmico e aberto do arquivo. Não é um lugar estático, mas um território em contínua evolução, no qual cada elemento pode ser relacionado a novos contextos e interpretações. O artista pode utilizar o arquivo para refletir sobre seu trabalho, traçar percursos alternativos ou desenvolver novas ideias. Da mesma forma, críticos e estudiosos podem explorar o arquivo como uma rede de referências, descobrindo relações inesperadas entre materiais aparentemente desconectados. Pensá-lo como mapa significa considerá-lo um sistema de relações em que cada elemento — obras, materiais preparatórios, referências culturais — encontra seu lugar em uma complexa rede de significados.

Nesse sentido, o arquivo não pode ser visto como uma sedimentação linear, mas como uma cartografia dinâmica, que permite percursos múltiplos, não necessariamente cronológicos, e abre um leque de contextos caracterizados pelo vínculo polimorfo e por sua investigação (Romiti, 2009). Um exemplo fascinante dessa concepção é o Merzbau de Kurt Schwitters, um arquivo tridimensional e imersivo no qual o artista conservou materiais heterogêneos, construindo um espaço que era, ao mesmo tempo, obra de arte e arquivo. O Merzbau representa um mapa do universo criativo de Schwitters, no qual os fragmentos de sua vida e de seu trabalho se entrelaçam em um percurso fluido e multifacetado (Burns Gamard, 2000).

Outra metáfora para compreender o arquivo-mapa é, certamente, a do atlas, um dispositivo que não apenas organiza, mas também oferece chaves interpretativas para sua exploração. O arquivo pode ser concebido como um atlas visual, no qual o artista cria conexões entre imagens, ideias e contextos históricos. Um exemplo emblemático é o arquivo de Gerhard Richter, que inclui fotografias, recortes de jornal, anotações e esboços organizados sistematicamente (Baldacci, 2004).

Esse arquivo não apenas documenta o trabalho do artista, mas também serve como instrumento de reflexão e experimentação. Sua estrutura em mosaico permite traçar múltiplos percursos pelo material documental, oferecendo uma visão multifacetada do processo criativo do sujeito produtor.

É, portanto, inegável que o arquivo de artista representa um ponto de interseção entre diferentes disciplinas. Não é apenas um lugar de sedimentação de obras, mas também de pensamentos, influências, pesquisas e intercâmbios interdisciplinares. A documentação de um projeto, uma carta, uma anotação ou um esboço podem revelar tanto quanto uma obra concluída, e frequentemente são justamente esses materiais que desvelam as conexões ocultas entre uma obra e o contexto cultural, social e político em que foi produzida. Trata-se de um dispositivo que vai muito além de sua função material, tornando-se um espaço conceitual, uma plataforma para a criação e uma lente por meio da qual se pode observar a relação entre arte, tempo e identidade. Longe de ser um simples instrumento, o arquivo configura-se como uma obra de arte em si, um vestígio vivo que continua a gerar significados e relações.

3 O PARADOXO DO ARQUIVO DE ARTISTA: MEMÓRIA, ESQUECIMENTO, PODER

Michel Foucault destacou a natureza fragmentária e não definitiva do arquivo, que se apresenta como um sistema aberto e em constante transformação, e evidenciou que ele frequentemente foi um instrumento de controle e domínio sociopolítico, inclusive por meio da expressão artística, sobretudo a ligada aos regimes de poder (Foucault, 2006). Nos arquivos de artista, especialmente nos contemporâneos, essa dimensão é subvertida e a memória transforma-se em ato de resistência e crítica ao sistema. O poder do arquivo reside, portanto, em sua capacidade de definir aquilo que conta como memória.

