

ESTRATÉGIAS DE UM ARTISTA-ARQUIVISTA

Felipe Paranaguá Braga

RESUMO

O presente ensaio procura pensar as estratégias artísticas frente as possibilidades de enfrentamento de um arquivo. Para tal, apresentam-se duas situações abrangentes, que seriam a dos artistas que trabalham com arquivos pré-definidos e institucionalizados, e a dos artistas que inventam seus próprios arquivos.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo. Arte. Subjetividade. Museu.

ABSTRACT

This paper is about how the artistic practice can serve for organize an archive situation. It presents two kind of situations that would be the artists who work with pre-defined archive, and the artists who invent their own archives.

KEYWORDS: Archive. Art. Subjectivity. Museum.

INTRODUÇÃO

Certamente a ideia geral das possibilidades daquilo que é passível de tornar-se arquivo tende quase ao infinito, pois o que seria um arquivo se não um recorte, uma delimitação de fronteiras da ordem de um perceptível, uma construção de fronteiras onde se torna possível navegar, ainda que não se consiga vislumbrar suas margens, mas apenas seus horizontes. Assim sendo, tecerei alguns comentários sobre as possibilidades de atuação de um artista arquivista, termo abrangente que embora sujeito a críticas, pode neste breve ensaio nos ser útil como balizador de alguns tópicos que pretendo debater. Como ponto de partida para esta trajetória cabe ressaltar o lugar daquele que escreve, sendo eu o autor deste artigo a perspectiva, embora crítica, é de um artista visual frente a questões caras a sua própria produção, questões que são apresentadas de modo abrangente, mas que refletem uma tentativa pessoal de se pensar a ideia de arquivo próxima do contexto artístico contemporâneo.

Como estratégia de construção de pensamento procurei dividir o texto em duas partes principais: os arquivos pré-definidos, contemplando artistas que trabalham dentro da lógica de um arquivo claramente estabelecido e/ou institucionalizado, e os arquivos de artista, que seriam as obras de artistas que inventam seus próprios arquivos.

ARQUIVOS PRÉ-DEFINIDOS

O artista arquivista não é um museólogo ou um historiador da arte que se debruça nos devaneios de um conjunto de documentos até então inoperantes buscando meios de ativá-los simplesmente. Robert Smithson em seu texto *Language to be looked at and/or things to be read* coloca que a palavra fora da cabeça é um conjunto de letras mortas (SMITHSON, 1996). Nesse sentido, uma articulação de arquivo se pretende algo mental, talvez pelo simples fato que ele nunca será compreendido na sua totalidade, no seu conjunto de letras mortas.

Assim sendo, qualquer escolha de como “ler” essas letras implica em algum grau de ficção, à medida que lida com a noção de escolha e, portanto, de subjetividade. O que no campo das artes não vai ser colocado no binômio verdade/mentira, mas na eficiência do modelo de organização proposto pelo artista. Não que o historiador ou o museólogo não tenham essa vocação ou esse anseio pela ficcionalização de arquivos, porém as táticas aqui empregadas tendem a ser distintas, ou menos “profissionais” da parte do artista não especialista em arquivo. Do historiador da arte clássico, se pensarmos na ideia já ultrapassada de história da arte, de uma territorialização do saber sobre a imagem tanto combatida por Warburg, sendo a análise de uma imagem tida como algo cujo as fronteiras fosse possível traçar (DIDI-HUBERMAN, 2013), ao museólogo padrão que organiza documentos em busca da constituição de uma narrativa historicista que não problematiza o arquivo e suas lacunas, em ambos temos um compromisso com os preceitos profissionais que os especializa ou um método científico a ser seguido. Ainda que essas categorias atualmente se apresentem muito mais sujeitas a subjetividades do que as noções clássicas apresentadas, ainda sim, são

especialidades profissionais que se colocam dentro de determinados parâmetros objetivos, e em geral dentro de modelos pré-existentes. Não desejo aqui pensar no artista como uma figura romântica que estaria apta a resolver problemas inerentes ao arquivo, mas apenas como aquele que não precisa ter vínculos científicos com a catalogação/organização desse arquivo, justamente por que ele não sabe fazê-la. Nesse sentido ele é apenas um amador lidando com arquivos, o que não quer dizer que ele vá organizar esses documentos de uma forma melhor ou mais potente que os profissionais citados.

