



# TENDÊNCIAS ATUAIS E PERSPETIVAS FUTURAS EM ORGANIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

ATAS DO III CONGRESSO ISKO ESPANHA-PORTUGAL  
XIII CONGRESSO ISKO ESPANHA

*Universidade de Coimbra, 23 e 24 de novembro de 2017*

Com a coordenação de

---

Maria da Graça Simões, Maria Manuel Borges

TÍTULO

Tendências Atuais e Perspetivas Futuras em Organização do Conhecimento: atas do III Congresso ISKO Espanha e Portugal - XIII Congresso ISKO Espanha

COORDENADORES

Maria da Graça Simões  
Maria Manuel Borges

EDIÇÃO

Universidade de Coimbra. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX - CEIS20

ISBN

978-972-8627-75-1

ACESSO

<https://purl.org/sci/atas/isko2017>

COPYRIGHT

Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>)

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE



FLUC FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

2



CEIS 20  
CENTRO DE ESTUDOS  
INTERDISCIPLINARES  
DO SÉCULO XX  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

**FCT**  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

PROJETO UID/HIS/00460/2013



## A EXPANSÃO DO DOMÍNIO DO ARQUIVO: O CASO DO CSAC – CENTRO STUDI E ARCHIVIO DELLA COMUNICAZIONE.

Giulia Crippa

*Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo - Brasil,  
0000-0002-6711-3144, giuliac@ffclrp.usp.br*

**RESUMO** Propomos, aqui, uma reflexão sobre novos modelos de arquivo que se desenvolveram ao longo das últimas décadas. Acreditamos ser necessária uma discussão sobre uma tipologia específica, a dos arquivos ligados à arte e ao projeto de design e arquitetura. **Objetivos:** Trata-se de discutir projetos e experiências que ilustram algumas questões que nos parecem relacionadas ao fato do termo arquivo ter expandido seu uso, para incluir situações, lugares e coleções de documentos que, em sua constituição, não podem ser inseridos nas definições tradicionais. Acreditamos ser necessário entender que tipologias de arquivos estão se desenvolvendo no campo da arte. **Metodologia:** Procuraremos identificar o papel desenvolvido pela reflexão filosófica na ampliação do sentido do que chamamos arquivo. Nos parece, com efeito, que o termo arquivo passe, hoje a abranger um leque semântico inimaginável até algumas décadas atrás. O uso do termo arquivo inclui inúmeras “memórias” que, se de um lado ecoam algo relativo à ideia principal de arquivo, por outro descreve algo que extrapola aquilo que, tradicionalmente, a ele pertencia. Queremos, assim, indagar os mecanismos que provocaram essa expansão do termo. O trabalho se desenvolve, em um primeiro momento, através da recuperação bibliográfica das definições de arquivo tradicional e seu uso. Nesse sentido, procura-se marcar os elementos essenciais que constituem seu conceito, os materiais e práticas como desenvolvidas no tempo. Em um segundo momento, desenvolveremos um percurso em busca de uma síntese de algumas características da arte contemporânea, em suas transformações materiais e conceituais, estabelecendo as relações com as necessidades de ordenar seus materiais. **Conclusões:** Observaremos, através do estudo do caso do CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione da Universidade de Parma - as possíveis modalidades de formação e desenvolvimento desses arquivos que chamamos “híbridos”, procurando entender suas relações com a arte e com sua exposição.

**PALAVRAS-CHAVE** *Arquivos, Arquivos de Arte, Arte Contemporânea, CSAC.*

**ABSTRACT** We propose a reflection on new archival models that have been developing over the last decades. We believe that a discussion about a specific typology, that of archives related to art, design and architecture design, is necessary. **Objectives:** To discuss projects and experiences that illustrate issues related to the fact that the term archive expanded its use to include situations, places and collections of documents that, in their constitution, cannot be included in a more traditional definition of archive. We believe it is necessary to understand which typologies of archives are developing in the field of art. **Methodology:** We will try to identify the role of philosophical reflection in the expansion of the meaning of what we call archive. Actually, it seems to us that the term archive has been reaching an unimaginable semantic range up to a few decades ago. The use of the term archive includes innumerable "memories" which, if on one side it echoes something relative to the main idea of archive, on the other it describes something that extrapolates what traditionally belonged to it. We want, therefore, to investigate the mechanisms that led to this expansion of the term. The work is developed, initially, through the bibliographic retrieval of traditional archive definitions and their use.

