

Case Report

DOI: 10.53681/c1514225187514391s.32.170

CARTOGRAFIAS DE UM ARQUIVISTA. A “VIAGEM” E O “DOCUMENTO” COMO ESTRATÉGIAS CRIATIVAS DE CONSTRUÇÃO DO “LUGAR”.

Cartographies of an Archivist. The “journey” and the “document” as creative strategies for the construction of the “Place”

RESUMO

O presente artigo discute o modo como, no contexto da Arte Atual, linguagens e processos consubstanciados em suportes de documentação – Arquivo – têm vindo a funcionar como uma importante modalidade criativa, ao nível das estratégias de construção autoral. À luz de propostas como “Herbário de Plantas Artificiais” (2002) do artista colombiano Alberto Baraya, “New Pictures from Paradise” (1998) do artista alemão Thomas Struth e “Trajeto de um corpo” (1976-1977) do artista português Alberto Carneiro, desenha-se uma visão em torno do “gesto arquivista” – das suas diversas formas, registos e estratégias de “apropriação” simbólica e conceptual – como um instrumento diacrónico de atuação e captação da identidade do lugar, analisando as experiências reais dos artistas “in situ” e as suas traduções e implicações estéticas e poéticas na construção e “re-significação” desses “extratos” de território – tanto discursivos, quanto mnemónicos e imagéticos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; Arquivo; Atuação “in situ”; Estratégias de construção poética; Memória

ABSTRACT

This article discusses, in the context of Contemporary Art, how languages and processes embodied in documentation support – Archive –, have been functioning as an important creative modality, in terms of strategies of authorial construction. In the light of proposals such as “Herbário de Plantas Artificiais” (2002) by the Colombian artist Alberto Baraya, “New Pictures from Paradise” (1998) by the German artist Thomas Struth and “Trajeto de um corpo” (1976-1977) by the Portuguese artist Alberto Carneiro, a vision is drawn around the “archive gesture” – of its various forms, records and strategies of symbolic and conceptual “appropriation” – as a diachronic instrument for acting and capturing the identity of the place, analyzing the real experiences of artists “in situ” and their translations and aesthetic and poetic implications in the construction and “re-signification” of these “extracts” of territory – both discursive, mnemonic and imagery.

KEYWORDS

Art; Archive; “On-site” performance; Poetic construction strategies; Memory

MARIA REGINA RAMOS¹

Author, Conceptualization, Formal Analysis, Investigation, Methodology, Writing – Original Draft

ORCID: 0000-0001-7151-1463

TERESA ALMEIDA¹

Co-author, Formal Analysis, Supervision, Writing – Review & Editing

ORCID: 0000-0002-2033-0459

DOMINGOS LOUREIRO¹

Co-author, Formal Analysis, Supervision, Writing – Review & Editing

ORCID: 0000-0002-5317-6726

¹ Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto i2ADS. – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade; Unidade VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes.

Correspondent Author:

Maria Regina Ramos, Avenida Rodrigues de Freitas, 265, 4049-021 Porto mariara-mosbaup@gmail.com

Submission date:

14/10/2022

Acceptance date:

01/08/2023

1. OBJETOS DE UM ENCONTRO: RASTOS DE UM TEMPO E DE UM TERRITÓRIO DIACRÔNICO

Toda a gente coleciona. Algo ou alguma coisa. Muito ou pouco. Uma e outra vez, repetidamente. E, se algumas vezes tal gesto é empregue, conscientemente, como uma estratégia a longo prazo, outras vezes, o mesmo acontece sem qualquer premeditação prévia.

Deambulando por algumas das páginas “empoeiradas” de um daqueles dicionários que, hoje em dia, teimosamente, pouco parecem querer sair do conforto da prateleira, é possível encontrar-se, na busca rápida por uma definição, uma breve aceção em torno da palavra “arquivo”, a saber: “1. Lugar onde são conservados determinados documentos; 2. Móvel, caixa, capa destinados a guardar e a classificar papéis; 3. Ato de recolher, de classificar e conservar os documentos; (...) o seu resultado (...) Conjunto dos documentos relativos à história de uma cidade, de uma família [...] próprios de uma empresa, de uma instituição, etc.” (Nova Enciclopédia Larousse, 1997 [1994], vol. 2, p. 626) [1]. Ainda que, à primeira vista, tais definições pareçam bastar para considerar o seu papel informativo exemplarmente cumprido, para um olhar mais atento rapidamente tornar-se-iam insuficientes, já que dificilmente conseguiriam acompanhar as muitas reflexões acerca das relações entre “Arte Contemporânea” e “Arquivo” que, desde finais da década de 1960 até à atualidade, têm vindo a ocupar as pesquisas dos mais diversos teóricos, curadores e artistas. De facto, o termo tornou-se corrente na cultura contemporânea. Tal é passível de ser verificado no texto introdutório “Art and the Archive”, em “Documents of Contemporary Art” (2006, p. 10) [2], do historiador, curador e crítico de arte escocês Charles Merewether que, apontando na mesma direção, afirma que é nas esferas da arte e da produção cultural que têm sido colocadas algumas das mais profundas e relevantes questões no que diz respeito àquilo que pode hoje constituir um “arquivo” e qual o seu papel e/ou autoridade, relativamente ao teor do seu conteúdo.

Traçar as diferentes “genealogias, tipologias e discontinuidades”, por mais aprazível que se possa afigurar, não será, porém, a tarefa do presente artigo. Trabalho esse já muito bem executado pela historiadora e crítica de arte espanhola Anna Maria Guasch em “Arte y Archivo 1920-2010” (2011, pp. 9-10) [3], dedicado ao estudo minucioso daquilo que a autora definiu como “paradigma do arquivo” – no sentido de Foucault² – para se referir “ao trânsito que vai do objeto ao suporte de informação, e da lógica do museu-mausoléu à lógica do arquivo”³.

Por certo, são diversos os procedimentos que estão associados às práticas do arquivo (i.e.: armazenar, arquivar, colecionar, catalogar, organizar, identificar, classificar, registar, atribuir um “lugar” ou depositar algo num espaço determinado), que fazem dele um sistema discursivo ativo no campo artístico: quer pela sua capacidade de acumular, armazenar e/ou recuperar diferentes “formas de memória” e daí poder ser entendido como um “suplemento mnemotécnico” (ativador da memória); quer por se apresentar como um verdadeiro repositório ou sistema ordenado e desordenado de documentos e registos verbais e visuais, que fazem de si um território fértil para todo o escrutínio teórico e histórico (Merewether, 2006, p. 10) [2]. Diga-se, também, do fenómeno Arte e, por conseguinte, das esferas da prática e da experimentação artística. Ainda que, tal como mencionado anteriormente, a “emergência arquivística” se situe algures nas propostas artísticas das décadas dos anos 70, 80 e 90, muitos são os artistas que, no contexto da Arte Atual continuam a encontrar nessa pulsão de acumular algo ou alguma coisa – nesse “impulso”, “febre” ou “sedução” do arquivo – um motivo para dar corpo a experimentações práticas e conceptuais operativamente ricas e instigantes, que vão desde as relações entre arquivo e etnografia⁴; à arqueologia e genealogia das coisas, passando pelo registo da fotografia⁵; à linguagem e escrita⁶; aos recursos próprios do “modus operandi” da ciência arquivística (como o índice ou vocabulário de palavras)⁷; ao conceito de “meta-arquivo”⁸; ao digital e virtual⁹; e/ou à ideia de “cifra” para abordar relações de poder¹⁰ (Guasch, 2011, p. 180) [3]. Claramente, está-se perante uma prática que não impõe fórmulas únicas e repetitivas, mas, amplas possibilidades de usos, formas, significados e tipologias. Por meio da pluralidade de registos abre-se espaço para se colocarem as seguintes questões: – Poderá o arquivo apresentar-se hoje como um importante instrumento prático e discursivo para a construção ou captação da identidade do lugar? – Como é que, no contexto da Arte Atual,

esse gesto arquivístico do artista pode contribuir para uma possível “re-significação” e “re-definição” dos extratos de “território colecionados”? Ou, por outras palavras, – Poderão as propostas artísticas funcionar como um substituto mnemónico ou mesmo simbólico da experiência real do artista para com o lugar?

