



ENTRE O DISCURSO E A OBRA

Karoline Marianne Barreto. UDESC
Vanessa Bortucan de Oliveira. UDESC

RESUMO: O presente artigo analisa a problemática das exposições em arte contemporânea pelo ponto de vista do arquivo e da coleção. Estes se baseiam nas teorias de Jacques Derrida e Michel Foucault, que descrevem o arquivo como mutante e mutável. Para reforçar a análise, este texto traz como exemplos três obras e uma exposição. Com o intuito de aproximar o conceito de ecossistema onde se localiza o arquivo é utilizado o conceito da variação de escalas de Paul Ricoeur. Este artigo pretende contribuir para o processo institucional em voga atualmente, sobre a correspondência da ação discursiva entrelaçada à forma expográfica.

Palavras-chave: arquivo, coleção, exposição, ecossistema, bioma.

RESUMEN: Este artículo analiza los problemas de las exposiciones de arte contemporáneo desde el punto de vista del archivo y la colección. Estos se basan en las teorías de Jacques Derrida y Michel Foucault, que describen el archivo como mutante e mutable. Para fortalecer el análisis, se presentan a modo de ejemplo tres obras y una exposición. Con la intención de acercarse al concepto de ecossistema, en el cual se localiza el archivo, se utiliza, el concepto de variación de escalas de Paul Ricoeur. Este artículo tiene como objetivo contribuir al proceso institucional en voga, sobre la correspondencia de la acción discursiva entrelazada con la forma expográfica.

Palabras clave: archivo, colección, exposición, ecossistema, bioma.

Este artigo trata de questionamentos relacionados à complexidade teórica em torno dos biomas artísticos, que neste texto trata-se dos espaços de convivência das coleções. Este espaço pode ser as salas expositivas de galerias, museus, e demais espaços legitimadores.

O objetivo principal é discorrer sobre o processo de apropriação de um discurso que quer dar conta de uma totalidade em arte, porém a confusão se dá na não pertinência dos usos conceituais imbricantes no campo artístico. Não pensar as especificidades de cada território pode gerar zonas de instabilidade, desequilibrando o ecossistema.

O texto parte do conceito de bioma para localizar os tipos de espaços onde estão guardadas as coleções – *arkheion*¹ Em seguida será analisado como este conceito valida o lugar da coleção e como ela é exposta. Ao pensar a exposição, reconhecemos a rede de relações onde é possível distinguir coleção e acervo (como lugar de guardar o arquivo) e museu ou galeria (espaço que legitima o arquivo como arte). É importante ressaltar que o ponto de vista escolhido é que a não diferenciação de tipos de arquivo mistura as camadas de sentido distintas dadas à arte tornando o regime biótico estático, ou seja, sem a variação de escalas, subestimando a potência de uma coleção quando exposta de maneira inadequada àquilo que lhe é inerente.

Por que se percebe que o desequilíbrio do ecossistema da arte tem relação com expografia e conteúdo?

Bioma como *arkheion*

Segundo Derrida², *arkheion* do grego é “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam (...)”. Além de comandarem cabiam-lhes interpretar os arquivos, sendo estes os primeiros hermenutas que guardavam os *arkhês*³, documentos oficiais, em seu local de moradia (princípio topológico).

Seguindo o princípio nomológico (lei, comando) do *arkhê*, é nesta concepção de privado à público que é instituído o conceito de arquivo. Nesta cena de domiciliação, que é cruzada pelo topológico e pelo nomológico, tornando-se assim, ao mesmo tempo, visível e invisível, habita este lugar de escolha (lei e singularidade), que abriga e dissimula o papel do arquivo⁴.

Devido a existência de galerias e outros espaços legitimadores para além do museu, é possível equivaler a concepção de *arkheion* à conceituação de bioma. Deste modo, pensar-se-á bioma como espaço de convivência das coleções. Entende-se então por coleções o acúmulo de fragmentos que compõem a unidade de um conteúdo. Dependendo de como este conteúdo é apropriado ou apresentado (expograficamente) surgem possibilidades enunciativas diversas, potencializando ou não as coleções, afastando ou aproximando dos princípios comuns formadores do sistema da arte.