In this sense, we look forward to mark the essential elements that constitute its concept, the materials and practices as developed along history. In a second moment, we will develop a path in search of a synthesis of some characteristics of the contemporary art, in its material and conceptual transformations, establishing the relations with the needs of ordering its materials. **Conclusions:** Through the study of the case of CSAC - Centro Studi e Archivio della Comunicazione of the University of Parma - we will observe the possible modalities of formation and development of these archives that we call "hybrids", trying to understand their relations with art and its exhibition.

KEY-WORDS *Archives, Art Archives, Contemporary Art, CSAC.*

COPYRIGHT Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt>)

## INTRODUÇÃO

Neste estudo queremos oferecer um percurso que permita compreender os rumos do desenvolvimento da organização do conhecimento engajada na estruturação da memória cultural no âmbito da Arte Contemporânea.

Nossa proposta centraliza dois modelos de memória, um ligado ao museu e outro ao arquivo. No primeiro caso, observam-se as funções de uma instituição que propõe uma memória ligada ao conceito de monumento.

Por contraste, o arquivo desponta como novo sistema de organização e de comunicação da produção estética, em uma relação diferente daquela, já conhecida, de lugar das práticas administrativas, na medida em que uma série de mudanças investem as linguagens, os materiais e os modos de produção da arte, perante os quais o sistema do museu não se expressa de maneira eficaz na realização de sua finalidade de garante da memória. Observando os fenômenos artísticos das últimas décadas, podemos ver como, face os novos produtos artísticos, o museu se encontra, muitas vezes, na impossibilidade de incorporar as obras em suas coleções ou na reserva técnica, na medida em que se trata de obras desmaterializadas, efêmeras, registradas em suportes híbridos. Não é um acaso, assim, que grande ênfase tenha sido dada às atividades expositivas, mais que às de preservação, e que estas últimas se tornaram um problema cada vez mais próximo às discussões da documentação.

Propomos um estudo sobre novos modelos de arquivos que se desenvolveram nas últimas décadas, principalmente no campo da Arte. Através de um estudo de caso, o CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione, da Universidade de Parma -, analisando seu desenvolvimento. Observaremos as tensões que ele cria com as definições de arquivo tradicional, bem como a nova dialética que estabelece entre a ideia de usuário de arquivo e público, quando se transforma em lugar de exposição da memória cultural que organiza, através da sobreposição constante entre sua declinação de documento e de monumento, entre serialidade e possibilidades expositivas e estéticas. Busca-se:

- 1) Destacar as definições “clássicas” de arquivo, ligadas à concepção administrativa de uma entidade produtora. Recorreremos principalmente, aqui, às diretrizes da escola italiana do pensamento arquivístico ligadas à obra de Cencetti (1970), que delineou a configuração dos arquivos na Itália.
- 2) Discutir a formação de arquivos “híbridos”, coleções e lugares que surgem no entrelaçamento entre mudanças na concepção de arte, principalmente através de uma

panorâmica que abrange as mudanças no conceito de documento ao longo do século XX no campo da documentação (Otlet, Briet), no campo da História (Le Goff) e no campo das discussões estéticas (Benjamin, Foster).

- 3) Estudar o CSAC como lugar pioneiro na proposição de uma fórmula de arquivo ligada à arte e ao projeto de arquitetura e design.

A discussão, que atravessa pontos teóricos, atinge suas questões centrais no estudo de caso, pois é nele que se encontram os pontos principais da discussão colocados em prática, em ação. Através da análise de sua formação, a partir de 1968, e das diretrizes que norteiam o desenvolvimento de suas coleções, será possível observar qual sentido se imprime à expansão do uso do termo arquivo.