Se Alan Kaprow em 1971 ao longo do seu texto *A educação do não artista (parte I)*, propõe que os artistas larguem seus meios, se “desespecializem”, e passem a transitar além das categorias da arte buscando uma contaminação das mídias (KAPROW, 2003), hoje esse desejo parece naturalizar-se. A noção do que é ser artista se alarga a pontos distantes, o artista-engenheiro, o artista-físico, o artista-etnógrafo, o artista-arquivista, o artista... A meu ver esse tensionamento cresce em medida exponencial com a liberação da técnica em prol de uma multidisciplinaridade, fato esse que talvez tenha sido proposto inicialmente por Duchamp, popularizado pelo movimento punk, com seu lema faça você mesmo, e reconicionado com o advento da internet. De certo o salto histórico dessas aproximações entre o “anartista” Duchamp, os anarquistas Sex Pistols, e o capitalismo digital ainda poderia ser mais elaborado, o que não é o objetivo nesse momento. O que procuro ressaltar aqui não é onde ou como se deu essa ruptura, mas o que ela proporciona.

O artista na contemporaneidade surge como alguém que não se enquadra em um modelo profissional específico, que deslocado de uma função unívoca pode transitar por esferas sociais e profissionais sem que dele seja esperado um bom trabalho “profissional” como o que se busca do profissional que ocupa uma posição de especialista. Do artista-físico não se esperará a resolução de equações da física, mas uma abordagem artística, portanto subjetiva, de problemas da física. Esta abordagem talvez servirá a pesquisadores especialistas como ponto de partida ou mudança de alguma perspectiva diante de um fato, ou talvez apenas proporá um deleite estético como realizado em alguns trabalhos de Olafur Eliasson. Nesse

sentido o artista-arquivista é um não profissional, é alguém que pesquisa o arquivo sem a necessidade de formular conceitos definitivos. Seria assim o artista-arquivista talvez aquele que tenta articular e/ou ficcionalizar hipóteses, mesmo que infundadas, distante, portanto, de uma lógica cartesiana de resultados. Seria assim o artista-arquivista talvez apenas alguém que pode ou não produzir novas abordagens a um conjunto específico de documentos.

No texto *O impulso arquivista*, Hal Foster aborda algumas estratégias observadas a partir de determinados artistas para se trabalhar um arquivo. Foster nesse texto contrapõe o crítico Nicolas Bourriaud que em seu livro *Pós-produção* apresentava uma ideia de virada na arte contemporânea a qual classificava como pós-produção. No livro, Bourriaud propõe um pensamento sobre a prática artística contemporânea a partir da articulação de um discurso de apropriação da informação presente em um grande arquivo que teria seu acesso facilitado pela internet. Como uma espécie de *ready-made* atualizado, as ações de *cut and paste*, *sample*, e edição seriam as bases da prática observada. Bourriaud em sua teoria aproxima o artista da figura do DJ que cola fragmentos para compor uma obra e que nesse sentido estaria pós-produzindo algo que já foi criado por outro, ou ressignificando trechos de um arquivo para construir um discurso próprio.