Tal sistema é entendido como biótico, mutante e mutável, pois é inerente a arte ser organizada a partir da subjetividade e sensibilidade. São pelas diferenças ou semelhanças (sempre a partir de hipóteses) que algo existe como exercício de liberdade onde a prática discursiva abrange a rede de relações da qual participam os princípios comuns formadores da arte que são os genéticos, poéticos, estéticos e matéricos, permitindo a criação de enunciados e suas alterações de acordo com cada bioma. Porém inserir todos estes princípios em todos os elementos da rede de relações, a saber: museus, galerias, exposições e coleções; em contextos deslocados que não o da arte pode desequilibrar o ecossistema. É de interesse pensar que um trabalho de arte tem uma proposta e ao ser apresentado desconsiderando esta, pode alterar de sentido e provocar a variação da escala. Como exemplo, se retirarmos de contexto a obra de Rosângela Rennó, *Menos-Valia [leilão]*³, com intuito de questionar a validade do ato artístico e o valor mercadológico durante a 29ª Bienal de São Paulo, e inserir os objetos vendidos ou não dentro de outra instituição de arte, seria modificado seu conteúdo, despotencializando a obra. Ou seja, neste caso cada comprador adquiriu um fragmento da obra do projeto *Menos-Valia [leilão]*⁵, incluindo-o em sua coleção de arte. Se ele resolve expor sua coleção num contexto diferente (bioma), a obra é ressignificada não havendo mais correspondência com o projeto original, tornando-se assim, desvinculado de seu ecossistema estético.



Figura 1- Rosângela Rennó, Menos-valia [leilão], 2010. 29ª Bienal de São Paulo. Foto: Site oficial da artista.

A tendência contemporânea parece priorizar exposições de objetos de coleções, tanto feitas pelos próprios artistas, como também as de colecionadores de arte. É na maneira de expor que atentamos ao processo acumulativo que se caracteriza por excessos (quantidade). No primeiro caso, as coleções elaboradas ou juntadas por artistas acabam se justificando como arte devido à intenção artística, porém quando o discurso perpassa a própria intenção do artista, há interferência no ecossistema podendo desequilibrá-lo.

Nesta primeira linha se enquadra o trabalho recém-exposto na Pinacoteca de São Paulo, de Francys Alÿs, *Fabíola*. Neste projeto o artista partiu da ideia de juntar tudo o que havia de resíduo nas cidades. Vinte anos atrás se deparou num mercado de pulgas com um retrato de Santa Fabíola, uma obra-prima de Frances Jean-Jacques Henner. A partir daí decide caçar Fabíolas. Ao expor 400 destes retratos diversos em técnicas e materiais, Alÿs afirma que além de um projeto artístico é uma investigação: “Trata-se de uma questão aberta sobre o que é a arte contemporânea”⁶



Figura 2 - Francis Alÿs. Fabíola, 2012. Pinacoteca de São Paulo. Foto: bamboonet.com.br

Esta exposição na Pinacoteca se relaciona diretamente ao primeiro caso, pois a intenção artística perpassa o discurso do museu, sendo a proposta de Alÿs mais abrangente e que consegue dar conta além do que o próprio discurso curatorial não alcança – o de trazer questionamentos em relação ao colecionismo, a autoria, a representação e manufatura na arte contemporânea. Aqui, o discurso não se sobrepõe a obra, portanto, compromete a estabilidade do ecossistema.

No segundo caso, nas coleções de colecionadores, não se trata de intenção artística, mas diretamente nas escolhas curatoriais para expor tais obras, que

quando em excesso, despotencializam a obra como particularidade de modo a ressaltar somente o todo. Como exemplo deste, observa-se na exposição recém-realizada pelo Museu de Arte do Rio (MAR), *O CO-LE-CI-O-NA-DOR* a tentativa de dar conta de toda a coleção Boghici. Rica em obras de todos os períodos de manifestações artísticas do final do século XIX e XX, a maneira de expor lembra os salões de arte⁴, grandes salas que expunham obras do chão ao teto, com espaço mínimo entre uma obra e outra.