## METODOLOGIA

Basicamente, são duas abordagens concomitantes de pesquisa que se alimentam reciprocamente:

- 1) Revisão bibliográfica da produção acadêmica na área de Arquivologia, Ciências da Informação e História da Arte, focada nos grandes temas expressos nos conceitos-chave propostos de Arquivo, Arte Contemporânea, Políticas de Memória.
- 2) Estudo de caso. A opção pelos estudos de caso fundamenta-se na longa tradição que este tipo de pesquisa possui no âmbito das Ciências Sociais. O estudo de caso típico geralmente envolve uma organização ou comunidade, e o pesquisador comumente faz uso do método de observação participante (em qualquer de suas variações), juntamente com outros métodos mais estruturados, como entrevistas, uso de questionários e, mais recentemente, a análise de redes sociais (LEMIEUX e OUIMET, 2008). Como observa Howard Becker (1999), o estudo de caso costuma visar um duplo objetivo: chegar a uma compreensão abrangente do grupo em estudo e, ao mesmo tempo, estabelecer desenvolvimentos teóricos mais abrangentes sobre regularidades do processo e estrutura social.

A pesquisa envolve três abordagens concomitantes que se alimentam reciprocamente:

- A Um eixo “vertical”, de revisão bibliográfica da constituição das estruturas diretrizes que norteiam a identificação das práticas no âmbito dos arquivos tradicionais;
- B Um eixo “transversal”, dedicado à reflexão sobre a arte contemporânea enquanto fenômeno que se entrelaça às mudanças no uso do termo arquivo;
- C Um eixo “horizontal”, envolvendo o estudo de caso, o CSAC como exemplo “diferenciado” de proposta em termos de arquivo.

O foco de análise percorrerá o espaço da intersecção dos eixos. Procuraremos, assim, acompanhar a implementação e o desenvolvimento do CSAC nos diversos níveis das políticas elaboradas em sua existência.

## RESULTADOS

### 1 – ARQUIVO

Costumamos definir arquivo com memória ordenada principalmente escrita. O arquivo sempre precisa de um sujeito produtor e, como memória registrada de alguém, seu pressuposto fundamental é a própria escrita, enquanto suas finalidades, praticas e funcionais, são operacionais. O arquivo não trata da transmissão das memórias pessoais de quem escreve, tanto que a formalização dos conceitos tende a se tornar extrema. A razão administrativa é tão forte que adquire valor jurídico. O lado formal do documento é prioritário em relação à sua função, e no arquivo escrito tradicional deposita-se uma memória gerada por uma entidade com finalidades práticas, administrativas e burocráticas

Os valores do documento e do arquivo tradicional são:

- 1) Práticos e administrativos,
- 2) Jurídicos – e no arquivo cartáceo isso nunca se perde,
- 3) Culturais.

O terceiro ponto representa principal problema na discussão sobre arquivos, pois requer avaliações ligadas a momentos diversos em que o documento foi produzido e nosso tempo.

Quem é a entidade produtora de um arquivo? É qualquer sujeito, do indivíduo ao organismo social mais complexo que podemos imaginar, que possui uma atividade. A memória do arquivo serve ao desenvolvimento de suas atividades. O que interessa são as finalidades da entidade produtora, seus recursos e as formas adotadas para alcançá-las. A entidade é consciente dessas necessidades e, desde o começo das atividades, sabe que precisa dessa memória. Cencetti (1970) afirma que o arquivo é a entidade, deslocando o plano existencial para o arquivo, que se torna vivo. No caso da extinção da entidade produtora, será o arquivo a substituí-la totalmente. Claro que nessa afirmação se percebe uma matriz ideológica idealista e positivista amplamente criticada.