Ao decidir o que incluir em seu arquivo, cada artista realiza um ato de autorrepresentação e autodefinição, com implicações não apenas para seu trabalho, mas também para a maneira como será lembrado ao longo do tempo. Essa ligação entre arquivo e poder foi evidenciada por muitos teóricos e historiadores e também se manifesta na prática artística. Muitos artistas contemporâneos exploraram o conceito de arquivo justamente para questionar as dinâmicas de memória e de poder que ele implica. Um exemplo emblemático é Hans Haacke, que recorrentemente utilizou materiais de arquivo para revelar relações de poder ocultas por trás das instituições culturais (Taccone, 2010). Christian Boltanski, por sua vez, cuja obra reflete sobre a relação entre memória, ausência e

esquecimento, utilizou o arquivo para evocar uma presença que é sempre, de algum modo, uma falta.

Apenas examinando esses dois casos, já se percebe que outro aspecto crucial da consciência arquivística na arte contemporânea é a capacidade de transformar o arquivo em um instrumento de resistência e de narrativa alternativa. Os artistas frequentemente criam arquivos para preservar histórias e experiências de comunidades marginalizadas, desafiando narrativas dominantes e oferecendo espaço a vozes que, de outro modo, correriam o risco de ser esquecidas. Pense-se na atividade de Miroslaw Balka, que produziu um arquivo no qual obras, documentos e materiais acumulados, embora profundamente pessoais, configuram-se como um ato de resistência contra o esquecimento, convidando os estudiosos a confrontar a complexidade da memória histórica. Em outro contexto, o projeto "*The Feminist Archive*" propõe-se a documentar a história dos movimentos feministas por meio de materiais heterogêneos, de cartazes a fotografias, de diários a testemunhos orais. Esse arquivo, nascido fora das instituições oficiais, não apenas preserva uma memória coletiva, mas também a ativa como instrumento para inspirar novas gerações de ativistas.

O arquivo, portanto, nunca foi um simples recipiente de informações. Desde suas origens, foi instrumento de construção e gestão do saber, lugar em que a memória se organiza e se preserva, mas também espaço em que o esquecimento se insinua e o poder se exerce. Todo arquivo é intrinsecamente político, pois implica uma seleção: aquilo que é conservado e aquilo que é excluído, aquilo que merece ser lembrado e aquilo que pode ser esquecido (Derrida, 1996). A função principal do arquivo é, sem dúvida, custodiar a memória. Contudo, a memória que ele representa nunca é neutra nem objetiva. Ao contrário, é uma memória construída, moldada por critérios que refletem as intenções, os valores e as ideologias de quem a cria. Diferentemente dos arquivos tradicionais, os arquivos de artista escapam a um sistema taxonômico rígido. São espaços híbridos, que oscilam entre ordem e desordem, refletindo a natureza intrínseca do processo criativo. Essa abordagem, evidenciada em muitas práticas contemporâneas, torna o arquivo não apenas um recipiente de memória, mas também um dispositivo ativo, capaz de gerar novas formas de representação (Selz, 1974).

O arquivo de artista configura-se, antes de tudo, como uma tentativa de resistir ao efêmero. A arte, sobretudo a contemporânea, é frequentemente caracterizada por materiais frágeis, performances temporárias e intervenções *site-specific* destinadas a desaparecer. O arquivo torna-

se, então, um meio de preservar aquilo que, de outra forma, se perderia: esboços preparatórios, fotografias de obras destruídas ou transformadas, anotações, correspondências, catálogos de exposições e documentação audiovisual. Cada elemento conserva um vestígio do passado, mas nunca se trata de uma memória neutra: todo arquivo é inevitavelmente seletivo e, portanto, constrói uma narrativa.

Os arquivos dos artistas funcionam como mapas de suas carreiras, documentando, às vezes, não apenas os êxitos e as obras finais, mas também percursos abandonados, intuições não desenvolvidas e experimentos fracassados. Nesse sentido, conservam não apenas o produto final do processo artístico, mas também o próprio percurso, oferecendo um olhar singular sobre a forma como a arte é concebida e realizada. Essa função é fundamental não apenas para historiadores e curadores, mas também para o próprio artista, que pode retornar ao arquivo como fonte de inspiração, confronto e autoanálise. Além da conservação da memória, o arquivo de artista representa também uma plataforma criativa: longe de ser um simples recipiente do passado, apresenta-se como um depósito vivo, um recurso para desenvolver novas ideias e percursos artísticos. Os artistas com frequência se reapropriam dos materiais de seu próprio arquivo, reinterpretando-os, reelaborando-os ou integrando-os a novas obras. Esse processo de reinterpretação semântica permite ao passado dialogar com o presente e abrir espaços inéditos de criação.