2. O HERBÁRIO DE PLANTAS ETNOGRÁFICAS: A ARQUEOLOGIA DO ARTIFÍCIO

Ao proceder à leitura de algumas das produções teóricas que se têm dedicado ao aprofundamento do tema “arquivo”, parece ser transversal a ideia de que esta “não é uma questão do passado [...] um conceito relacionado com o passado [...] É uma questão do futuro, a questão do futuro em si mesmo, a questão de uma resposta, de uma promessa, de uma responsabilidade para o amanhã” (Derrida, 1995, p. 60) [4]. O recurso a tal afirmação, proferida pelo filósofo francês Jacques Derrida em “Mal d’archive: une impression freudienne” (1995), não é aqui usada de uma forma ingénua ou inocente. Mas, antes, para introduzir uma ideia postulada por Guasch de “arquivo etnográfico”, concebido como um inventário de “objetos arqueológicos” onde o artista (como “etnógrafo”¹¹, do ponto de vista quase científico) coleciona, analisa, classifica e expõe objetos, materiais e documentos de um processo de “trabalho de campo”, a partir do princípio da experiência e da observação participante “in loco” ou “in situ” que, mais do que salvaguardar o passado, visam documentar o presente, deixando testemunhos de si para o futuro (2011, p. 192).

Dentro desta condição etnográfica de documentação, que pode ser vista como uma espécie de arqueologia das coisas¹², enquadra-se particularmente o “Herbário de Plantas Artificiais” (2002) (Figura 1) do artista colombiano Alberto Baraya que, deslocando-se por entre os mais diversos campos científicos (i.e.: etnográfico, histórico, cultural e artístico), desde o final da



Fig.1
Alberto Baraya, “Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Nova Iorque” (2014), Art Basel Miami Beach 2016, Florida, EUA. Acedido a agosto 1, 2023, em <https://institutovision.com/ferias/art-basel-miami-beach/>

década de 1990, tem questionado a objetividade empírica das pesquisas científicas realizadas durante as expedições ao “Novo Mundo” pelos “artistas-viajantes” europeus que, ao longo dos séculos XVII a XIX, se dedicaram a catalogar as diferentes espécies da fauna e da flora nativas das Américas, de forma a controlar e a explorar novos territórios (Frost Art Museum, 2013) [5]. Um século depois, Baraya apropria-se de formas semelhantes de representação (Figura 2), criando taxonomias de plantas artificiais para, assim, analisar e questionar a artificialidade do mundo contemporâneo no qual a natureza tornou-se ficção ou, utilizando um termo do sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard, um “simulacro”¹³ que parece satisfazer as necessidades básicas

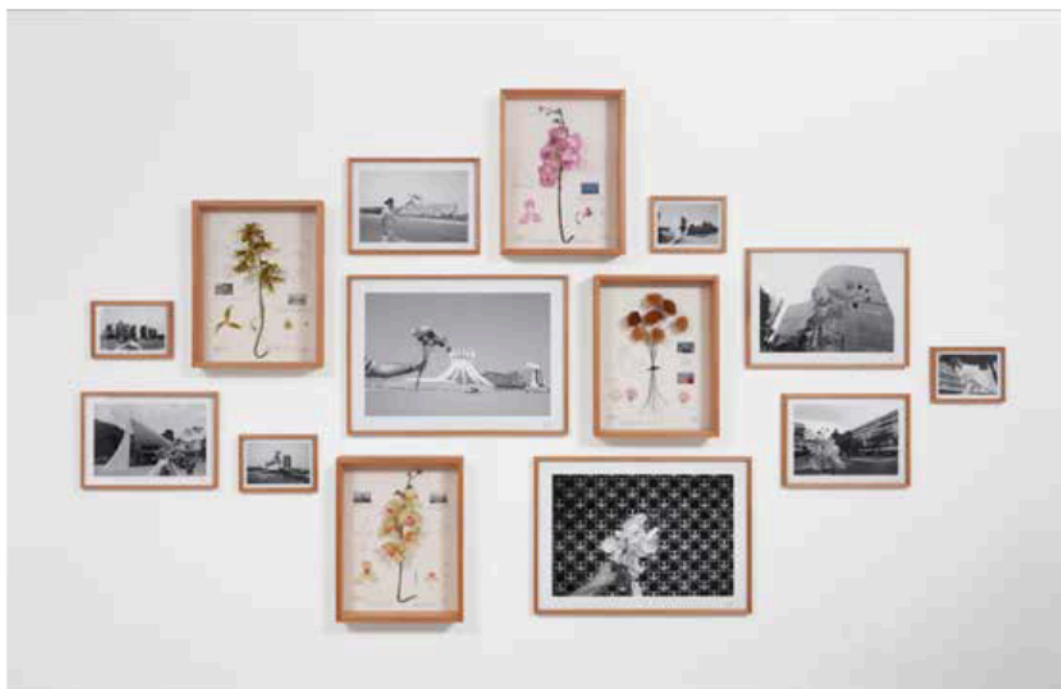


Fig. 2

Alberto Baraya, “Herbário de Plantas Artificiais” (2002-), Exposição “Modern Nature” (2019), Drawing Room, Londres, Inglaterra. *Acedido a agosto 1, 2023, em <https://narayalex.art/radar/618/>*



Fig. 3

Alberto Baraya, “Opulência em flor de cerejeira” (2012), Série “Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Shanghai”, Secla, plástico, desenho e fotografia sobre papel, 120 x 80 cm, Galeria Nara Roesler, Nova Iorque, EUA & São Paulo e Rio de Janeiro, Brasil. *Acedido a agosto 1, 2023, em <https://narayalex.art/user/library/documents/main/28/gw-alberto-baraya-portfolio.pdf>*

humanas de contato com o mundo natural (Fortes, 2014, p. 90) [23].

Construído como um projeto contínuo que o artista tem vindo a realizar desde 2002, “Herbário de Plantas Artificiais” tem como enfoque a documentação exaustiva e meticulosa de plantas de plástico coletadas nas suas inúmeras viagens pela América, Europa, Ásia e Austrália, onde “arte” e “ciência” são combinadas com desenhos e anotações, numa tentativa de reproduzir os procedimentos dos estudos de botânica tradicionais (i.e.: coletar; dissecar, classificar e emoldurar) (Frost Art Museum, 2013) [5]. Ao reunir objetos num novo compêndio de espécies “exóticas” por meio da fotografia ou da colagem de plantas artificiais sobre o papel (Figura 3), o artista produz estudos minuciosos destas “falsas espécies”, identificando-as com as suas nomenclaturas específicas e, simultaneamente, detetando até mesmo, na sua heterogeneidade, espécies que não existem de facto no mundo natural (Fortes, 2014, p. 90) [23].

À imagem das antigas expedições botânicas e antropológicas realizadas em nome da ciência ou ao serviço da colonização, Baraya assume, assim, a postura de um “viajante” ou, tal como o artista americano Mark Dion em “On Tropical Nature” (1991), “o papel da figura mítica de um naturalista” (Guasch, 2011, p. 225) [3] que vai coletando e catalogando plantas e flores artificiais que encontra nas suas viagens, para refletir acerca das motivações existentes por detrás da racionalidade científica, dos modelos taxonómicos e dos processos de mistificação em torno das relações identitárias (Nara Roesler, 2020) [6]. Nas suas propostas artísticas, o autor cria paródias da exploração colonial e da sua repercussão nas relações mundiais contemporâneas (Figura 4), questionando as narrativas consolidadas a partir da sugestão de novas taxonomias, compostas por elementos subjetivos e por produtos “residuais” do mercado - plantas artificiais - que, à semelhança do colecionismo das antigas jornadas científicas, instigam o debate acerca da sua identidade, ao mesmo tempo que adquirem novas roupagens no panorama atual (Id., Ibid.).

Do gesto de coletar objetos nas suas expedições, ao gesto de analisar e classificar espécies do ecossistema, ainda que artificiais, ao gesto de as transferir do seu contexto original para um outro (espaço de atelier ou contexto museológico), aquilo que Baraya faz é socorrer-se de práticas arquivísticas para questionar o modo como, por um lado, tais estratégias desempenham um importante papel na formação do conhecimento científico; e, por outro lado, contribuem para a captação ou questionamento identitário dos lugares, ao transformarem o “macrocosmos” da natureza num “microcosmos” onde o “tudo” do mundo natural é



Fig.4
Alberto Baraya, “Herbário de Plantas Artificiais: Expedição Berlim” (2014), 8ª Bienal de Berlim 2014, Berlim, Alemanha. Acessado a agosto 1, 2023, em <https://nararoesler.art/artists/28-alberto-baraya/>

classificado e arquivado, e convertido em instituição cultural (Guasch, 2011, pp. 225-226) [3]. Isto é, onde a própria ideia de “natureza”, vítima de todo esse processo contínuo de deslocamento de um território para o outro, se vê alterada e transformada, delimitada e condicionada a uma mera disciplina de análise científica, fazendo com que o espaço se transforme “numa mesa □...□, a mesa □...□ num armário □arquivo□, o armário □arquivo□ num conceito e o conceito numa instituição” (Latour, 2001 □1999□, p. 52) [7]. Ora, é precisamente sobre isto de que falam as estratégias de colecionismo de objetos de Alberto Baraya: desse trazer para o espaço do olhar do espectador o fenômeno da “apropriação” da identidade dos lugares e dos seus objetos; da catalogação das suas marcas e vestígios sígnicos; da tradução dos mesmos, em relatos e extratos mnemônicos, sensoriais e imagéticos.