Com efeito, se o arquivo é o duplo da entidade desaparecida, não haveria qualquer perda/subtração/mudança em relação ao que se constituiu. O que coordena é o chamado vínculo histórico – ou arquivístico. Sempre conforme Cencetti (1970), os papéis são ordenados pela forma através da qual a entidade as produziu. Sem esse vínculo só há um conjunto de papéis, não um arquivo.

A tradição arquivística italiana e holandesa elaborou o conceito de arquivo como globalidade das coisas e dos fatos: a totalidade é o arquivo, cujas partes são conectadas pelos vínculos/nexos históricos, onde “histórico” não é conceito disciplinar, mas propriamente arquivístico, isso é, que pertence à evolução da entidade a que o arquivo pertence.

Cencetti (1970) dizia que o arquivo é a entidade produtora, ou seja, mais corretamente, o arquivo é o espelho da entidade, desenhando, assim um arquivo em relação a uma metodologia particular, derivada de uma cultura historicista, romântico/idealista, que vê o arquivo como desenvolvimento orgânico da entidade.

A memória é, porém, só uma seleção da vida da entidade. Em si, portanto, existe uma seleção no arquivo, tratando-se de uma memória especificamente funcional. A forma de seleção escolhida pela entidade é, assim, importante tanto quanto sua ordem.

## 2 – ARTE

O problema que queremos enfrentar é da ordem do conhecimento, pois concerne a constituição da memória cultural no campo artístico. O debate sobre a autonomia da arte se desenrola ao longo da modernidade, gerando um sistema próprio, ao qual pertence um conjunto de estruturas, além do artista: galerias, *marchands*, crítica, revistas, museus. A estes é atribuída, entre outras, a função de preservar e expor as “hierarquias” da memória artística, legitimando fronteiras e limites conceituais sistêmicos das definições de arte, desempenhando estas funções de mediação entre o sistema da arte e os públicos. Desde seu desenho conceitual iluminista, os museus são deputados à seleção, guarda e visibilidade daquela que Le Goff (1978) define “herança do passado”, isto é, monumentos. Para o autor, características do monumento são suas “capacidades [...] de perpetuar sociedades históricas”, pois são memória compartilhada, “e de remeter a testemunhas só in parte mínima escritas” (Le Goff, 1978, p.38).

Ao mesmo tempo em que se assiste à configuração do sistema da arte, os fenômenos estéticos se multiplicam com o surgimento da Indústria Cultural, com a transformação originada pela grande distribuição, com os fenômenos estéticos de massa, com o aparecimento das estéticas do mercado de massa no cinema, na fotografia, nas gravações musicais, no design, nas lojas de conveniência, na moda e, mais em geral, em todos os produtos esteticamente projetados.

Uma das principais características da arte contemporânea é a multiplicidade de suas formas e manifestações. Na criação das obras, materiais clássicos são substituídos ou mesclados a outros de uso/origem industrial, doméstica, ou a objetos de uso comum.

Dessas obras frequentemente só sobram as lembranças do projeto e da realização, através da produção de documentação escrita, fotográfica, vídeo e digital que se torna novo objeto de reflexão de natureza arquivística por sua organização, preservação e acessibilidade.

Esta operação, porém, não encontra suas razões de ser realizada no âmbito do sistema da arte, pois é construção da memória cultural através da autoridade do arquivo, e não pela autoridade do museu. Atribuindo valores estéticos e artísticos a objetos produzidos industrialmente, em série, a presença de um destes objetos dentro de uma coleção de museu não é suficiente para representar a memória cultural que, por outro lado, se torna potencialmente narrativa histórica quando esta memória é formada pelos documentos do processo inteiro de criação e produção do objeto.