Em contraponto a essa ideia, Hal Foster sustenta o argumento que mesmo partindo de um arquivo imagético ou textual determinados artistas não estão produzindo dentro de uma situação de pós-produção, mas sim como pré-produção, à medida que as obras criadas pouco têm desse impulso inicial arquivista (FOSTER, 2004). O que esses artistas estariam fazendo, argumenta Foster, se aproximaria mais de uma ideia de *anarquivismo*, onde a base arquivista é completamente subvertida por uma lógica de organização afetiva, que não se propõe de fato a organizar, mas a estabelecer novos pontos de partida (FOSTER, 2004). Dessa forma o amadorismo do artista ao lidar com arquivo colabora para uma produção que se sustenta nas escolhas afetivas, e assim, acaba por construir um discurso complementar ao arquivo, e, portanto, não historicista. O artista-arquivista não espera compreender um arquivo na sua totalidade, e esse talvez seja o ponto que o difere do arquivista profissional. Mesmo consciente da impossibilidade dessa

compreensão, o arquivista profissional nutre um desejo de alcançar a totalidade e restabelecer uma forma original que talvez nunca tenha existido de fato, a febre do arquivo, colocada por Jaques Derrida.

A partir dessa tentativa de articular o arquivo por um viés artístico, faço aqui um exercício de pensar nesse conjunto de documentos “mortos” como material de produção escultórica, ou seja, trabalhar o arquivo como se este fosse um bloco de mármore que pudesse ser talhado. De acordo com Rosalind Krauss em seu texto *A escultura no campo ampliado* (2008), já não é mais possível definirmos a noção de escultura, a não ser que esse conceito possa se tornar infinitamente maleável. Portanto, uma ideia de escultura que transitaria entre a paisagem do arquivo e a arquitetura deste me parece uma possibilidade plausível, entre as muitas que se apresentam hoje. Assim visualizo um arquivo/obra que ocupa um campo espacial pré-determinado, e que, portanto, dialoga com o espaço arquitetônico onde este será exibido em sua forma escultórica, em determinado museu ou galeria de arte, e que por não se pretender ser arquivo apresenta ruínas de uma ideia inicial que compõem uma paisagem mental mais ampla e aberta. Fragmentos de uma ruína que não necessariamente são documentos em si, mas pontos de partida que suscitam relações com essa paisagem maior e indefinida que seria o arquivo propriamente dito. A essa materialização, talvez possamos pensar não como arquivos, mas como esculturas ou instalações que acontecem simultaneamente no espaço mental e no físico, produzidas por um artista-arquivista.

Em 1967, Richard Serra propõe uma lista de verbos que tipifica todas as ações que seriam realizadas em seus trabalhos (*verb list*). Analisando essa lista, creio ser possível transpô-la a um contexto de enfrentamento do arquivo via prática artística. Ainda que essa transposição ocorra poeticamente, as ideias de curvar, queimar, descascar, emparelhar ou agrupar, podem tecer metáforas produtivas de ações a serem feitas por um artista-arquivista. Nesse sentido, enquanto os verbos tencionam o embate proposto (artista versus arquivo), também possibilitam a organização de um conjunto de documentos a partir de uma estratégia de ficcionalização. Se a própria ideia de arquivo acontece de forma mental, essas ações propostas seriam realizadas justamente no âmbito conceitual. Ao abordarmos

o arquivo como uma matéria conceitualmente moldável, a noção de trabalhar essa matéria já não se colocaria estática ou objetiva, mas em mutação e subjetiva. A partir dessa situação, cabe ao artista estabelecer seu método de análise e suas ações “escultóricas” para obter um resultado poético de construção e/ou articulação de um arquivo.

ARQUIVOS DE ARTISTA

Quando Hélio Oiticica recorre à frase “o museu é o mundo” para definir o lugar de sua obra, pretende de alguma forma desinstitucionalizar o lugar da arte, colocando seu “programa” dentro do contexto da cidade e do cotidiano. Procuo agora pensar essa hipótese como algo concreto, se o museu é o mundo, seria esse museu-mundo passível de ser lido como um conjunto infinito de arquivos a serem reorganizados? Nesse sentido busco aproximar a ideia de museu à ideia de um arquivo que se articula através de suas coleções tornadas públicas, além dos próprios arquivos e documentos que abrangem a instituição museográfica e que muitas vezes são fontes primordiais para estruturar, gerir e catalogar esses acervos.

