

Em algum momento de um passado não muito distante, o arquivo tornou-se uma questão para a arte contemporânea. Não o ato de arquivar em sua forma verbal, mas “o arquivo”. Lembro-me da primeira vez em que aconteceu. Eu estava na escola de arte e tínhamos que ler toda uma bibliografia sobre o assunto. Só que nenhum dos textos parecia falar da mesma coisa. Para alguns, o arquivo era um gênero artístico; para outros, um meio, um tema ou um pré-requisito para qualquer obra de arte. Alguns falavam de artistas que encontravam seu material fundamental de trabalho em arquivos existentes, ou que construíam seus próprios arquivos idiossincráticos, ou que simplesmente colecionavam um apanhado de coisas ou tinham uma queda por fragmentos de papel velho e fotografias esmaecidas. Mas outros se concentravam em artistas que procuravam, no intuito de dar-lhes visibilidade, documentos negligenciados pela história – e que, portanto, nunca tinham sido arquivados. Ainda havia uma montanha de teorias divergentes, que não eram de grande utilidade para alguém que estivesse em busca de coerência¹.

Uma rápida revirada em minhas estantes me traz de volta um catálogo de 2002, adequadamente robusto, onde se afirma que o arquivo fala de “[...] uma orientação em direção ao passado, em busca de uma visão de futuro [...] as esperanças e especulações ligadas à memória e às possibilidades de processamento da mídia digital, e à pesquisa sobre a capacidade e o funcionamento da memória humana”; e segue dizendo que os *pontos de referência* para tratar do arquivo incluem: “a cultura como legado nacional, a musealização da sociedade, o papel e as tarefas dos arquivos culturais na era da economização e da globalização, a função dos monumentos e memoriais em conjunto com processos de memória, ou as consequências sociais e políticas que derivam do processamento digital da imagem”². Aquilo em que o arquivo havia se transformado era uma metáfora para outra coisa, mas essa outra coisa parecia tão absolutamente abrangente que sua denominação soava banal³.

E, ainda assim, em nossa era digital e global, parecemos precisar desses termos, de *palavras-chave* que nos permitam navegar por nosso

At some point in the not so distant past, the archive became a concern of contemporary art. Not archiving in its verbal form, but “the archive.” I remember when it first happened, I was in art school and we had a whole reading list on it, only none of the texts in it seemed to refer to the same thing. For some, the archive was an artistic genre, for others, it was a medium, or a theme, or a precondition of any artwork. Some talked about artists who found their primary materials in existing archives, or about those who built their own idiosyncratic archives, or those who simply collected stuff together or had a penchant for old bits of paper and faded photographs, but others picked up on those who sought out and made visible documents neglected by history and hence not previously archived. And then there was the mountain of diverging theories, which were not terribly useful if one was looking for consistency.¹

A quick rummage through my bookshelf returns a suitably hefty catalogue from 2002 where it is stated that the archive refers to “...the orientation towards the past, searching for a view of the future ... the hopes and speculations linked to the memory and processing possibilities of the digital media, and research into the capacity and functioning of human memory,” the *points of reference* for talking about the archive include, it goes on: “culture as a national legacy, the museumization of society, the role and tasks of cultural archives in the era of economization and globalization, the function of monuments and memorials in conjunction with memory processes or the social and political consequences emanating from digital image processing.”² This thing the archive had become was a metaphor for something else, but this something else appeared so all encompassing that its designation seemed banal.³

And yet, in our global, digital era, we seem to be in need of such search terms, *keywords* that allow us to navigate our very own expanding archive of artists, a curatorial shorthand we use as if it served to clarify something, while merely postponing its interrogation. As Raymond Williams warned, however, the problem of their meaning is bound up with the problems they are being used to discuss.⁴ Perhaps then, it is time to ask after ‘the archive’. After all, I was in art school a long time ago, in what we could call “the 1990s.”

próprio arquivo de artistas em expansão, uma estenografia curatorial que utilizamos como se ela servisse para esclarecer algo, quando de fato estamos apenas postergando uma pergunta. Como alertou Raymond Williams, no entanto, o problema do significado desses termos é que ele se mistura aos dos problemas que eles são usados para discutir⁴. Talvez esta seja, então, a hora de se indagar sobre o arquivo. Afinal, fiz meu curso de artes há muito tempo, naquilo que se pode chamar de “anos 1990”.

Não os anos 1990, literalmente, veja bem; mas aquele intervalo delimitado pelos acontecimentos de 1989, por um lado, e 2001, por outro. Foram os anos em que a superestrada da informação trazia muitas promessas grandiosas e muito menos pornografia melancólica; foi quando o apavorante bug do milênio ameaçou causar um problema numérico de tal magnitude que acabaria com a civilização (aqui, *finis*). Algo por demais inconveniente, já que, de acordo com Francis Fukuyama, um triunfante capitalismo tardio acabava de conseguir proporcionar contentamento ao mundo e levar a história a um final feliz (aqui, *telos*). Seja porque a China aderiu à Organização Mundial do Comércio, seja porque o 11 de setembro trouxe a guerra para dentro dos Estados Unidos, os anos 2000 puseram fim à escatologia da década anterior. A história não estava mais a ponto de ser exaurida ou concluída. A paz perpétua do Ocidente, no melhor dos mundos possíveis, era apenas um pesadelo alheio; e “tardio” mostrou-se o adjetivo errado para definir um capitalismo global que estava apenas começando. É possível, então, imaginar que o arquivo – como metáfora ou não – continue a operar da mesma forma que operava então? Podemos continuar recorrendo à mesma bibliografia?