A documentação de todas as fases, do projeto à realização, desenha uma lógica de arquivo, representativa do processo definido por Le Goff revolução documentária. Afirma o autor que, no final da década de 1920 os fundadores da revista *Annales* insistem na necessidade de ampliar a definição de documento. Citando Febvre, e Bloch, Le Goff ilustra esta tendência: “A história se faz com os documentos escritos, certamente, quando existem. Mas pode ser feita, deve ser feita, sem documentos escritos, se não tiver”, (Le Goff, 1978, p. 41). O “historiador das religiões [...] bem sabe: as imagens pintadas ou esculpidas nos muros dos santuários, a disposição e a decoração dos túmulos podem lhes dizer [...] pelo menos quanto muitos escritos”. Particularmente interessante a citação de Samaran de 1961: “O termo documento deve ser entendido no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido mediante o som, a imagem, ou em qualquer outra maneira” (Le Goff, 1978, p.41).

No *Traité de Documentation* de Paul Otlet (1934), o autor explica que os livros são os “éléments servant à indiquer ou reproduire une pensée envisagée sous n'importe quelle forme o (OTLET, 1934, p. 9), “(...) un support d'une certaine matière et dimension, éventuellement d'un certain pliage ou enroulement sur

lequel sont portés des signes représentatifs de certaines données intellectuelles” (OTLET, 1934, p.43). Otlet (1934) propõe uma terminologia enraizada no Documento, com os termos documento, documentação, documentalista, documentar, documentário entre outras. Livros e documentos eram classificados em quatro grandes grupos:

- a) Les documents proprement bibliographiques.
- b) Les documents graphiques, autres que les publications imprimées et les manuscrits d'ordre littéraire et scientifique.
- c) Les documents qui, sans être bibliographiques ni graphiques, sont cependant des équivalents ou des substituts du livre.
- d) Les documents qui sont le résultats de l'enregistrement, sous toutes formes de donnés relatives à l'administration publique et privée, aux « affaires » (correspondance, notes, rapport, comptes, registres, état, listes et répertoires, etc.).(OTLET, 1934, p. 124)

Ainda, Otlet afirma que "(...) les œuvres d'art sont rattachées à la documentation, puisque les documents se définissent incorporation de données susceptibles de reproduction." (OTLET, 1934, p. 247).

Trata-se das definições de documento em volta das quais se desenvolvem os debates acerca do termo documento, definições que permitem a Le Goff, através das citações de Bloch, Fevre e Samaran, de falar de revolução documentária. Ainda, Suzanne Briet (1951) define documento “Tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel”. (BRIET, 1951, p.7).

Para Le Goff a revolução documentaria promove um elemento crucial para a memória cultural artística: tende, com efeito, a “promover uma nova unidade de informação [...] que leva à série [...] Tornam-se necessários novos arquivos [...]. A memória coletiva [...] organiza-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manuseado nos bancos de dados” (Le Goff, 1978, p. 42).

O deslocamento conceitual de documento tem consequências empíricas, pois permite a instituição de lugares alternativos aos museus de arte enquanto espaços onde está presente a experiência estética, em uma lógica documentalista.

Como vimos, arquivo foi, por longo tempo, instrumento ordenado de documentação na base da estrutura memorial do passado, enquanto hoje na definição de arquivo encontra-se a invenção e sua narrativa se torna a construção composta pelos materiais selecionados por grupos ou indivíduos que lhes fornecem forma e conteúdo. Desde que se tornou possível definir o arquivo, nas palavras de Deleuze, como álbum audiovisual de uma época, a visibilidade e a enunciabilidade tornaram-se os estratos das formações históricas que constituem o *corpus* destes arquivos, os quais, como alerta Foucault, non são acumulação de textos preservados por uma cultura, nem os documentos de seu passado nem os testemunhos de sua identidade. Também não são as instituições que permitem o registro e a preservação dos discursos a serem lembrados. Para Foucault, arquivo é, em princípio, a lei do que pode ser dito; o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. É um arquivo em que as coisas ditas permitem que os enunciados se articulem em figuras diversas e se combinem entre si em múltiplas relações.