Marcel Duchamp, por exemplo, é conhecido por ter utilizado seu arquivo pessoal para reorganizar e redefinir o significado de suas obras. A sua célebre *Boîtes-en-valise* não é apenas uma coleção de trabalhos anteriores, mas uma reinterpretação portátil e curada de seu próprio corpus artístico. Respeitando a configuração do sujeito produtor, em 2022, graças à sinergia entre o *Philadelphia Museum of Art*, que conservava a maior coleção mundial de obras de Marcel Duchamp, o *Centre Pompidou* e a *Association Marcel Duchamp*, de Paris, foi possível realizar o projeto *duchamparchives.org*, que reúne toda a documentação do artista dispersa nos arquivos das três instituições. Todo o material foi classificado e arquivado e, para muitos documentos, também está disponível uma ficha "*Relationship*", que remete a conteúdos de algum modo relacionados, transformando uma simples pesquisa em uma viagem potencialmente infinita pelas múltiplas ramificações da existência duchampiana.

Nessa perspectiva, podem ser aproximados os arquivos de Andy Warhol e Joseph Beuys, que revelam o papel da reunião de materiais heterogêneos, ligados entre si por um vínculo, ainda que impuro, como parte integrante do processo criativo. Nesses casos, o arquivo não é um lugar de pura estase, mas um gerador de novas ideias.

Mas o que significa arquivar a arte em termos de memória?

Significa colocar ordem em um caos de informações, transformar o efêmero em permanente, fixar vestígios destinados a perdurar para além do momento presente. No arquivo de artista, a memória nunca é passiva, mas se apresenta como um processo ativo de seleção, organização e interpretação. Os artistas escolhem o que conservar e o que excluir, construindo, assim, uma imagem precisa de sua identidade pública. Isso é particularmente evidente no caso de artistas que trabalharam em sua própria autocanonização, criando arquivos que funcionam como instrumentos de legitimação e promoção. Um exemplo significativo é Giorgio Morandi, cujo ateliê-arquivo tornou-se parte integrante de sua mitologia artística.

Contudo, essa operação é intrinsecamente problemática, pois todo ato de arquivamento implica, igualmente, uma perda: algo é sempre deixado de fora, negligenciado, esquecido. Nesse sentido, o arquivo também é um lugar de esquecimento. Como destaca Aleida Assmann, memória e esquecimento são duas faces da mesma moeda: todo processo de seleção gera automaticamente uma zona de sombra (Assmann, 2002).

O esquecimento não é apenas uma consequência acidental do processo de arquivamento, mas também pode ser um instrumento deliberado. Os arquivos — ou, mais precisamente, os sujeitos produtores — não conservam tudo: fazem escolhas e, nessas escolhas, reside um poder. Aquilo que não é arquivado corre o risco de desaparecer da história, de ser relegado à irrelevância ou ao silêncio. Isso vale particularmente para os arquivos públicos, que têm a tarefa de conservar a memória coletiva de uma sociedade. Entretanto, o mesmo princípio aplica-se aos arquivos pessoais ou privados, inclusive aos de artistas, nos quais as decisões sobre o que incluir ou excluir refletem as prioridades e perspectivas de quem os cria (Trevisan, 2009).

Portanto, o esquecimento não é apenas uma ausência, mas também pode ser um ato intencional. Em alguns casos, é o próprio artista que escolhe forjar lacunas em seu arquivo como parte de um projeto criativo ou de uma estratégia comunicativa. Em outros casos, o arquivo sofre perdas involuntárias em razão de acontecimentos históricos, catástrofes naturais, da simples

passagem do tempo ou das escolhas dos herdeiros. Em todos esses casos, as ausências são significativas, porque revelam tanto quanto as presenças: aquilo que falta no arquivo é frequentemente tão importante quanto aquilo que é conservado (Giannacchi, 2021).