Expor obras de modo a abarcar a totalidade, muito próximas e em quantidade exacerbada num só lugar, na tentativa de que tudo atraia a atenção do espectador, nada o atrai e ele passa despercebido do conteúdo que se quer destacar.



Figura 3 - Panorama do interior da exposição *O COLECCIONADOR*. Foto: Fabio Rossi.

Paul Ricoeur ao analisar a nova tarefa da historiografia, aborda o princípio da variação de escalas que o historiador deve adotar. Explica que a escala é um nível de organização e informação para a análise de um objeto de pesquisa.

A noção de escala é um empréstimo da cartografia, da arquitetura e da óptica. Em cartografia, existe um referente externo, o território que o mapa representa; além disso, as distâncias medidas pelos mapas de escalas diferentes são comensuráveis segundo relações homotéticas, o que permite falar de redução de um terreno pela colocação em uma determinada escala. Todavia, observamos de uma escala para outra uma mudança do nível de informação em função do nível de organização.⁷

Afirma que não se trata de ver as coisas maiores ou menores, mas de configurações diferentes e independentes uma da outra, como também uma escolha de acordo com o objetivo ao qual se quer chegar.

A escala monumental que pretende a exposição do MAR prejudica a leitura do espectador e a especificidade de cada obra e período artístico. Sobre a escala e a variação dela, um dos sintomas que pode provocar o desequilíbrio, Ricoeur aborda com clareza: “A ideia chave ligada à ideia de variação de escalas é que não são os mesmos encadeamentos que são visíveis quando mudamos de escala, mas conexões que passaram despercebidas na escala macro-histórica”.⁸

Esta afirmação reitera o caráter abrangente e superficial de uma exposição onde muda a escala que deveria estar inserida. Por isso, essa alteração obriga todo o sistema a reconfigurar e readaptar suas próprias escalas. A mudança na escolha da escala, que no caso do O COLECIONADOR opta em perder a visão micro, a da especificidade, e ressaltar a macro, se faz uma escolha que desestabiliza o ecossistema não conseguindo dinamizar o seu processo operatório, comprometendo o conteúdo da coleção.

Por estar contida em uma instituição, a exposição citada acima, retoma ao lugar de domicílio do arquivo, que no caso é a coleção Boghici. Anna Maria Guasch em *Arte e Arquivo* afirma que na contemporaneidade existem duas máquinas ou *modus operandi* de funcionamento do arquivo:

(...) o que põe ênfase no princípio regulador do nomos (o da lei) e de ordem topográfica, e o que acentua os processos derivados das ações contraditórias de armazenar e guardar, e a sua vez, de esquecer e destruir pegadas do passado, uma maneira descontínua e em ocasiões pulsional que atua segundo um princípio anômico (sem lei).⁹

Conforme Guasch, esses *modus operandi* pertencem a uma ciência do arquivo, que também está presente nas afirmações de Jacques Derrida, ao dizer que esta ciência está ligada aos princípios do arquivo.

Princípios do Arquivo

“Uma ciência do arquivo deve incluir a teoria desta institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza”¹⁰. Partindo deste pensamento de Derrida onde a realização institucional prioriza uma teoria do arquivo, coloca-se no centro do debate o papel que o museu exerce como princípio

regulador do arquivo. Então, a existência do arquivo se dá pela existência de uma estrutura que a determina e se faz por enunciados institucionais.

O arquivo sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante.¹¹

O princípio nomológico segundo Derrida no conceito de *arkhê* é aplicado neste texto como o discurso elaborado pelo museu, ou seja, é o que estabelece a conexão entre o discurso da obra que o museu faz e o conteúdo dela. É o museu que institui as leis (normas) acerca das coleções apresentadas nas exposições. Este princípio nomológico equivale ao princípio regulador do arquivo nas instituições.

O arquivo é todo o sistema de enunciados (acontecimentos e coisas): que envolve as obras (coisas), como são expostas - as apropriações quanto ao modo expositivo - e o discurso (acontecimento) que abarca o todo referente ao conteúdo delas.

A conexão entre enunciados interfere na conexão que o público estabelece entre obra e conteúdo. Por isso, de acordo com o princípio nomológico e como ele é arranjado discursivamente, se sobrepondo à obra ou não, que desarmoniza o conjunto e dificulta o entendimento do público perante o conteúdo exposto, fazendo com que o público ignore aquelas conexões propostas.