Nas suas linguagens e processos consubstanciados em suportes de documentação artística existe, transversalmente, um questionamento indissociável do lugar, da cultura e do território que o envolve e constitui. Questão essa que é acompanhada pelas observações do autor quando reconhece que, no contexto atual, dificilmente a origem das plantas artificiais que recolhe nas suas viagens ou expedições pelo mundo tem correlação com os países de onde as plantas verdadeiras seriam nativas (Nara Roesler, 2020) [6]. Sendo que, aquilo que costumava ser exótico ou único para alguns, tornou-se comum a todos, já que na maior parte das espécies falsas é passível de se encontrar a referência “made in China”, num claro distanciamento do mundo natural e aproximação ao mundo do manufaturado, da tecnologia e/ou da substituição do real por mecanismos absurdos, objetos sem utilidade prática, mas, apenas simbólica que, não só carregam consigo a nostalgia da natureza, como, simultaneamente, assumem o “simulacro” como se este fosse um substituto da própria realidade (Frost Art Museum, 2013) [5].

O certo é que, tal como demonstra o “Herbário” de Baraya, a ideia de “lugar” parece estar hoje substancialmente em crise, uma vez que os seus extratos identitários mais do que carregarem a ideia de um “território uno” (i.e.: identidade; características; significados e sentidos) comportam em si “multiterritorialidades”¹⁴. Ou, por outras palavras, espaços onde a ideia de sentido(s) e identidade(s) colidem enquanto possibilidades estéticas.

Mas, então: – De que forma esta ânsia incontrolável de armazenar, catalogar e mapear pode contrariar a fragmentação do lugar? – Não poderão, até certo ponto, estas formas poéticas de arquivismo (pela sua tradução em artefactos estéticos), conduzir à substituição simbólica do lugar ao mesmo tempo que documentam a sua identidade? – Até que ponto, para utilizar uma expressão do autor, não preenchem o mundo de artifícios, fragmentando continuamente as suas formas, valores e sentidos?

3. “NEW PICTURES FROM ARCHIVE”: O VESTÍGIO FOTOGRÁFICO DE UM “PARAÍSO”

Escrevendo sobre o arquivo em “Archives, Documents, Traces” (1978, p. 66) [8], o filósofo francês Paul Ricoeur inaugura um processo de pensamento que começa com a noção de “arquivo”, avança para a noção de “documento” e, por fim, alcança o seu pressuposto epistemológico final, o “rasto”: “A coisa que passou ou a passagem não é mais □...□ enquanto o traço existe e permanece” (Ricoeur cit. Merewether, 2002, p. 122) [9]. Nas palavras do autor, o documento ou registo está, à vista disso, “contido na definição inicial de arquivo e □...□ a noção de rasto implicitamente contida na noção de depósito” (Id., Ibid., p. 121). Tal afirmação, permite considerar que mais do que servir como evidência de um determinado decurso de eventos, o “documento” do arquivo funciona, sobretudo, como um vestígio deixado pelo passado ou captado a partir deste e, nessa perspectiva, os vestígios não são apenas restos residuais, sinais e indícios, “pistas fragmentárias”, mas a evidência material e mnemónica, a matéria da história – o arquivo que se constituiu como o vislumbre de um gesto de inscrição, seja este de natureza histórica, simbólica ou conceptual. Em “The Body and the Archive” (1986, pp. 70-75) [10], o fotógrafo, teórico e crítico de arte americano Allan Sekula estabelece uma correlação entre “documento” e “arquivo fotográfico”, considerando que, tal como o primeiro que “implica uma noção de verdade legal ou oficial, bem

como uma noção de proximidade e verificação de um evento original”; o segundo debruçar-se-ia, de alguma forma, sobre um mesmo objetivo: o de refletir a verdade daquilo que representa, seja pela visualização de uma progressão linear do passado para o presente, seja pela facto da câmara fotográfica, enquanto forma mecânica de reprodução, ter a capacidade de fornecer uma “fonte de conhecimento factual”, um “aqui” e “agora”¹⁵ – como diria Benjamin – que se transforma em prova objetiva ou “evidência” de algo ou alguma coisa. Ainda que se esteja longe do tempo em que uma fotografia assumia o relato fidedigno de um acontecimento captado – até porque hoje, por toda a manipulação que a envolve, não poderia estar mais longe desse argumento –, ainda assim, o documento produzido pela máquina fotográfica torna-se fonte de alguma veracidade. De facto, tal como argumenta Sekula, “fotografia” e “arquivo” funcionam de forma interdependente, na medida em que ambos implicam a transferência do mundo para o plano da imagem e, por conseguinte, a sua tradução numa outra forma de relato ou indício (Sekula cit. Merewether, 2002, p. 122) [10]. Apesar do rasto fotográfico, amarrado ao referente real, assegure o seu sustento e se torne fundamental para a prática e autoridade do arquivo (Id., Ibid.), a relação entre ambos não é apenas suscitada no desenvolvimento da capacidade documental da fotografia, mas na sua capacidade de fragmentar e ordenar clinicamente a realidade em unidades de diferentes densidades de tempo e significado – o que possivelmente será aquilo que, à imagem do colecionismo de objetos em Baraya, poderá não só assumir-se como um substituto simbólico do real, mas, de igual modo, contribuir como mais uma ferramenta ativa na apreensão dos diversos elementos identitários (ou “extra-identitários”) que constituem e/ou contaminam um determinado sítio ou lugar. Mais do que o objetivo tradicional da câmara fotográfica, assente num “olhar global” ou numa visão hiper-real que tende a representar o infinito do mundo (como o fez o Renascimento), em “New Pictures from Paradise” (Figura 5), uma série contínua de fotografias de florestas tropicais e selvas ao redor do mundo, iniciada em 1998 a partir de expedições realizadas à China, Japão, Austrália e Alemanha, e mais tarde, a partir de 2001 até 2007, ao Brasil, Peru, Havai e EUA, do artista alemão Thomas Struth,

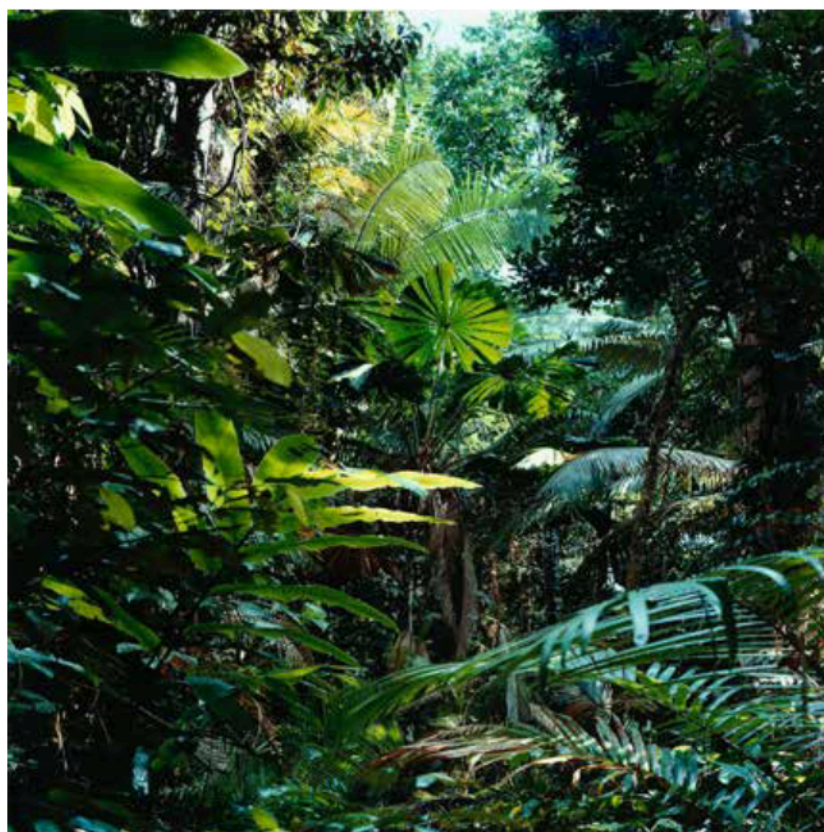


Fig.5
Thomas Struth, “Paradise 1: Daintree, Austrália” (1998), Impressão Cromogénica, 232,7 x 185 cm. *Acedido a agosto 1, 2023, em https://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html#*

**Fig. 6**

Thomas Struth, “Paradise 9: Xi Shuang Banna, Provinz Yunnan, China” (1999), Im-pressão Cromogénica, 269,4 x 339,4 cm, Exposição “Photographs become Pictures: The Becher Class” (2017), The Städel Museum, Frankfurt, Alemanha. Acesso a agosto 1, 2023, em <https://artblart.com/tag/thomas-struth-museum-photographs/>

é possível encontrar uma reflexão acerca da noção de “arquivo” um tanto similar.