O conceito de arquivo situa-se, desse modo, na encruzilhada de três forças: memória, esquecimento e poder. O arquivo conserva, mas seleciona; lembra, mas esquece; organiza, mas exerce controle. Nesse sentido, é um paradoxo: instrumento de preservação que inevitavelmente gera perda, forma de ordem baseada em um ato de exclusão. Esse paradoxo não é uma fraqueza, mas uma característica intrínseca do arquivo, que reflete a complexidade de nossa relação com o tempo, a memória e a identidade.

No caso dos arquivos de artista, esse paradoxo assume uma dimensão particularmente fascinante. Aqui, a memória não é apenas um meio de preservar o passado, mas também uma fonte de inspiração para o futuro. O esquecimento não é apenas uma perda, mas também uma possibilidade criativa, uma abertura para o desconhecido. E o poder do arquivo não é apenas um ato de controle, mas também um gesto de liberdade, um modo de definir o próprio lugar no mundo. O arquivo, em sua dupla natureza de memória e esquecimento, de ordem e desordem, de presença e ausência, é um espelho da condição humana. Convida-nos a refletir não apenas sobre aquilo que escolhemos lembrar, mas também sobre aquilo que estamos dispostos a esquecer e sobre o significado dessas escolhas no contexto mais amplo da história e da cultura.

4 ARQUIVAR OU ACUMULAR? O DILEMA DA SELEÇÃO

Um dos aspectos mais críticos na construção de um arquivo de artista é o processo de seleção. Frequentemente, a necessidade de conservar tudo reflete uma dificuldade intrínseca em escolher o que é realmente significativo. Esse acúmulo compulsivo de materiais gera arquivos de aspecto entrópico, nos quais a estratificação caótica corre o risco de sobrepor-se à intenção narrativa. O dilema situa-se entre dois extremos: arquivar, que implica um método organizado e intencional, e acumular, isto é, reunir indiscriminadamente tudo o que pertence ao universo do sujeito produtor. A tensão entre essas duas abordagens não é apenas uma questão prática, mas também reflete um debate mais amplo sobre a própria essência do arquivo: deve ele ser um instrumento racional e funcional ou um reservatório caótico e potencialmente infinito de vestígios?

O processo de arquivar, como já foi dito, nunca é neutro: selecionar o que conservar e o que eliminar implica realizar um gesto criativo, curatorial e até político. O arquivo de artista não se limita a registrar passivamente o passado, mas o interpreta, filtra e, nesse sentido, o constrói. Decidir o que incluir também significa determinar qual imagem do artista e de sua obra será transmitida ao longo do tempo. Esse processo de seleção pode ser orientado por diferentes critérios, que variam conforme os objetivos do arquivo: documentar uma carreira, preservar o processo criativo ou construir uma narrativa específica (Ventre, 2022).

Os artistas ou seus colaboradores — em primeiro lugar, os herdeiros e, posteriormente, os arquivistas — devem tomar decisões difíceis: o que merece ser conservado? Materiais de trabalho, como esboços, rascunhos, anotações e cartas, são tão importantes quanto as obras concluídas? E como gerir o grande número de objetos aparentemente “menores” que, embora não possuam valor estético imediato, podem revelar-se significativos para reconstruir o contexto em que o artista atuou?

A resposta não pode ser unívoca, pois, como sabemos, cada arquivo, em sua representação do sujeito produtor, é um *unicum*. Pode-se observar, porém, que, para muitos artistas contemporâneos, a ação de preservar prevalece, tornando-os, por assim dizer, disposofóbicos, isto é, acumuladores compulsivos. Essa necessidade quase obsessiva de conservar tudo não decorre apenas de um problema de memória excessiva ou insuficiente, mas igualmente da incapacidade de selecionar, evidenciada com frequência na experiência de vida do artista. Essa incapacidade produz a vontade de arquivar tudo rapidamente sob a forma de lista, elenco ou, em alguns casos, inventário sumário, na esperança de que atribuir algum tipo de ordem aos conceitos, imagens, registros e dados preserve o artista de sua perda (Krauss, 2011). Nesse sentido, o arquivo não é adotado pelo sujeito produtor apenas como objeto de investigação, mas também como meio para a realização de novas visões e reconstruções do mundo, que muitas vezes surgem em paralelo ou até antes de seu valor como vestígio.