Os dois casos acima apresentados sobre a coleção (de artista e de colecionador) destacam ainda questões sobre a relação do discurso, do enunciado e do arquivo que necessitam ser exploradas. Afirmando que a teorização do arquivo parte do princípio nomológico apresentado por Derrida, adentramos o universo do arquivo em Foucault, que analisa a condição de existência do arquivo a partir do *a priori* histórico e o *a priori* formal.

Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault dedica um capítulo para analisar a positividade do discurso através do tempo e seu devir histórico. Cabe saber que o caráter discursivo do arquivo está na rede de relações entre dois *a priori*s: histórico e formal. Portanto, a positividade discursiva “desempenha o papel do que se poderia chamar um *a priori* histórico”¹². Para o autor, o *a priori* define-se como:

(...) o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva: ora, essas regras não se impõem do exterior aos elementos que elas correlacionam; estão inseridas no que ligam; e se modificam com o menor dentre eles, os modificam, e com eles se transformam em certos limiares decisivos.¹³

Para Foucault o *a priori* histórico seria a “condição de realidade para enunciados”, um conjunto transformável, o desempenho de uma forma de positividade que define um campo mutante e mutável, onde se realizam, por exemplo, translações de conceitos, jogos polêmicos e de condições de exercício da função enunciativa. “O *a priori* tem que dar conta do fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho”.¹⁴

O *a priori* formal é uma figura empírica que “deve poder dar conta do fato de que tal discurso, em um momento dado, possa acolher e utilizar ou, ao contrário, excluir, esquecer ou desconhecer, esta ou aquela estrutura formal”.¹⁵

Numa exposição qualquer, o *a priori* histórico seria o discurso singular que opera dentro de uma verdade possível instituída pelos atores desse processo, como curadores, críticos e historiadores da arte. E o *a priori* formal é a expografia. Considerando finalmente, arquivo é esse sistema de relações estabelecidas entre os dois *a prioris*: a raiz do enunciado-acontecimento (*a priori* histórico) e o corpo em que se dá (*a priori* formal).

Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam aos simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.¹⁶

Na citação acima, Foucault pontua a característica de unificação da multiplicidade de figuras distintas, observando as relações possíveis entre elas, no caráter analógico de umas com as outras.

O arquivo é o que possibilita a atualização do enunciado-coisa, e define o modo de articulação dessa multiplicidade que prima pela sobrevivência do enunciado a partir da coisa e não fora dela, sem desconsiderar sua especificidade e sem desequilibrar o ecossistema. “Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria”.¹⁷

Anna Maria Guasch, pesquisadora, professora e crítica de arte, ao falar sobre os arquivos dos artistas Gerhard Richter, On Kawara, Christian Boltanski etc, entende como o *a priori* histórico de Foucault uma relação direta dos discursos com os tratados descritivos-normativos que ajudam a se determinarem. Ela vai adiante na interpretação:

Más que ser la búsqueda del origen o del principio propio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades.¹⁸

O conceito que Guasch se utiliza para pensar as obras dos artistas como arquivos, se situa dentro da relação das coleções elaboradas pelos artistas (citado no decorrer deste texto como primeiro caso) o que não difere do processo expográfico ao elaborar intencionalmente o discurso diante destes arquivos. No caso dos exemplos citados, portanto, tanto a curadoria quanto as obras são atos de enunciação.

Os atos de enunciação se relacionam com os arquivos, de modo que este último não se descreve exaustivamente, pois se dá por aproximações fragmentárias. Os arquivos se delimitam em seu exercício de analisar a existência múltipla dos discursos. O arquivo não se constrói a partir de uma totalidade, “não constitui a biblioteca sem tempo nem lugar de todas as bibliotecas”¹⁹, mas há em sua estrutura o que o rege e permite uma prática onde os enunciados podem se modificar regularmente, num sistema onde a construção se dá por fragmentos, e a partir destes fragmentos que são possíveis as aproximações.