Foster (2016) adota o conceito de Foucault, com a finalidade de esboçar as mudanças significativas nas relações arquivísticas dominantes entre a prática da arte, o museu de arte e a história da arte no Ocidente:

a estrutura mnemônica produzida pelas três instâncias no século XX. Em seu artigo a dialética Malraux/Benjamin aparenta ser a mais eficaz na análise do CSAC, Centro di studi e Archivio della Comunicazione. Se Benjamin antecipa a ruína definitiva do museu – e do arquivo – provocada pela fotografia, Malraux propõe sua expansão infinita, mobilizada exatamente pela fotografia. O Museu Imaginário de Malraux reúne os fragmentos em um arquivo que permite um sistema de continuidades globais, capaz de transformar o caos das imagens em uma ordem documentária, entre arquivo e museu.

No caso da arte contemporânea, portanto, ao lado das necessidades de preservação da ampla tipologia de materiais é necessário pensar nas modalidades de preservação da ação do próprio artista, para além da realização final da obra, ação que deve ser amplamente documentada. Nesse sentido, um aspecto metodologicamente mais complexo no âmbito da arte contemporânea é o da documentação que, muitas vezes, substitui as obras definitivas mais efêmeras e conceituais.

Uma documentação completa da obra desde sua conceição até sua exposição permite, em teoria, que mesmo sem instruções diretas do artista, ela possa ser apresentada como percurso fiel ao original: é nessa representação de natureza arquivística que reside o nó da questão: não teremos a obra, assim como um arquivo não é a entidade produtora, mas sua representação selecionada e organizada, que permite que o arquivista/historiador da arte realize o percurso do lastro documentário, não mais unicamente cartáceo, mas constituído por objetos variados, inclusive tridimensionais.

É claro que réplicas e proposições novas de obras efêmeras, *happenings*, *performances* e instalações possuem, na maioria dos casos, somente valor documentário, de testemunha histórica, cujo valor estético precisa ser repensado. Apesar disso, essa postura arquivística” se torna importante e transfere as questões de registro não somente no plano da documentação escrita, ampliando o conceito de arquivo tradicional.

### 3 – CSAC

Após essas breves observações sobre arquivos e arte, identificamos uma proposta pioneira nessa lógica de arquivo. Trata-se do CSAC – Centro Studi e Archivio della Comunicazione da Università de Parma -, instituição surgida em 1968 e que, desde 2015, tornou-se arquivo-museu. Na base do CSAC encontra-se a ideia que, basicamente, era possível ver a arte pela História Cultural, fundamentada na aplicação das ideias de Le Goff (1978) e da leitura oferecida por Benjamin (1962) no âmbito da produção industrial de novos objetos, que permitem uma leitura contemporânea das artes figurativas, da escultura, do projeto arquitetônico e de design, da moda e da fotografia. A ideia do CSAC é de que existem qualidades estéticas de nível diferente na comunicação. Por exemplo, o *design* é visto como produto criativo de um projetista voltado à produção industrial: a ideia do original, nesse caso, deve ser revisada, pois não é mais ligada às peças produzidas, cada um sendo cópia e, ao mesmo tempo, original, enquanto portador da marca do autor do projeto. A escolha do fundador do CSAC, Arturo Carlo Quintavalle (2010), é de evidenciar, nas coleções desenvolvidas, o debate sobre *design*, enquanto relacionado à produção industrial, sobre as artes figurativas, sobre a produção gráfica e fotográfica.

O CSAC busca responder à necessidade de repensar o que constitui uma coleção e qual pode ser o lugar e o sistema de organização e exposição melhor para acolhe-la. Torna-se, assim, um verdadeiro laboratório de experimentação das potencialidades comunicacionais e estéticas de linguagens diferentes.