Arquivar implica construir uma ordem, uma hierarquia e uma estrutura que deem sentido ao material reunido. Essa abordagem racional é frequentemente associada à ideia de um arquivo funcional e bem organizado, no qual cada elemento é identificado, inventariado, descrito e disponibilizado. Como já destacado, Marcel Duchamp é um exemplo de quem seleciona meticulosamente documentos, registros, fotografias e outros materiais para construir uma

representação coerente de sua obra e de sua identidade artística. Esse tipo de arquivamento busca criar um instrumento que tanto conserve a memória quanto permita a críticos, historiadores e curadores analisar e interpretar a obra. Entretanto, a ordem do arquivamento nunca está isenta de contradições. A seleção implica necessariamente uma exclusão: o que fica de fora corre o risco de se perder para sempre. Além disso, todo critério de organização reflete uma visão particular do artista e de sua obra, fazendo emergir algumas narrativas em detrimento de outras. O arquivo, portanto, nunca é completamente objetivo: mesmo em sua forma mais sistemática, é sempre resultado de escolhas subjetivas.

No extremo oposto, o acúmulo representa uma estratégia antitética: conservar tudo, sem discriminações nem critérios definidos. Essa abordagem é recorrente entre artistas que veem o arquivo não como um sistema de ordem, mas como uma extensão do próprio processo criativo. O acúmulo caótico pode representar uma recusa da hierarquia e da racionalidade, abrindo espaço para interpretações livres e descobertas imprevistas.

Um exemplo interessante é o arquivo de Andy Warhol, famoso por ter reunido sistematicamente todo tipo de documento, objeto e fragmento de seu cotidiano. Warhol encheu centenas de caixas — as *Time Capsules* — com tudo o que entrava em sua órbita: cartas, ingressos de eventos, anotações, fotografias e até lixo. Pode-se afirmar que essa abordagem do arquivo reflete sua estética pop e sua atenção à cultura do consumo, mas, de algum modo, também coloca questões arquivísticas sobre o significado de arquivar em uma época, como a nossa, de superabundância de materiais, e sobre a interpretação de um arquivo que parece não possuir qualquer ordem aparente. Acumular, contudo, envolve riscos. Sem critérios claros, o arquivo pode tornar-se uma massa informe, difícil de gerir e interpretar. Em alguns casos, o acúmulo caótico pode tornar impossível distinguir o que é significativo do que é supérfluo, transformando o arquivo em um labirinto sem saída.

Para muitos artistas e curadores, o principal desafio consiste em encontrar um equilíbrio entre arquivar e acumular. Um arquivo de artista eficaz é habitualmente resultado de um compromisso entre o desejo de conservar tudo e a necessidade de selecionar e organizar. Esse equilíbrio depende, em parte, da natureza da obra do artista e, em parte, dos objetivos do próprio arquivo. Para um artista como Gerhard Richter, por exemplo, seu *Atlas* representa uma tentativa de combinar as duas abordagens: uma enorme coleção de imagens e materiais organizada de modo

aparentemente racional, mas que mantém certa abertura interpretativa. O *Atlas* não é apenas, para Richter, a sedimentação de suas atividades, mas também uma obra de arte em si, que reflete a complexidade da relação entre memória, ordem e caos.

No contexto contemporâneo, o dilema entre arquivar e acumular adquire maior complexidade com o advento do digital, que permite conservar uma quantidade virtualmente ilimitada de materiais, o que torna aparentemente supérflua a necessidade de seleção. Essa abundância, contudo, apresenta novos desafios: como organizar uma massa tão vasta de dados? Como evitar que o arquivo digital se transforme em um depósito virtual em que nada mais tenha valor?