Para melhor exemplificarmos o que está descrito acima, trazemos a imagem *Atlas 12* do artista Gerhard Richter e a visão de Anna Maria Guasch sobre a obra:

Pero Richter, siguiendo los principios de Michel Foucault, hace que sus imágenes no se amontonen indefinidamente en una totalidad amorfa, ni si inscriban en una linealidad sin ruptura y no desaparezcan al azar solo de accidentes externos, sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples y se mantengan o desaparezcan según regularidades específicas.²⁰

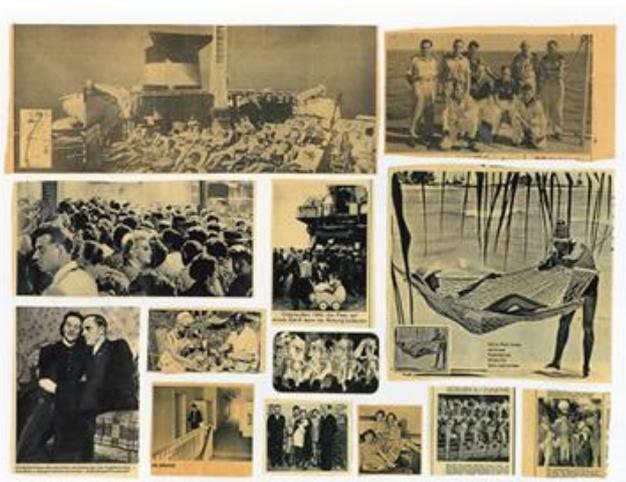


Figura 4- Gerhard Richter. Atlas Sheet: 12, 1963. 51.7 cm x 66.7 cm. Foto: site oficial do artista.

Gerhard Richter iniciou este projeto de arquivo em 1962 e debruça-se sobre ele até hoje. Coleciona mais de 5.000 documentos fotográficos encontrados em periódicos, revistas, fotografias amadoras, além de imagens criadas por ele mesmo, redistribuídas e organizadas em painéis revelando a contínua mutabilidade do conteúdo e das relações das imagens.

Seu projeto é fundamental para estabelecer um liame entre a leitura de seus trabalhos (por Guasch) ao processo expográfico apresentado neste texto. Em ambos há o intuito de uma possível estabilidade em um ecossistema artístico estético. É ao fazer o exercício de proximidade via fragmentos do mundo que se inter-relacionam pelas diferenças ou semelhanças dentro do espaço aparentemente caótico, por meio de vínculos criados entre as imagens.

Ao unir a teoria de Guasch com a proposta de Richter, objetiva-se relacionar tudo o que está dentro da constelação artística. Museus, galerias, exposições e coleções partilham princípios comuns genéticos (de origem), poéticos (de criação), estéticos (de visibilidade) e matéricos (de fisicabilidade). A obra e o lugar onde ela

se insere (exposição) partilham os princípios comuns quando o discurso não se sobressai para além ou aquém da obra.

Considerações

Retomando a obra *Menos-Valia* [leilão] de Rosângela Rennó (figura 1), conclui-se que não se trata de um desequilíbrio do ecossistema, pois ela justamente discute a validade do arquivo dentro do bioma. O processo do trabalho acontece equivalendo o discurso com a intenção artística. Seus atores, a instituição e a artista, operam como arcontes neste caso e conseguem amenizar as diferenças e realçar as semelhanças nos processos devidos. São arcontes porque além de o guardarem num espaço de domiciliação, também o interpretam devidamente. Tudo o que rege o arquivo na obra de Rennó está disposto coerentemente, em harmonia dentro deste ecossistema.

Este regime do arquivo possui princípios que se configuram em seu interior. Ao serem apresentados dois conceitos imbricantes na teorização do arquivo, de autores diferentes, porém similares, as autoras deste texto criam aproximações entre o que tais teorias sustentam e a problemática da apropriação de um discurso contemporâneo acerca da especificidade ou totalidade de um arquivo e como ele se apresenta em biomas diferentes, propiciando destaque ou apagamento de sua potência como obra. Tais aproximações são criadas pela semelhança do conceito de princípio nomológico com o *a priori* histórico e, princípio topológico com *a priori* formal.