Em lugar de recuperar ou conquistar um “paraíso”, aparentemente perdido, “Paradise” apresenta-se como um conjunto de imagens pluralizadas que visam incorporar um fenómeno da visão – um olhar que se perde na vegetação, apenas para ser lançado de volta sobre si mesmo como se colocasse o espectador no seu campo de ação (Reust & Struth, 2002) [11]. Diante de uma imagem repleta de folhagem indiscriminada (Figura 6), os pensamentos do observador não têm para onde se voltar, senão para dentro, como uma espécie de parede de dados impenetráveis, visualmente repleta de planos que convidam o espectador a uma absorção lenta, subjetiva e de difícil apreensão de todos os detalhes, modelando não só a sua experiência perante a profundidade de campo, como, simultaneamente, confinando-o a um espaço de meditação (Blank & Struth, 2007, pp. 111-112) [12].

Por outras palavras, Struth apresenta imagens com informações extremamente densas, afirmando que: “pode-se passar muito tempo diante das representações de ‘Paradise’ e, mesmo assim, ficar impotente no que diz respeito a saber como lidar com elas”, já que, devido à sua natureza “all-over”, o espectador é confrontado com uma espécie de espaço “vazio de cheios” que proporciona um momento de quietude, meditação e diálogo interior (Id., Ibid.). Como resultado, Struth produz fotografias não-discursivas de grandes dimensões que, apesar das informações delicadamente ramificadas, não produzem um contexto sociocultural a ser lido ou descoberto, ao contrário das suas famosas imagens de cidades, retratos individuais e familiares, e museus (Id., Ibid.). De acordo com o artista, “embora as imagens estejam impregnadas de uma forte noção de ‘tempo’, são a-históricas. Vê-se uma floresta ou uma selva, mas não há nada a descobrir, nenhuma história a ser contada. Elas têm mais a ver com o ‘eu’. O processo de visualização é complicado, e o espectador torna-se mais consciente, no que diz respeito à forma como está a processar as informações, aumentando a sua consciência do ‘aqui’ e ‘agora’” (Struth, 2021) [12].

Ainda que algumas das fotografias pareçam aproximar-se das composições de paisagem clássicas – vistas panorâmicas com um delineamento da linha do horizonte –, na sua totalidade, têm como principal objetivo posicionar o observador diante de uma “tela” de floresta ou selva composta por uma plenitude de detalhes da natureza, que não oferecem qualquer hierarquia ou estrutura para a experiência da observação (Struth, 2021) [13]. Nestas, a noção de “lugar” e a sua identidade



Fig. 7
Thomas Struth, “Paradise 13: Yakushima, Japão” (1999), Impressão Cromogénica, 167,6 x 210,1 cm. *Acedido a agosto 1, 2023, em https://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html#*



Fig. 8 (esq.)
Thomas Struth, “Paradise 19: Bavarian Forest, Alemanha” (1999), Impressão Cromogénica, 179,5 x 223 cm. *Acedido a agosto 1, 2023, em https://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html#*

Fig. 9 (dir.)
Thomas Struth, “Paradise 24: São Francisco de Xavier, Brasil” (2001), Impressão Cromogénica, 218,5 x 279 cm. *Acedido a agosto 1, 2023, em https://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html#*

encontram-se dissipadas.

Isto porque, ainda que as imagens de Struth pretendam fugir à nomeação, categorização e identidade de um tempo, sítio ou território que representam, construindo um arquivo de florestas “supra-sítio”, elas veiculam motivos ou elementos relacionados a uma cultura específica na qual se encontram. E, tal pode ser verificado, por exemplo, em propostas como: “Paradise 13” (1999) realizada em Yakushima no Japão, que coloca em destaque o crescimento do musgo, pedras e árvores antigas, parecendo fazer referência à tradição dos jardins japoneses (Figura 7); “Paradise 19” (1999) realizada nas florestas de pinheiros da Baviera na Alemanha, que parecem inspirar-se na importância formativa do motivo da

**Fig. 10**

Thomas Struth, "Paradise 29: Peru" (2006), Impressão Cromogénica, 157,5 x 247,5 cm. *Acedido a agosto 1, 2023, em <https://www.sothebys.com/en/auctions/catalogue/lot.543.html/2013/nov-2013-contemporary-day-n09038>*

floresta – ‘Der Deutsche Wald’ – em alemão, arte e literatura (Figura 8); e “Paradise 24” (2001) ou “Paradise 29” (2006) realizadas nas florestas tropicais do Peru e do Brasil que parecem conectar-se com a ideia de uma exuberante cultura latino-americana (Figuras 9 & 10) (Id., Ibid.).

Em todos estes casos, os “fragmentos de paisagem” de Struth parecem romper com a percepção do espaço e tempo geográficos do objeto de representação, seccionando-o e transformando-se num quebra-cabeças de memórias de “lugar nenhum”, reconhecível e definível enquanto tal (Guasch, 2011, pp. 230-231) [3]. Mas, se por um lado, tal fato não permite distinguir ou reconhecer a identidade de um lugar específico, por outro lado, também induz a um movimento contínuo de “entrar” e “sair”, de “ir” e “vir” de um espaço para o outro, vaguando por zonas efêmeras que só a fotografia poderia “congelar” enquanto marcas de um território.

Importa ainda ressaltar que o registo destas paisagens em estado “virgem”, para lá de evocarem a infinitude imemorial desses espaços naturais “intocados” pelo homem, não deixam de indiciar a presença sombria da tecnologia, como se tratasse de espaços que aguardam os efeitos desta, ou que, provavelmente, já reagem à sua atuação – presença humana (Loureiro, 2016, pp- 100-101) [14]. Com efeito, e ainda que a intenção do autor passe por construir arquivos de imagens desses espaços quase “virgens”, constituídos por uma vegetação densa e opulenta, e desprovidos de figuras humanas ou qualquer marca da sua atuação ou identidade, quando Struth os fotografa e lhes confere o ponto de vista do artista, estes convocam, invariavelmente, essa presença humana que acolhe esse estado “a-cultural” da floresta tropical “arcaica” e “utópica”, e passa a interferir com a sua leitura, convocando uma espécie de “aqui” e “agora” – um “estar diante de”. Uma ausência tornada presença, onde o homem se inscreve, simbólica e conceptualmente,

no território ao mesmo tempo que arranca de “si” todo o tipo de “extratos” de sentido e significação (Friedrich-Sander, 2006, p. 380) [15].

Mas, – Qual a relação entre “testemunho” e “registro” do que aconteceu, entre “documento” e “arquivo”? (Merewether, 2002, p. 121) [23] – Como é que tais noções modificam a percepção que se constrói de um dado evento ou lugar? – Até que ponto estes “extratos” de território carregam o “corpo performativo” de quem os produziu? E, – De que forma é também um fator de transformação da sua identidade e características próprias, uma vez que o olho que seleciona ou o gesto que coleta e mapeia nunca são neutros ou imparciais?