Artistas, curadores e arquivistas devem confrontar essas questões, desenvolvendo modelos e instrumentos para gerir a sedimentação digital selvagem. Alguns, atualmente, optam por transferir para a internet arquivos físicos inteiros, enquanto outros criam plataformas interativas que permitem aos usuários explorar o material de forma não linear. Em ambos os casos, o objetivo é manter vivo o diálogo entre memória e criação, entre ordem e desordem (Nicolai, 2020).

O dilema entre seleção e acúmulo é central na prática do arquivo de artista. Não se trata apenas de um desafio concreto ligado à gestão dos materiais, mas também de uma tensão mais profunda, que envolve diferentes visões da memória e do processo criativo. Enquanto selecionar implica a tentativa de construir uma ordem e uma narrativa coerente, acumular abre espaço à multiplicidade, à complexidade e ao impulso rebelde do artista. Cada arquivo é, portanto, uma resposta singular a esse dualismo, um lugar em que memória e criação se encontram e se transformam mutuamente.

Muitos artistas contemporâneos, especialmente desde que a internet ampliou enormemente o campo de ação, permitindo arquivar com facilidade imagens, informações e dados, foram tomados por uma verdadeira arquivomania e passaram a acumular, colecionar, classificar e medir o mundo real, imaginário ou íntimo. Mas memória e lembrança são sistemas operacionais que, assim como o computador e a internet, necessitam de atualizações e reelaborações contínuas para permanecerem atuais. Escolher o arquivo como meio, reativando seu papel mnêmico e, ao mesmo tempo, sociopolítico, significou para os artistas contemporâneos não apenas reunir, classificar e conservar, mas, sobretudo, repensar, mostrar e narrar. Distantes dos depósitos físicos do conhecimento, onde a memória corre o risco de se perder na multidão estratificada de vestígios,

e mais próximos de dispositivos processuais, esses arquivos impróprios, criados pelos artistas, tornam-se, desde sua "fase corrente", lugares que ativam o pensamento e incentivam o diálogo crítico. Acrescente-se o desejo de ordem e de visão de conjunto, ambições historicamente inerentes ao campo museal, e surgem lógicas organizacionais e expositivas que tendem a encerrar experiências e objetos heterogêneos em categorias predefinidas, mesmo sabendo que qualquer forma de classificação é, por si, discutível, imperfeita e, na maior parte das vezes, fracassada. O arquivo de artista é, portanto, também um convite ao narcisismo e ao desejo de autopromoção e auto-historicização do qual os artistas não escapam quando reúnem, selecionam, remontam e conservam seu arquivo.

Em particular, é evidente que fazer escolhas, isto é, selecionar, constitui o primeiro passo para estabelecer uma ordem, evitando sucumbir ao caos e dando forma ao arquivo e aos estados de espírito artísticos. Sem uma organização ou reprogramação das expressões de nosso passado e de nossa cultura, a rigor, nem sequer existiria arquivo. Wolfgang Ernst sintetizou esse conceito com extrema clareza ao afirmar que "o arquivo é aquilo que os dados transmitem como informação". É assim que, não raro, o sujeito produtor artista percebe o arquivo. A documentação acumulada e estruturalmente desorganizada não pode tornar-se instrumento nem de memorização nem de transmissão de informações. Onde não se atribui uma ordem à desordem dos elementos e todas as possibilidades se equivalem — isto é, onde não existe qualquer ordem, mas apenas uma massa entrópica amorfa — não pode haver informação. Isso é o sentimento.

Arquivar ou acumular representa, para os artistas, uma forma adicional de testemunho: um modo de documentar e fixar a própria vida, a própria existência, as atividades e experiências vividas, as relações estabelecidas, a identidade pessoal e, em última instância, o próprio lugar no mundo.