A proposta do CSAC, que desenvolve em poucos anos coleções heterogêneas de pintura, escultura, fotografia, gráfica, moda, design (graças a um sistema de doações do qual Quintavalle é o grande articulador) oferece hoje acerca de 12.000.000 “peças” de arquivo aos usuários interessados. A proposta de articular suas coleções como arquivo, isso é, escolhendo uma lógica de “série documentárias” e não, como um museu, selecionando obras na base de uma presumida unicidade, é uma proposta antagonista ao próprio museu em quanto lugar da “unicidade”. O lugar ao qual pertence, idealmente, a serialidade das “peças”, explica Quintavalle (2010), é um arquivo que pode conter a diversidade de materiais (projetos, objetos, fotografias, pinturas, esculturas, roupas). Em perspectiva, no CSAC pode ser observada a constituição de um modelo inovador na estrutura organizativa do conhecimento da contemporaneidade histórica e artística, através das articulações documentárias que abrem reflexões sobre questões relativas às fronteiras da arte, da fotografia artística e de reportagem, do desaparecimento da hierarquia entre desenho de projeto, *affiche*, ilustração, hierarquia que galerias e museus – partes do sistema da arte – estabelecem em suas políticas de vendas e aquisições.

## CONCLUSÕES

O que o CSAC realiza em seu desenvolvimento é uma cisão com as tradições estéticas iluministas e pós-românticas da arte, aplicando as novidades teóricas da história antropológica de matriz francesa, proposta pelos medievalistas, sim, mas materializada no campo das expressões artísticas do século XX: imagens, documentos, monumentos impõem uma ampliação nas definições e nas coleções dos arquivos.

Quintavalle (2010) oferece um exemplo de procedimentos de análise que privilegiam abordagens de arquivo, em que todos os “documentos adquirem o mesmo valor, em detrimento da lógica hierárquica dos museus.

O arquivo do CSAC, como foi concebido, preserva – assim como os arquivos tradicionais – o princípio da serialidade. Diferente do museu, funda-se, idealmente, em concepções não hierárquica dos documentos/monumentos que acolhe, transformando-se em uma “máquina” histórica que expõe efetivamente a identidade possível entre documentos e monumentos.

Claramente, não se trata da tipologia dos materiais colecionados, aquilo que diferencia o CSAC dos museus, pois esses também colecionam objetos de produção industrial, por exemplo. O que a proposta do CSAC desenvolveu é uma questão conceitual sobre o conhecimento artístico na contemporaneidade, opondo-se ao conceito de museu como lugar da peça “único” em favor da reconstituição dos processos de elaboração artística, que graças ao arquivo pode acessada. Questão conceitual, portanto, essa que se expressa no modelo de arquivo e não de museu, em que o produto da arte é semiotizado, desarticulando (sempre idealmente, pois resta aprofundar em outro momento a eficácia da operação e o que aconteceu com sua abertura ao público como Arquivo-Museu em 2015) O que é certo é que a destituição das hierarquias do museu da arte, em favor do modelo do arquivo, redimensiona a interpretação estética, favorecendo a historicidade dos processos produtivos da arte.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, H. (1999). *Falando da sociedade*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar.
- Benjamin, W. (1962). *Angelus Novus: saggi e frammenti*. Torino, Itália: Einaudi.
- Briet, S. (1951). *Qu'est-ce que la documentation*, Paris, França: EDIT.
- Cencetti, G. (1970). *Scritti archivistici*. Roma, Itália: Il Centro di ricerca (Fonti e studi di storia, legislazione e tecnica degli archivi moderni, 3).
- Deleuze, G. (2014). *Il sapere: Corso su Michel Foucault (1985-1986) – I*. Verona, Itália: Ombre Corte.
- Foster, H. (2016). *Design e crime (e outras diatribes)*. Belo Horizonte, Brasil: UFMG.
- Foucault, M. (1994). *L'archeologia del sapere: una metodologia per la storia della cultura*. Milano, Itália: BUR.
- Le Goff, J. (1978). *Documento/Monumento*. In: AA.VV.: *Enciclopédia Einaudi*, vol. V (pp. 39-48). Torino: Einaudi.
- Lemieux, V. Ouimet M. (2008). *Análise Estrutural das Redes sociais*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Otlet, P. (1934). *Traite de Documentation: le livre sur le livre*. Bruxelles, Bélgica: Editones Mundaneum-Palais Mondial.
- Quintavalle, A. C. (2010). *Nove100*. Milano, Itália: Skira.