Chegou-se a esta conclusão no momento em que se percebeu o desequilíbrio na aplicação expográfica de *O CO-LE-CI-O-NA-DOR* (figura 3). A análise via imagem e discurso permitiu visualizar a não fricção do conteúdo da coleção na visão expositiva em relação à proposta curatorial. Enfim, ao não serem contemplados os dois *a priori*s conjuntamente e estabelecidos na teoria de Foucault, truncou-se o sentido, dificultando a fruição pelo público, devido a sobressalência do *a priori* formal em prol do *a priori* do histórico, pois as imagens não compõem montagens de sentido entre si (constelações).

Entretanto, no projeto de arquivo de Richter, especificamente em *Atlas 12* (figura 4), a coleção de imagens vincula-se em uma construção de fragmentos inter-

relacionados, onde o excesso faz sentido como parte de uma totalidade aparentemente caótica. Comparando-o com a exposição *O Colecionador*, e mesmo que ambas colecionem imagens como montagem, o excesso de obras expostas da última, apresenta um *topos* que se superpõe ao *nomos*, sem respeitar o princípio interno do arquivo como cita Derrida, prejudicando o sentido e priorizando a totalidade, característica da visão macro. Dessa forma, a escala escolhida não dá conta da especificidade inerente à visão micro, que lhe é mais apropriada.

No caso da exposição *Fabíolas*, isso não acontece, pois a coleção das obras de Alÿs (figura 2) ao serem expostas como conjunto, assemelham-se a organismos vivos de vida própria, portanto, a agregação discursiva não é necessária. O discurso curatorial não alcança a intenção do artista, apesar de ser apresentada na escala devida. O excesso de colecionismo da obra não prejudica a leitura, pois o tema é único e de algum modo o público faz as conexões propostas pelo bioma.

Já que ecossistemas são produtos de uma longa, lenta, laboriosa e delicada maturação que nunca está finalizada, as reflexões sobre arquivo e coleções permitem considerar que as configurações expositivas contemporâneas estão sempre em processo. E analisar tais configurações contribui para o aprimoramento de como fatores externos à obra podem interferir positivamente ou negativamente, dependendo da escala adotada, abarcando ou não teorias que a represente e priorize um certo equilíbrio ecossistêmico.

NOTAS

¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001, p.11.

² 2001, p.12

³ Vem da palavra *arkheion* e refere-se ao arquivo, aquilo que é guardado no *arkheion*. Segundo Derrida (2001, p.11), significa ao mesmo tempo começo e comando. Um é o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam, e outro é o princípio de autoridade, aquele da lei, ali onde os homens e os deuses comandam.

⁴ DERRIDA, 2011, p.13.

⁵ Obra realizada em 2010 com o seguinte processo operatório: compra, recondiciona e transforma as 73 peças de feiras de antiguidades durante um longo tempo antes de culminarem em um leilão no pavilhão da 29ª Bienal de São Paulo com leiloeiro oficial.

⁶ BRAVO!, 2013, p.24.

⁷ RICOEUR, 2007, p. 221.

⁸ RICOEUR, 2007, p. 221

⁹ GUASCH, 2011, p.15

¹⁰ DERRIDA, 2001, p.14

-
- ¹¹ DERRIDA, 2001, p.31
¹² FOUCAULT, 2005, p.144
¹³ FOUCAULT, 2005, p. 145.
¹⁴ FOUCAULT, 2005, p.144.
¹⁵ FOUCAULT, 2005, p.145.
¹⁶ FOUCAULT, 2005, p. 147.
¹⁷ FOUCAULT, 2005, p.147.
¹⁸ GUASCH, 2011, p.45.
¹⁹ FOUCAULT, 2005, p.147.
²⁰ GUASCH, 2011, p.55.

REFERÊNCIAS

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução: Cláudia de Moraes Rego, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.11-20.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução: Luis Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.141-149.

FRAIA, Emilio. **Figurinha Repetida**. **Revista Bravo!** São Paulo, Editora Abril, n.188, p.24-27, abril de 2013.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y Archivo, 1920-2010 genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 220-238.

Karoline Marianne Barreto

Mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduada em Educação Artística – Artes Plásticas pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Vanessa Bortucan de Oliveira

Mestranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduada em Artes Visuais pela mesma Universidade.