5 CONCLUSÕES

No panorama da arte contemporânea, o conceito de arquivo transformou-se indubitavelmente, ultrapassando os limites tradicionais da conservação física e da organização documental para abrir-se a dimensões mais fluidas, transitórias e conceituais. Os arquivos produzidos por esses artistas não podem ser considerados arquivos *tout court*, pois lhes falta uma ordem rigorosa ou um sistema taxonômico, mas, sim, sedimentações de natureza atípica e não convencional: arquivos impróprios. São conjuntos documentais que não se enquadram nas lógicas

canônicas, mas emergem como recursos dinâmicos, criativos e descentralizados que redefinem nossa relação com a memória e o conhecimento.

Um arquivo impróprio distancia-se dos modelos tradicionais tanto em termos de conteúdo quanto de forma; não segue necessariamente regras padronizadas de classificação, arquivamento e acesso e pode assumir formas inesperadas. Deve ficar claro, contudo, que o termo impróprio não pretende negar a função arquivística, mas, sim, ser entendido como sua expansão conceitual. É sabido que os arquivos impróprios refletem maior abertura à subjetividade, à fluidez e à criatividade, tornando-os particularmente adequados à complexidade do presente. São dispositivos que incorporam fragmentos, emoções e interrupções, restituindo uma imagem do sujeito produtor e de sua consciência arquivística não monolítica, mas fragmentária e aberta à interpretação. Nos arquivos impróprios de artista, a ênfase desloca-se do objeto físico para o processo de criação e de ativação. Em vez de recipientes estáticos de materiais, tornam-se lugares vivos e dinâmicos, ativados pela interação com o público e com o contexto. A memória, desse modo, não é algo a ser preservado de forma imutável, mas uma experiência a ser continuamente gerada e regenerada.

Sua natureza imprópria com frequência os transforma em instrumentos de contestação e de crítica às lógicas dominantes de poder e controle, como já observado. São arquivos que nos convidam a repensar o próprio conceito de arquivo, deslocando-o de uma dimensão exclusivamente material e institucional para outra mais fluida, processual e inclusiva. Esse novo paradigma não implica abandonar as lógicas de conservação, mas redefini-las em termos mais amplos, capazes de acolher a complexidade, o efêmero e o imprevisto. Os arquivos de artista recorrentemente desafiam as convenções da disciplina arquivística, propondo modelos alternativos que refletem a complexidade da vida e do trabalho artístico. Esses arquivos impróprios não se limitam a conservar: ativam novas narrativas, oferecendo uma perspectiva dinâmica e participativa. Sua natureza os transforma em espaços de diálogo crítico, nos quais a memória se converte em ação. Os artistas utilizam esses arquivos para negociar seu papel na sociedade, desafiando lógicas dominantes e propondo visões alternativas.

Para concluir, é importante observar que a literatura arquivística não prevê especificamente uma tipologia de estudo *ad hoc* para os arquivos de artista. Em geral, eles são incluídos na ampla categoria dos arquivos privados individuais, isto é, dos arquivos de pessoas. Embora produzida por esses sujeitos, essa nova tipologia arquivística, na perspectiva aqui defendida, insere-se em um

contexto diferente e peculiar, caracterizado por especificidades e criticidades próprias. As duas categorias certamente possuem pontos em comum, mas de forma recorrente prevalece apenas a dimensão artística do ser humano, relegando completamente ao esquecimento a dimensão privada. Quase como uma espécie de operação inconsciente, a pessoa acaba sendo absorvida pelo artista na vida cotidiana e, consequentemente, a sedimentação arquivística torna-se apenas uma atividade profissional.