Não me interessam aqui as questões institucionais inerentes à noção de museu presentes na frase de Oiticica (embora seja inevitável separar o museu da instituição hoje), mas sim a noção primordial da palavra museu como um espaço que pode conter uma catalogação/arquivamento de um suposto legado cultural do mundo, ainda que uma ínfima e parcial parte deste legado. Nesse sentido atuam determinados artistas que a partir de um gesto de arquivamento inventam catalogações para propor leituras específicas desse museu-mundo.

Em uma estratégia distinta à do grupo de artistas que lidam com um arquivo já pré-definido ou institucionalizado, surge assim a figura do artista-arquivista que inventa seu próprio arquivo. Figura essa que talvez possa se confundir ao colecionador. No entanto, penso que um ponto que os difere seria que o artista não apenas acumula, mas torna pública essa coleção. O que em si talvez já configurasse a passagem da ideia de coleção para a noção de arquivo como algo que está entre o público e o privado (DERRIDA, 2001). E além dessa fronteira

expositiva, para que o trabalho do artista aconteça, é preciso que haja uma articulação desse conjunto colecionado problematizando algo inerente à própria coleção, o que nem sempre é desejo do colecionador. Essa problematização talvez se reflita no desejo de se procurar alguma ordem, por mais improvável que seja, dentro da massa de signos dispersos que se apresentam no mundo, ou como coloca Walter Benjamin “se há uma contrapartida da desordem de uma biblioteca, seria a ordenação de seu catálogo” (BENJAMIN, 1993, p. 228). Ordenação essa que é realizada por vias afetivas e subjetivas pelo artista.

Outro ponto que parece diferir a ideia de coleção da ideia de arquivo seria o desejo de busca daquilo que não se tem ou não se pode ter inerente ao colecionador, em oposição a um desejo de organização dos signos que constituem o arquivo inerente ao artista-arquivista. O colecionador não cessa sua busca, ao contrário, tem nela o motor para a continuidade da coleção que nunca se dá por completa, apenas quando é abandonada. Já o artista-arquivista quando decide organizar seu arquivo/coleção delimita um campo finito a ser organizado/catalogado. Seria então o gesto de expor uma forma de delimitar essa coleção? Ainda que não necessariamente definitivo, ao publicar um livro em algum sentido se transpõe a mobilidade do colecionador para a imobilidade do arquivista.

Nos três exemplos que apresento a seguir, Mayana Redin, Lais Myrrha e Jorge Macchi, transformam um arquivo urbano inventado nas publicações *Edifício Cosmos*, *Breve cronografia dos desmanches*, e *Mi Buenos Aires Tour*, respectivamente. De certa forma é como se tentassem concretizar esses recortes da cidade em pequenos arquivos que se tornam institucionalizados na medida que são publicados. Seria como se as possibilidades de leitura desses arquivos pudessem assim ser demarcadas ou finitas. Ainda que não se proponham a uma edição definitiva, as publicações possuem um fim claro, ou uma delimitação objetiva. Nesse sentido é como se percorressem o caminho inverso de Oiticica, pensando no mundo como museu e dando um caráter organizacional à possibilidade infinita que seria catalogar esse grande arquivo museu-mundo. Outra questão comum a esses arquivos/coleções seria a aproximação entre a ideia de arquivo urbano e ruína desse arquivo que se tenta capturar, afirmando em algum

sentido a impossibilidade de se pensar nessas obras como tentativas de abarcar uma totalidade, já que essa totalidade estaria sempre em transformação. Assim esses arquivos operariam, portanto, sobre a articulação de determinados fragmentos dessas ruínas para problematizá-las.