4. “TRAJETO DE UM CORPO”: A PRESENÇA TORNADA AUSÊNCIA PRESENTE

Qualquer que seja o arquivo ou a matéria desse mesmo arquivo, fala-se sempre de um gesto de alguém que arquivou. E, essa relação de simbiose entre o agente da ação e o objeto de representação, fala de uma sobreposição de histórias, formas, significados e sentidos. Tal como em “Paradise” de Struth, é quase impossível dissociar a imagem que é vista do corpo que a vê (Didi-Huberman, 2005 [1992], p. 66) [16]. Situação que, em tudo, lembra uma frase curiosa do artista português Alberto Carneiro: “entre o meu corpo e a terra houve sempre uma unidade profunda [...] O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria [...] o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo” (Carneiro, 1965, p. 41) [17]. “O meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela ele é” (Carneiro cit. Fernandes, 2001, p. 109) [18]. Palavras que não deixam indiferente, quando se pensa, por exemplo, na sua obra “Trajeto de um corpo” (1976-1977) (Figura 11), na medida em que reitera a consciência da arte e da criação como um programa de “interpretação do mundo”, no qual o corpo é um agente ativo tanto na sua seleção quanto na sua posterior transformação e metamorfose (Fernandes, 2001, p. 104) [18].

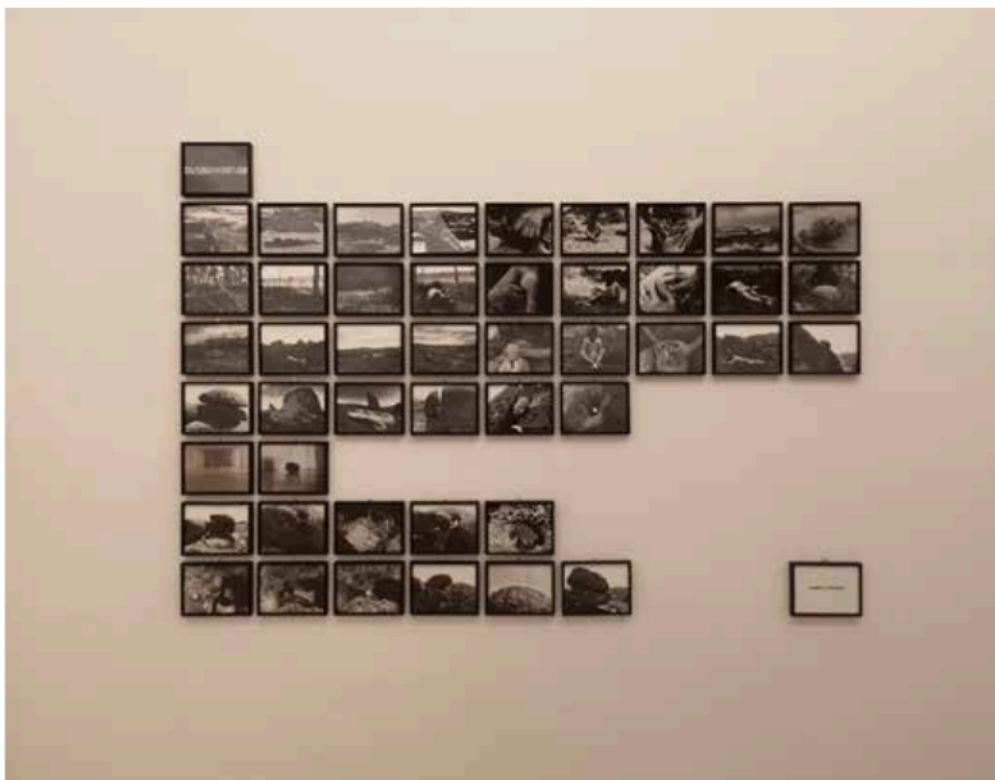


Fig. 11
Alberto Carneiro, “Trajeto dum Corpo” (1976-1977), Fotografias p/b (46 elementos) e fotografias a cores (2 elementos), 139 x 207 cm, Vista geral da exposição “Linhas de Vento: Percursos Artísticos na Natureza” (2021-2022), MACNA – Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves, Portugal. Coleção Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal. © Fotografia Maria Regina Ramos.

Deflagrando uma ideia de corporalidade, de pulsão do corpo a partir da própria experiência (Olmo, 2001, p. 129) [19], o escultor transforma-se num “operador estético” (Silva, 2001, p. 27) [20] – num “arquivista” – que documenta o percurso ritualístico que realiza com uma pedra com a qual se identifica e recolhe numa praia de infância, que é levada a viajar por diversos ambientes naturais em comunhão com o seu corpo, como uma espécie de “catalisador espiritual”, envolvido em diferentes ações meditativas de união entre si e a natureza. Num percurso rigorosamente esquematizado, feito de passos, pausas e gestos ritualizados que constituem um duplo “ato desejanste” – um de entrega e um de posse –, isto é, de transmutação de fluidos naturais em conceito estético e vice-versa, onde o objeto artístico é apresentado como a conceptualização do próprio trajeto (Silva, 2001, p. 27) [20].

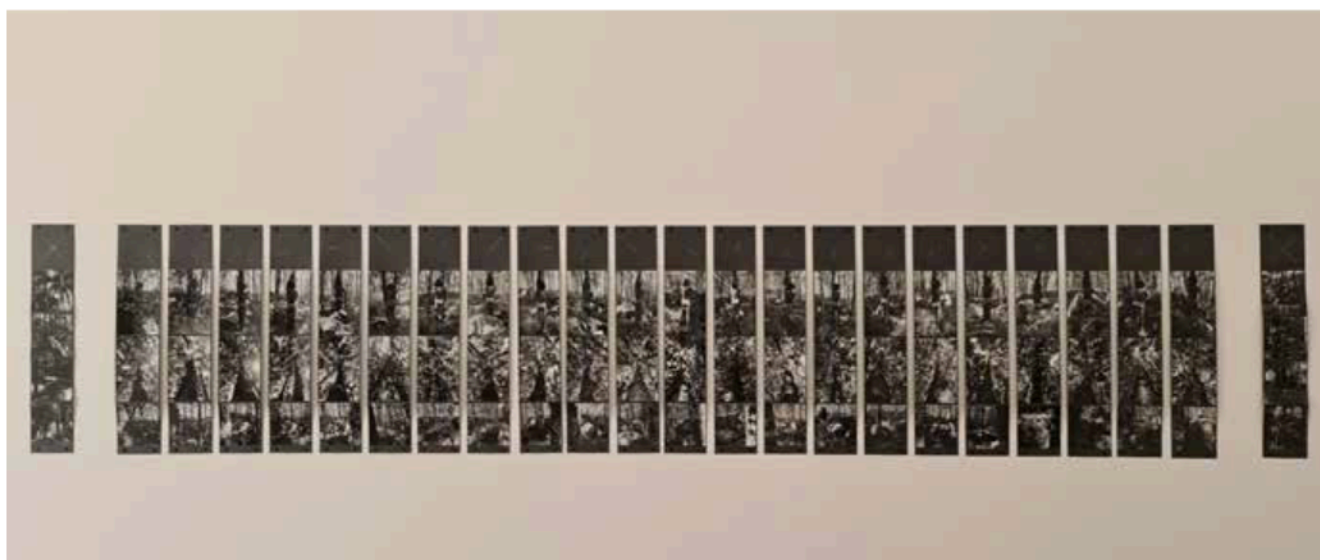


Fig. 12
 Alberto Carneiro, “A Floresta” (1978), Fotografias p/b e desenho sobre papel (24 elementos), Vista geral da exposição “Modus Operandi: Obras da Coleção de Serralves” (2021), Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto, Portugal.
 © Fotografia Maria Regina Ramos.