Mas não é apenas isso. Os arquivos de artista, mais do que outras tipologias de arquivos de pessoas, situam-se sobre uma fronteira extremamente tênue que frequentemente pode deslocar sua dimensão em direção à coleção ou à musealização. Se esses arquivos impróprios podem parecer um fracasso do conceito tradicional de arquivo, revelam-se, ao contrário, uma potencialização desse conceito. São sedimentações produzidas por um sujeito, nascidas, em primeiro lugar, para responder às necessidades cotidianas e à experiência humana, e que, ao longo da vida, tornam-se, por si mesmas, objetos da prática artística, transformando-se, às vezes, em instalações, vídeos ou projetos multimídia. Trata-se de uma consciência arquivística na arte contemporânea que não se limita à conservação do passado, mas se configura como reflexão crítica e criativa sobre o papel dos arquivos na construção da memória, da identidade e das narrativas culturais. Para muitos artistas, o arquivo tornou-se não apenas um recipiente neutro de documentos e objetos, como também um dispositivo intrinsecamente político e cultural, capaz de moldar significados e abrir novas possibilidades de interpretação. Nesse sentido, os arquivos não são apenas fontes de inspiração: são interrogados, desconstruídos, reinterpretados e reinventados, colocando, assim, em questão as modalidades tradicionais de organização da memória.

Não há motivo para receio... Recordemos que, na base de tudo, existe um sujeito produtor. Aos arquivistas caberá conhecer todas essas ações e fases da vida do artista e lembrar que sua abordagem do arquivo é frequentemente uma prática tanto intelectual quanto estética, em busca contínua de um diálogo entre o passado, o presente e o imaginário artístico futuro.

DECLARAÇÃO DE USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Para a tradução deste manuscrito, utilizaram-se as ferramentas ChatGPT 5.6 e DeepL como apoio à elaboração de uma versão inicial do texto em português. A tradução foi integralmente

revisada, comparada ao texto original e editada pela tradutora, que assume plena responsabilidade pela fidelidade terminológica, pela precisão e pelo conteúdo da versão final.

REFERÊNCIAS

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

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

BALDACCI, C. Il duplice volto dell'Atlas di Gerhard Richter. Leitmotiv, [s. l.], n. 4, p. 207-225, 2004.

BARGNA, I. Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza. Annuario di Antropologia, Milano, v. 13, p. 75-106, 2011. Disponível em: https://doi.org/10.14672/ada2011169%25p. Acesso em: 26 set. 2026.

BORZELLO, F. Perché abbiamo bisogno di vedere Frida Kahlo oltre la sua biografia. Google Arts & Culture, [s. l.], [2026]. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/ewWxGedVVCABLQ. Acesso em: 26 set. 2026.

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

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

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

FAGIOLO, M. In quell'artista c'è uno sciamano: intervista ad Alighiero Boetti. Il Messaggero, Roma, 23 mar. 1977. p. 3.

FOUCAULT, M. Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane. Milano: BUR-Rizzoli, 2006. [Publicado originalmente em 1966].

FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ. Online archive. Figueres, [2026]. Disponível em: https://www.salvador-dali.org/en/artwork/ced/. Acesso em: 26 set. 2026.

GIANNACCHI, G. 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.], [2026]. Disponível em: https://artsandculture.google.com/project/frida-kahlo. Acesso em: 13 set. 2026.

GUASCH, A. M. Autobiografías visuales: del archivo al índice. Madrid: Siruela, 2009.

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

MCKEMMISH, Sue. Evidence of me... Archives and Manuscripts, [s. l.], v. 24, n. 1, p. 28-45, 1996. Disponível em: https://publications.archivists.org.au/index.php/asa/article/view/8543. Acesso em: 13 set. 2026.

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

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

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

ROMITI, A. Il metodo storico e la teoria del vincolo unico '"polimorfo". In: ZACCARIA, R. M. (org.). L'adozione del "metodo storico" in archivistica: origine, sviluppo, prospettive: seminario, Salerno, 25 maggio 2007. Salerno: Laveglia & Carlone, 2009. p. 25-47.

ROSE, G. Performing Inoperative Community: the space and the resistance of some community arts projects. In: KEITH, M.; PILE, S. (org.). Geographies of Resistance. London: Routledge, 1997. p. 184–202.

SELZ, P. The Artist as Dactylographer. Art in America, [s. l.], v. 62, n. 4, p. 98-99, jul./ago. 1974.

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

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

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

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

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

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

VENTRE, R. L'archivio d'artista, pratiche di conservazione e accessibilità. In: MAIORINO, M.; MANCINI, M. G. (org.). Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea. Macerata: Quodlibet, 2022. p. 173-175.

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.