O trabalho de Mayana Redin, *Edifício Cosmos*, propõe um inventário de edifícios (inicialmente no Rio de Janeiro, posteriormente realizado em Belo Horizonte e São Paulo) com nomes relacionados a um léxico espacial. Esses prédios mapeados por Mayana tiveram suas localizações e letreiros fotografados para servirem de base para um mapa estelar presente nas cidades onde o trabalho se realizou. A partir dessas bólides contemporâneas, Mayana se pergunta: do que são feitas as cidades? Quem são aqueles que escolhem os nomes que compõem esse inventário? Quais ficções suscitam esses índices urbanos? Perguntas que não devem ser respondidas, mas sim servirem como abertura para um campo imaginativo. Desde o início do projeto a artista deixa claro que a busca – apesar da possibilidade de finitude, já que uma hora todos os edifícios “cosmos” da cidade poderiam ser identificados – se mostrou furtiva e talvez desatenta, como estratégia de realização possível do trabalho artístico. Nesse ponto é como se os prédios que não estão presentes fossem como estrelas ainda a serem descobertas, segundo a artista (REDIN, 2015).

Na publicação, o que temos acesso são os edifícios das três cidades citadas identificados sempre com duas fotos, a primeira em tamanho reduzido quando se pode ver a construção, e a segunda sangrando a página onde se lê o nome do prédio em questão como este se apresenta à cidade, ou seja, seu letreiro. Abaixo dessa imagem temos as coordenadas geográficas, latitude, longitude, rua, número e CEP, para que o explorador espacial/urbano possa ele mesmo chegar um dia ao edifício Antares, ou ao edifício Orion. As imagens, longe de proporcionarem um prazer estético, colocam-se como registros necessários à compreensão da obra, certamente feito nas condições que uma catalogação desse porte permite, quase furtivas. Em oposição às tipografias dos silos realizadas pelo casal de fotógrafos Bernd & Hilla Becher, o que parece ser o objeto desse arquivo de Mayana Redin não são as qualidades estéticas do seu objeto de pesquisa, mas as qualidades

textuais desse objeto. Assim, talvez, se mostre natural que o livro seja o suporte escolhido para dar conta dessa pesquisa, transformar esse texto urbano em um guia imaginário que percorre as galáxias da cidade me parece uma forma coerente de agrupar esse arquivo inventado. O guia/livro ainda que objetifique a pesquisa possibilita que o leitor percorra tais caminhos já traçados.

A partir do conceito de guia/inventário/arquivo urbano podemos aproximar o projeto de Jorge Macchi, *Mi Buenos Aires Tour*, também realizado como uma publicação. Nesse projeto, Macchi propõe um guia de viagem, tal qual intitula a obra, porém o que vemos é uma viagem a margem, um trajeto da aleatoriedade realizado na cidade de Buenos Aires. Para realizar esse trabalho, Macchi sobrepõe um vidro quebrado ao mapa da cidade de Buenos Aires e a partir das linhas indicadas inicia seu tour. A publicação em forma de caixa contém, além do mapa listando os trajetos, um inventário iconográfico adquirido ao longo desse percurso. Editados na caixa estão fac-símiles de um caderno encontrado pelo artista onde se leem textos já manchados pela água, um conjunto de selos que reproduz a capa de um livro encontrado no caminho, uma série de postais com fotografias tomadas de um único ponto do trajeto em diversas horas do dia, outra série de postais com alguns objetos encontrados, a reprodução fac-similar de uma carta suicida, um fac-símile de um folheto de missa com anotações, um guia com 46 pontos listados durante o percurso com textos Maria Negroni e fotos de Macchi e um cd-rom com sons e todas as relações entre esses “souvenirs” e o caminho proposto pelo artista.

O trabalho de Macchi seria uma tentativa de catalogar, nesse sentido arquivar, o trajeto proposto dentro de uma caixa. Um guia de viagem é um arquivo da cidade? Talvez nesse momento esteja tendo que lidar com essas questões para definir essa possibilidade de invenção de arquivo. Em certo sentido Macchi propõe um recorte para a incapacidade de se dimensionar a cidade. Um mapa em si seria uma tentativa de restringir esse arquivo urbano, no entanto é apenas uma projeção esquemática que produz uma ideia de fronteira. A questão é que a subjetividade do que está além do mapa é certamente infinita, assim cabe ao artista-arquivista construir suas balizas, ou propor métodos para que elas sejam construídas. Assim como propôs Duchamp na sua obra “três metros padrões”, quando definiu seu

padrão de medida a partir da queda de três fios de um metro no chão. O artista que “inventa” arquivos precisa construir seus próprios metros ou métodos de apreensão e percepção desse arquivo.