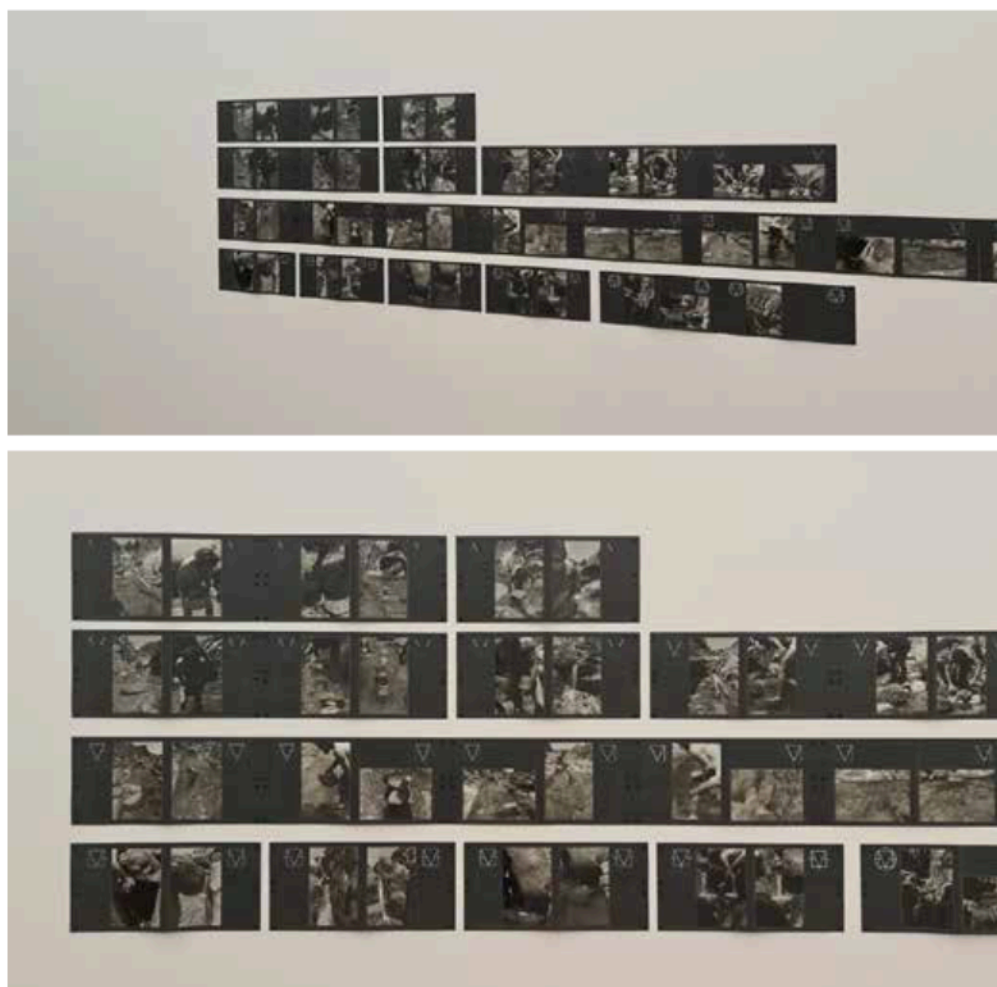


Fig. 13
 Alberto Carneiro, “O Ribeiro”
 (1978), Fotografia e desenho
 sobre papel (50 elementos),
 Vista geral da exposição
 “Modus Operandi: Obras da
 Coleção de Serralves” (2021),
 Fundação de Serralves – Museu
 de Arte Contemporânea, Porto,
 Portugal. © *Fotografia Maria
 Regina Ramos.*

À imagem do que acontece em obras como “A Floresta” (1978) (Figura 12) ou “O Ribeiro” (1978) (Figura 13), a performatividade de “Trajeto de um corpo” ultrapassa o persistente problema da precedência entre ambas: fotografia/atuação, no sentido em que a presença do corpo é um ato íntimo de si com o entorno, e o que é dado a ver é muitíssimo mais do que o seu registo (Vaz-Pinheiro, 2022) [21]. Se, por um lado, a fotografia revela o registo do trabalho do corpo sobre o espaço natural, propiciando a partilha da sua realização e o conhecimento dos seus postulados; por outro lado, surge como instância de mediação entre dois tempos e dois lugares: “o tempo singular e irrepitível da atividade que regista e o tempo e o lugar do espectador, diverso e plural, em que a natureza da arte se apropria já do tempo e do lugar outros em que o artista se confrontou com a natureza” (Fernandes, 2001, p. 106) [18].

A fotografia surge, assim, utilizada como uma documentação da memória de operações realizadas pelo artista num outro tempo e num outro lugar – como uma “máquina de arquivo” – um “instrumento capaz de arquivar a realidade” (Guasch, 2011, pp. 27-28) [3], numa relação íntima entre a ação e o instante da sua inscrição apropriativa e redefinidora do espaço e do momento (Fernandes, 2001, p. 108) [17], onde “o fotógrafo deslocaliza o olhar do artista para trás dele próprio, permitindo ao observador assistir, em diferido, a um momento de uma relação com a natureza que se sabe ter tido lugar, mas cuja leitura é ampliada por camadas de plasticidade e de outros significantes, com uma liberdade e acuidade visual consideráveis” (Vaz-Pinheiro, 2022) [21]. Está-se perante uma relação entre uma “natureza primeira” e uma “natureza segunda”, que o próprio artista faz questão de explicar quando elucidada o motivo da utilização do preto e do branco nas suas fotografias: “A minha não utilização da fotografia a cores vem desse propósito em me distanciar da

natureza natural para a poder recriar como natureza segunda, da arte” (Carneiro cit. Fernandes, 2001, pp. 106-108) [17].

Recuperando as palavras do historiador francês Pierre Nora, de que a memória depende “inteiramente da materialidade do rasto, do imediatismo do registo, da visibilidade da imagem [...] ambientes reais de memória” (Nora cit. Merewether, 2002, p. 122) [8], percebe-se que, de facto, em “Trajeto de um corpo”, o espectador é confrontado com a “possibilidade ilusória de agarrar um momento” (Vaz-Pinheiro, 2022) [21], isto é, a possibilidade de uma aproximação cúmplice e partilhada a esse gesto performativo e meditativo de Alberto Carneiro que, estabelecendo uma tensão dialética entre “interior” e “exterior”, “transitoriedade” e “permanência”, “proximidade” e “afastamento” (Valsassina, 2021, p. 8) [22], permite ampliar a experiência dos sentidos, através de associações cognitivas abstratas que sublinham a sua materialidade (Fernandes, 2001, p. 104) [18]. Esta operação ritualística, dependente, acima de tudo, da implicação do corpo do artista – de uma busca por “sentimentos de si e do mundo” (Silva, 2001, p. 30) [19] –, concretiza-se não só a partir da consciência onisciente da experiência sensorial e reflexiva, mas, de igual modo, na formulação de um conceito documental da fotografia e da sua posterior transferência e reapresentação para um espaço artístico pela convocação dessa “experiência transformada” do autor (Fernandes, 2001, p. 108) [18]. E, é precisamente esta última, que vem atrelada com os “vestígios” que são trazidos do lugar, o relato de uma experimentação e percepção que é, simultaneamente, macro, micro e contextual, onde corpo e natureza apresentam-se e autodefinem-se reciprocamente enquanto instâncias mediúnicas da relação estética (Fernandes, 2001, p. 104) [18]. A obra nasce, por isso, do cruzamento entre o sujeito – artista –, o objeto – “natureza” –, e, por último, o espectador – intérprete da relação “artista-natureza” e, por sua vez, sujeito interativo de uma relação “arte-natureza” que da primeira é consequente (Fernandes, 2001, p. 105) [17]. A sua materialização dá-se, portanto, na composição finalmente formada pelas fotografias que permanecem – como registo, documento e testemunho da existência de um acontecimento, – como discurso ou lugar constitutivo da memória, – como “poética do espaço”¹⁶ (no sentido de Bachelard), e – como persistência daquilo que foi observado (Guasch, 2011, pp. 27-28) [3].

5. NOTAS CONCLUSIVAS

No contexto da Arte Atual, é diante de obras como estas, constituídas por pilhas de objetos e fotografias, registos fidedignos e imaginários, que o “documento de arquivo” prevalece como uma possibilidade poética e estética, capaz de representar e captar as evidências do tempo, de certas histórias, do seu fio de continuidade ou descontinuidade, da lógica ou imprevisibilidade dos seus espaços identitários, simbólicos e discursivos. O certo é que, na “poesis” de cada autor, independente da sua natureza enquanto objeto ou idiosincrasia de ordenação, o “arquivo” torna-se parte de um processo vivo da obra de arte. Faz-se um modo de pensamento – uma prática –, que se transforma num corpo de “simulacros”, de ecos e reverberações de episódios e fragmentos de um tempo em constante processamento e alienação. Isto é, o lugar instituído da “compulsão colecionista”, mas, sobretudo, a possibilidade criativa que se inscreve na coleta, na hipótese da sua “reconfiguração” contínua e mesmo transformação enquanto “todo” ou fragmento de sentido. Se, no caso de Baraya, a ideia de arquivo permite demonstrar uma “identidade do lugar” que parece já negada, corrompida e/ou miscigenada com elementos de outros lugares – através das suas “plantas artificiais”, cuja identidade está impregnada de sentidos que são exteriores ao lugar onde são recolhidas –; no caso de Struth os processos e estratégias de arquivo – pela forma como o sujeito que vê, altera e distorce aquilo que é visto, seleciona “paisagens” e negligencia outras –, modificam a forma como um território pode ser percebido e/ou interpretado enquanto objeto de registo. Já no caso de Carneiro, o lugar nunca é o lugar em si, mas, antes, um lugar de um “tempo segundo” – de um espaço “outro” – diacrónico, que é criado a partir da interpretação que é feita dele, das coisas que são coletadas, remexidas e encenadas nos seus diferentes estados e tempos de relação com o corpo, fazendo da identidade do território captado – um olhar – uma ação em “diferido” que já não diz da identidade passada, mas implanta uma “outra” - diferencial.

Uma identidade na qual o corpo se inscreve na história do território, onde várias identidades são sobrepostas e “sobreimpressas”, estabelecendo novas relações “supra-identitárias”. Das estratégias de colecionismo de objetos de Alberto Baraya, ao arquivismo fotográfico de Thomas Struth, à performatividade do corpo e da sua simbiose com o território em Alberto Carneiro, conclui-se que, muitos destes artistas são, portanto, – “inventores de percursos” – cujas obras, amecalhando “signos” avulso, constituem novas “paisagens culturais”. As dimensões dos lugares por si invocadas não podem, por isso, ser reduzidas a uma única dimensão identitária, já que o arquivo - no domínio da prática artística - transforma-se numa outra noção de “lugar”. Num substituto simbólico e, até mesmo, artificial do real, perfilando-se como um lugar que não é um lugar de origem, mas um lugar que não abdica dessa origem. Um lugar “outro”, um lugar que só pode ser o da própria obra de arte que, deste modo, atua como seu duplo, como sua visão indireta, como potência do “outro”. O arquivo é, assim, o início emissor dessa demanda, mas, também, o fim onde se chega. Um gesto que constrói e edifica narrativas, um território de colisão entre “possível” e “impossível”, entre real e artificial, entre real e ficcional, numa mistura de vários tempos que completam um todo de “sentido” - um lugar que, na sua pluralidade, é “indecidível”. Isto é, o lugar onde se travam relações com o real, remexendo nos terrenos ardilosos da sua “arqueologia”, revirando a ecologia das coisas e dos lugares, dos sentidos e do sensível, fazendo da própria obra de arte um corpo experimental. Um corpo dialogante do registo de um tempo e de um espaço, onde diferentes camadas de memória parecem colidir e reverberar umas nas outras. Tempo(s) e espaço(s) que, se por um lado, parecem sempre querer “guardar” algo daquilo que é objeto de registo (da sua identidade), por outro, abrem-se para um novo horizonte de sentidos, enquanto território fértil para o ato poético – para todo o gesto criativo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto 2020.05498.BD.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Nova Enciclopédia Larousse. (1997). Nova Enciclopédia Larousse, Volume 2. Lisboa: Círculo de Leitores. (Obra original publicada em 1994)
- [2] Merewether, C. (2006). Introduction // Art and the Archive. In *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 10-17). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- [3] Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.
- [4] Derrida, J. (1995). *Mal d'Archive: Une impression freudienne*. Paris: Éditions Galilée.
- [5] Frost Art Museum, The Patricia and Phillip. (2013). *Alberto Baraya Natural-ism/Artificiality: Expeditions, and Research of The Herbarium of Artificial Plants*. Mia-mi, Flórida: Frost Art Museum Catalogs 1. Disponível em: <https://digitalcommons.fiu.edu/frostcatalogs/1>
- [6] Nara Roesler. (2020). *Alberto Baraya*. Acedido a outubro 14, 2022, em <https://nara-roesler.art/artists/28-alberto-baraya/>
- [7] Latour, B. (2001). *A esperança de Pandora: Ensaio sobre a realidade dos estudos científicos* (G. C. C. Sousa, Trad.). São Paulo: EDUSC. (Obra original publicada em 1999)

- [8] Ricoeur, P. (1978). Archives, Documents, Traces. In Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art (2006)* (pp. 66-69). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- [9] Merewether, C. (2002). A Language to Come: Japanese Photography After the Event. In *The Archive: Documents of Contemporary Art (2006)* (pp. 121-138). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- [10] Sekula, A. (1986). The Body and the Archive. In Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art (2006)* (pp. 70-75). London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- [11] Reust, H. R. & Struth, T. (2002, May). 1000 Words: Thomas Struth talks about his “Paradise” Series. ARTFORUM, Interviews. Acedido a outubro 14, 2022, em <https://www.artforum.com/print/200205/1000-words-thomas-struth-2754>
- [12] Blank, G. & Struth, T. (2007, summer). The Tower and The View: Gil Blank and Thomas Struth in Conversation. *Whitewall*, n° 6, pp. 104-119. Acedido a outubro 14, 2022, em <http://www.gilblank.com/images/pdfs/blankstruthintvw.pdf>
- [13] Struth, T. (2021). New Pictures from Paradise. Acedido a outubro 14, 2022, em https://www.thomasstruth32.com/smallsite/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html
- [14] Loureiro, D. (2016). *Sublime e Constrangimento*. Tese de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, Portugal.
- [15] Friedrich-Sander, S. (2006). Thomas Struth: Paradise 24. In Schulze, S. (Ed.), *The Painter’s Garden: Design, Inspiration, Delight* (pp. 380-381). Frankfurt: Städel Museum.
- [16] Didi-Huberman, G. (2005). *O que vemos, o que nos olha* (P. Neves, Trad.) (1ª ed.). São Paulo, Brasil: Editora 34. (Obra original publicada em 1992)
- [17] Carneiro, A. (1965). In “Alberto Carneiro: Exposição Antológica” (1991). Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian & Porto: Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea.
- [18] Fernandes, J. (2001). Alberto Carneiro: a evidência da natureza na construção da relação humana com o mundo. In Pereira, C. (Coord.), *Alberto Carneiro* (pp. 104-109). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea.
- [19] Olmo, S. B. (2001). Alberto Carneiro: a natureza como vivência. In Pereira, C. (Co-ord.), *Alberto Carneiro* (pp. 126-133). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea.
- [20] Silva, R. H. (2001). Alberto Carneiro: os corpos da escultura. In Pereira, C. (Co-ord.), *Alberto Carneiro* (pp. 24-31). Santiago de Compostela, A Coruña: CGAC – Centro Galego de Arte Contemporânea.
- [21] Vaz-Pinheiro, G. (2022). Alberto Carneiro: A Natureza em Movimento. *Contemporânea*, Ed. 01-02-03. Acedido a outubro 14, 2022, em <https://contemporanea.pt/edicoes/01-02-03-2022/alberto-carneiro-natureza-em-movimento>
- [22] Valsassina, J. (2021). *Linhas de Vento: Percursos Artísticos na Natureza*. Obras da Coleção de

Serralves. In Leal, G. & Pinto, C. (Coords.) (pp. 6-16). Chaves: MACNA – Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso & Porto: Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea.

[23] Fortes, H. (2014, dezembro). Interações entre Natureza e Ciência na Arte Contemporânea. *Art & Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unesp/Embap*, vol. 01, n° 2, pp. 79-96. Acessado a outubro 14, 2022, em <http://periodicos.unesp.br/index.php/sensorium/article/view/292>

NOTAS

¹ Ver, por exemplo: Foster, H. (Winter, 2002). *Archives of Modern Art*. October, n° 99, pp. 81-95 & (Fall, 2004). *An Archival Impulse*. October, n° 110, pp. 3-22; Merewether, C. (Ed.). (2006). *The Archive: Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press; Enwezor, O. (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography & Göttingen: Steidl Publishers; e, ainda, Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

² A autora recorre ao conceito de “paradigma” - tal como definido pelo filósofo francês Michel Foucault - para designar um objeto de conhecimento em termos de problematização, dispositivo, formação discursiva e, geralmente, saber (procedimentos e efeitos de conhecimento que um campo específico está disposto a aceitar num momento determinado) (2011, p. 9). Porém, tal como sustém Guasch, ainda que Foucault possa ser considerado como um dos principais responsáveis pela introdução da noção de “arquivo” na reflexão filosófica - em “*L'archéologie du savoir*” (1969) -, as reflexões sobre as relações entre “Arte Contemporânea” e “Arquivo” seriam iniciadas pelo historiador de arte alemão Benjamin Buchloh no seu texto “*Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe*” (1998-1999), apresentado no catálogo da primeira exposição dedicada à temática em questão - “*Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*” (Munique, Berlim e Düsseldorf em 1998; Nova Iorque e Seattle em 1999). Segundo este autor, o “paradigma do arquivo” implicaria sempre “uma criação artística baseada numa sequência mecânica, numa ladainha repetitiva sem fim da reprodução que desenvolve com estrito rigor formal e absoluta coerência estrutural uma ‘estética de organização legal-administrativa’” (Buchloh, cit. Guasch, 2011, p. 9).