Ainda dentro dessa tentativa de tangenciar um arquivo a partir da “infinitude” de um arquivo maior e indefinido como as cidades contemporâneas me refiro a um terceiro livro de artista. Mais um exemplo que toma por base a cidade para recortar seu objeto de pesquisa, ou colecionar ruínas, como propõe o projeto *Breve cronografia dos desmanches* realizado por Lais Myrrha. Nessa publicação, a artista propõe um uso duplo da palavra desmanche que tanto pode ser da desmontagem de um aparato simbólico e físico, como da ação empregada no roubo de automóveis quando o veículo é desmantelado para que suas peças sejam novamente colocadas de volta em circulação. O índice do livro dá ideia de como a publicação tipifica diversas possibilidades de desmanches, entre eles: físico, simbólico, voluntário, deflagrador, voluntário rentável, de função, de uso, de negação, tautológico, reflexivo, de segurança, de controle, são alguns dos que estão categorizados. A partir dessas definições a publicação elabora o recorte proposto com imagens de imóveis em ruínas físicas ou simbólicas (no caso dos que tiveram seu uso original alterado e/ou usurpado) e propõe textos breves que conceituam esses tópicos, fazendo uso de um vocabulário que toca os limites entre teoria e ficção. Essas descrições que se apresentam sucintas não ilustram as imagens, mas propõem uma leitura aberta do conceito que se tenta definir, como por exemplo na categoria desmanche de segurança:

O desmanche de segurança não torna dada construção insegura: a transforma, simplesmente, num corpo sem pele: elimina alguns elementos que nos fazem esquecer o que está acima de nossas cabeças e sob nossos pés (MYRRHA, 2012, p. 34).

Esse recorte proposto pela artista seria mais um possível método de se delimitar um contorno dentro de um grande arquivo urbano, como sessões pertencentes a esse amplo e infinito museu/mundo. Certamente a genealogia desse procedimento remete a estratégias da *land art* e da arte conceitual americana e tem

paralelos com os trabalhos como *Homes for America* de Dan Granham e o texto ilustrado *Passeio pelos monumentos de Parsaic* de Robert Smithson. Assim como também se aproxima das instruções de Julio Cortazar em *Histórias de Cronópios e Famas* e as descrições das *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino. Articulando referências que percorrem a literatura e a arte, Lais Myrrha constrói sua obra estabelecendo um arquivo pessoal como se o mundo fosse de fato o museu ou os signos culturais presentes nele passíveis de serem editados e catalogados livremente. Assim como os outros artistas citados, novamente a estratégia de catalogação se desenvolve estabelecendo conexões afetivas e apropriações conceituais para articular fragmentos dispersos e assim delimitar uma fronteira poética e arquivística como campo de trabalho. Um arquivo poético que se configura como trabalho de arte.

No conto *A memória do mundo* de Italo Calvino, o chefe do departamento de catalogação da memória do mundo explica os métodos de funcionamento desse arquivo. O narrador coloca que essa catalogação é dada por subterfúgios, reminiscências e inverdades, e que se feita de maneira dura e pragmática, não vai ser compreendida, pois a leitura do mundo não é pragmática, mas sim estabelecida por desvios e micro acontecimentos que compõem uma massa amorfa e não a linearidade da história (CALVINO, 2007). Ao buscarem uma catalogação a partir de buracos, ruínas e reminiscências, alguns artistas produzem obras que se embasam em dados reais apenas como pontos de partida para construir propostas que questionam a leitura pragmática de um arquivo universal. A produção apresentada por determinados artistas-arquivistas-de-um-mundo-catalogável, como os exemplificados anteriormente, não se constitui a partir da ideia de história institucionalizada, mas à margem dela, e ainda que haja uma tentativa de institucionalização ao realizarem publicações que concretizam essas pesquisas, um arquivo inventado nunca será a história oficial, nem se pretende a isso, até porque pertence a outro circuito que não o da história.