³ Guasch afirma que o arquivo contemporâneo tem funcionado a partir de duas máquinas ou “modus operandi”: - a primeira, diz respeito àquela que enfatiza o princípio regulador da lei (“nomos”) e da ordem topográfica; - a segunda, inversamente, corresponde àquela que acentua os processos derivados de ações contraditórias de armazenar e guardar, e, simultaneamente, de esquecer e destruir vestígios do passado, uma forma descontínua e, por vezes, pulsional que atua segundo um princípio “anómico”, isto é, sem lei (2011, p. 15). Já no que concerne ao carácter físico do arquivo, a autora também o explica, de igual modo, a partir de dois mecanismos distintos: - o arquivo vinculado à cultura do objeto e à lógica dos sistemas de memória material; e - o arquivo baseado em informações virtuais que seguem uma racionalidade mais próxima da realidade, do flexível e do não-estável, do não-ordenado linearmente e à margem de qualquer hierarquia (Id., *Ibid.*). Tratamentos mais específicos acerca deste assunto podem ser encontrados no capítulo 1 – “*La Génesis del Paradigma del Archivo*” (pp. 15-19) -, em Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías y Discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

⁴ i.e.: Mark Dion, “*Meter of Jungle*” (1992), “*Meter of Meadow*” (1995) & “*Maschinen*” (2003-).

⁵ i.e.: Thomas Ruff, “*Porträts*” (1981-1995) & “*Nudes*” (1999-2004); Thomas Struth, “*Museum Photographs*” (1989-); Andreas Gursky, “*Klitschko*” (1999), “*Tote Hosen*” (2000) & “*Madonna I*” (2001); Zoe Leonard, “*The Fac Richards Photo Archive*” (1993-1996) & “*Analogue*” (1998-2007); Peter Piller “*Archiv Peter Piller*” (1998-) & “*Von Erde Schöner*”

(2004); Joachim Schmid, “Archiv” (1986-1999) & “Bilder von der Straß” (1982-).

⁶ i.e.: Isidoro Valcárcel Medina, “2000 d. de J.C.” (1995-2000).

⁷ i.e.: Ignasi Aballí, “Listados” (1997-2000), “Calendario” (2003-2005), “Inventarios” (“Lenguas A-Z, 2004; “Medicamentos”, 2008) & Desapariciones (2002-2005); Pedro G. Romero “Archivo F.X.” (1999-); David Bunn, “Place for Everything and Every-thing In Its Place” (1993), “Double Monster” (2000) & “Subliminal Messages” (2004).

⁸ i.e.: Montserrat Soto, “Archivo de archivos” (1998-2006). Numa pequena nota acerca do “meta-arquivo”, importa referir que, - de acordo com Guasch -, este diz respeito à outra face do arquivo, na sua versão digitalizada, que não possui limites nem fronteiras, onde se recupera a aura do objeto físico do arquivo, que se soma à obses-são inflacionista relacionada com aspetos da memória e da recordação, não tanto desde a pura conservação e armazenamento de dados como artefactos sem vida, mas de uma troca dinâmica, uma transferência pela qual os arquivos acabam por retroali-mentar a memória (2011, pág. 289).

⁹ i.e.: Arnold Dreyblatt, “The Recollection Mechanism” (1998), “The Great Archive” (1993) & “Recovery Rotation” (2003); Daniel García Andújar, “Postcapital Archive” (1989-2001) (www.postcapital.org).

¹⁰ i.e.: Fernando Bryce, “Atlas Perú” (2001) & “Revolución” (2004); Rosangela Rennó, “O Arquivo Universal e Outros Arquivos (1992-); The Atlas Group, “The Atlas Group Archive” (1989-2004); Francese Abad, “Camp de la Bota” (2004) (www.francescabad.com/campdelabota) & “bloc W.B. La idea d'un pensament que crea imatges” (2006).

¹¹ Ver: Foster, H. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2014. (Obra original publicada em 1996)

¹² Foucault, M. (1969). *The Historical a priori and the Archive*. In Merewether, C. (Ed.), *The Archive: Documents of Contemporary Art* (2006) (pp. 26-30). London: White-chapel Gallery Ventures Limited & Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

¹³ Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água. (Obra original publicada em 1981)

¹⁴ Noção de “multiterritorialidade” proposta pelo geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert, que surge como uma derivação direta dos conceitos de “territorialidade”, “desterritorialização” e “reterritorialização” dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Mais do que perder ou destruir territórios, isto é, os processos de territorialização, o autor acredita que aquilo que se faz, na maior parte das vezes, é viver a intensificação e a complexificação de um processo de “(re)territorialização” muito mais múltiplo, isto é, “multiterritorial” (várias territorialidades dentro de um território só). O que existe, de facto, segundo o autor, é um movimento complexo de “territorialização” que inclui a vivência concomitante de diversos territórios, configurando uma “multiterritorialidade” ou mesmo a construção de uma territorialização “no” e “pelo” movimento. Para mais informações, ver: Haesbaert, R. (2004). *O Mito da Desterritorialização: Do “Fim dos Territórios” à Multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil.

¹⁵ Benjamin, W. (2018). *La obra de arte em la época de su reproducción mecánica* (W. Erger, Trad.) (p. 13). Madrid: Casimiro libros. (Obra original publicada em 1935)

¹⁶ Ver: Bachelard, G. (1978). *A Poética do espaço*. In Joaquim J. M. Ramos, Remberto F. Kuhnen, Antônio C. Leal & Lídia V. S. Leal (Trads.), *A filosofia do não; O novo espírito científico; A Poética do espaço* (pp. 180-354). São Paulo: Abril Cultural.

BIOGRAFIAS

Maria Regina Ramos

Maria Regina Ramos (1992) nasceu em Vila Nova de Cerveira e é mestre em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), com o projeto “O Olhar Aproximado: Fragmentos de uma paisagem seleccionada – o jardim” (2019). Enquanto

investigadora não-doutorada, recentemente integrada no Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS.) e na Unidade VICARTE – Vidro e Cerâmica para as Artes, tem desenvolvido trabalho de investigação teórico-prático, bem como, contribuído e colaborado em várias publicações e eventos de investigação, com principal enfoque no contexto das Artes Plásticas. Para além da participação em congressos e eventos científicos, profundamente ligados com a investigação em Arte, tem desenvolvido, como artista, produção regular desde 2015, participando num largo número de eventos, concursos e exposições de âmbito nacional e internacional. Atualmente, encontra-se a frequentar o Programa Doutoral de Artes Plásticas na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, ao abrigo de uma Bolsa de investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)..

Teresa Almeida

Teresa Almeida, artista plástica e professora na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Possui uma Licenciatura em Artes Plásticas - Pintura da FBAUP. Realizou duas pós-graduações em “Vidro e a Arquitectura” e “Vidro e as Artes Plásticas” na Central Saint Martins College of Art and Design, Londres; Mestrado em Arte/Vidro na Universidade de Sunderland, Inglaterra; Doutoramento em Estudos de Arte na Universidade de Aveiro e Pós-Doutoramento na VICARTE, ambos com bolsa da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Desde 2006 integra a Unidade de Investigação VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes, onde participa em vários projetos de investigação. Colabora com o i2ADS - Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade desde 2011. Tem participado em vários congressos internacionais e expõe regularmente em território nacional e no estrangeiro, nomeadamente Hong Kong, Bélgica, Luxemburgo, UK, EUA, Holanda, Dinamarca, Brasil, Austrália, Itália, Espanha, Argentina, Suécia, Finlândia, entre outros. Possui publicações em revistas internacionais, capítulos de livros e trabalhos de curadoria. Atualmente é membro editorial da revista *Éter* e membro do comité Internacional do ICOM Glass.

Domingos Loureiro

Domingos Loureiro nasceu em Valongo (1977) e é doutor em “Arte e Design” pela Universidade do Porto. Acumula a sua atividade de artista visual com a de Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), no Departamento de Artes Plásticas – Pintura. Investigador Integrado do Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade (i2ADS.). Acumula diversos cargos e funções associados à Academia e é autor e editor de diversos documentos científicos e académicos. Artista premiado, conta no seu currículo com exposições em diversos países tais como Portugal, Espanha, França, Inglaterra, Bélgica, Itália, Irlanda, EUA, Brasil, Japão, Alemanha, Canadá e Holanda.

Reference According to APA Style, 7th edition:

Ramos, M., Almeida, T. & Domingos, L. (2023). Cartografias de um Arquivista. A “viagem” e o “documento” como estratégias criativas de construção do “Lugar”. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XVI (32), 48-66. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.170>