ESTRATÉGIAS DE SUBJETIVIDADE

Já é mais do que claro que a noção de edição é concomitante à ideia de fabulação, assim qualquer forma de recorte e organização, seja ao delimitar o campo de produção estabelecendo um contexto de arquivo de atuação, seja em rearticular um arquivo institucionalizado para problematizar questões inerentes a esse arquivo, traz introjetada uma relação de ficção. Editar os fragmentos de uma ruína/arquivo para produzir novas conexões e sentidos a determinado conjunto de signos me parece estratégia fundamental do artista-arquivista. “Fazer arte é juntar coisas” coloca Tunga, ou “conectar o que não pode ser conectado” (FOSTER, 2004, p. 21) descreve Thomas Hirschhorn, ou estabelecer coincidências entre fatos aparentemente desconexos apresenta a obra de Tacita Dean (FOSTER, 2004). Hal Foster conclui seu texto *O impulso arquivista* da seguinte forma:

A arte do arquivo não projeta aqui uma lacuna de lógica e afeto, mas ao contrário assume a fragmentação não apenas como representação, – ainda que parcial e provisória – mas como proposta de trabalho para construir novas ordens e associações afetivas ainda que registrando as dificuldades e os absurdos de tentativa de construção dessas novas ordens (FOSTER, 2004, p. 21).

A possibilidade de lidar com a fragmentação sem a preocupação objetiva de se constituir uma ideia de completude ou ordem surge como lógica possível de aceitar a impossibilidade de compreensão dessa totalidade do arquivo, para editá-lo sem uma preocupação historicista. Nesse sentido explicitar a ruína do arquivo e assumir a associação afetiva desses fragmentos como estratégia e não como problema, me parece ser uma chave conceitual potente para se enfrentar uma situação de pesquisa. Não pretendo, no entanto, tecer algum tipo de juízo de valor ao artista-arquivista nessa análise, tenho conhecimento das fragilidades que essa prática pode decorrer ao produzir relações superficiais de abordagem. Sendo assim desejo com este breve texto apenas começar a mapear um campo que me parece crescente no universo artístico contemporâneo, universo esse onde a produção de objetos culturais, documentos e imagens cresce em medida exponencial junto às

facilidades dos meios de armazenamento e catalogação produzindo arquivos que talvez já surjam como ruínas.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, v. II).
- BRAGA, PAULA (Org). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CALVINO, Italo. A memória do mundo. In: CALVINO, Italo. **Todas as cósmicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- DERRIDA, Jaques. **Mal de arquivo: Uma impressão Freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOSTER, Hal. An archival impulse. **October**, Cambridge, n. 110, outono, 2004.
- HIRSCHHORN, Thomas. **Thomas Hirschhorn**. London: Phaidon Press, 2009.
- KAPROW, Allan. A educação do não artista (parte I). **Revista Conccinitas**, Rio de Janeiro, n. 4, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, 2008.
- MACCHI, Jorge. **Mi Buenos Aires Tour**. Madrid: Turner Libros, 2004.
- MYRRHA, Lais. **Breve cronografia dos desmanches**. Rio de Janeiro: Funarte, 2012.
- REDIN, Mayana. **Edifício Cosmos**. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.
- SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- TUNGA. **Barroco de lírios**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

SOBRE O AUTOR

Felipe Paranaguá Braga

Doutorando em literatura, cultura e contemporaneidade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-RIO. Artista visual e pesquisador e Mestre em Linguagens Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, EBA-UFRJ.