Meu palpite é de que não podemos, ou não devemos; que o tempo acelerado que se passou desde então foi suficiente para modificar de forma radical o significado de arquivo e os riscos envolvidos. Ao final do último milênio, o clima pendia para a retrospectiva, meio em tom de celebração, meio em tom de melancolia. Os símbolos românticos da ruína e do fragmento

Not the literal 1990s, mind you, but that interval delimited by the events of 1989 at one end and 2001 at the other. These were the years when the information superhighway held a lot of promise and a lot less joyless porn, when the fearsome millennium bug threatened to cause a numerical malfunction so big that civilization would come to an end (here, *finis*). A most inconvenient thing given that, according to Francis Fukuyama, a triumphant late capitalism had just managed to deliver world-wide contentment bringing history to a happy ending (here, *telos*). Whether it was China joining the World Trade Organization, or 9/11 bringing the war back home, the noughties put an end to the eschatology of the previous decade. History was not about to be exhausted or concluded. The West’s perpetual peace in the best of all possible worlds was only somebody else’s nightmare and “late” turned out to be the wrong qualifier for a global capitalism that was just getting started. Is it possible then to imagine that the archive — both metaphorical and not — has continued to function in the same way it did then? Can we continue to refer to the same reading list?

My hunch is that we can’t, or shouldn’t, that the accelerated time that has lapsed since then has sufficed to radically shift the meaning — and the stakes — of the archive. At the end of the last millennium, the mood was retrospective, half-celebratory and half-melancholic. The romantic tropes of the ruin and the fragment were everywhere, tinged with longing for a lost whole. The end of the “grand narratives” announced by Lyotard still seemed to require a work of mourning, one that was undertaken by exorcizing the history of the victors from the memory of the defeated. As Paul Ricoeur would put it, “symbolic wounds calling for healing are stored in the archives of the collective memory.”⁵ And hence the archive, part of the institutional apparatus first mobilized in the 19th century to sever history from memory, came back as the unlikely scene of their reunification.⁶ In this sense, the archive signalled towards the obligation to dig below the surface of history for the documentary traces of what it concealed. History not as the monumental succession of memorable events, but as the excavation of the *forgotten memories* of lived experience; not things

estavam por toda parte, matizados pelo desejo de uma totalidade perdida. O fim das “grandes narrativas” anunciado por Lyotard ainda parecia exigir um trabalho de luto, empreendido ao exorcizar, da memória dos derrotados, a história dos vitoriosos. Como diria Paul Ricoeur, «feridas simbólicas que pedem cura se armazenam nos arquivos da memória coletiva»⁵. E assim, o arquivo, que é parte do aparato institucional mobilizado a partir do século 19 para separar história de memória, voltou como o lugar improvável onde elas se reúnem⁶. Nesse sentido, o arquivo apontava para a obrigatoriedade de escavar abaixo da superfície da história para encontrar os vestígios documentais daquilo que ela ocultava. A história não como sucessão monumental de fatos memoráveis, mas como a arqueologia das *memórias esquecidas* da experiência vivida; não as coisas como foram, de fato, mas como foram verdadeiramente *sentidas*, inclusive por aqueles que mais sofreram com sua violência. E, para esta tarefa, presumiu-se que os artistas estivessem mais bem equipados que a maioria dos historiadores.

Mas se, tomando emprestado de Roland Barthes, o documento fosse entendido não como testemunho, mas como voz, então a ficção seria parte constitutiva de *toda* a história. E essas vozes ainda dependiam da continuidade física do corpo que originalmente as produziu⁷. Os *rumores no arquivo* eram os resíduos fantasmagóricos que emanavam daquele corpo. O historiador atento poderia então *decifrá-los*, sob o barulho estrondoso da história. Os artistas, por outro lado, poderiam trazer esses fantasmas de volta à vida. A história como memória encarnada nos vestígios materiais do passado, o documento como fragmento-fetichado que ainda exige ser recomposto: uma história braudeliana, total, reimaginada como um juízo final, um dia em que todos os mortos voltarão a se levantar.

Mas enquanto alguns artistas trabalharam para trazer documentos arquivados de volta à vida, como se estivessem fazendo uma sessão espírita, outros produziram suas próprias obras-documentos, obras de arte que deveriam ser entendidas não como o ápice de sua prática

the way they really were, but the way they really *felt*, including for those who most suffered their violence. And for this task, artists were presumed to be better equipped than most historians.

But if, borrowing from Roland Barthes, the document was understood not as witness, but as voice, then fiction was constitutive of *all* history. And these voices were still dependent on the physical continuity with the body that first produced them.⁷ The *rumors in the archive* were the ghostly residues that emanated from that body. The attentive historian could then *decipher* them under the booming sounds of history. The artists, on the other hand, could bring the ghosts back to life. History, as memory incarnated in the material traces of the past, the document as a fragment-fetish that still called for its recomposition: a Braudelian total history reimagined as a last judgment when all the dead would rise again.

But while some artists worked to bring the documents in the archive back to life, as if carrying out a *séance*, others produced their own artworks-as-documents, artworks that were to be understood not as the culmination of their living practice, but as a mere by-product of it. “A document is a thing that is left, that lasts,” wrote Jacques Le Goff, and, in this sense, the document can retrospectively be found to have achieved that to which the artwork aspires. Indeed, for Le Goff the document is a monument, the product of a montage, whether voluntary or not, by the society that produced it and those successive epochs during which it has endured. The first duty of the historian is to deconstruct this construction and analyze its conditions of productions.⁸ Like a dog that chases its tail, then, by trying to produce documents of their life, artists were still producing monuments to their era.

If we now leave aside the metaphors, we realize that the traditional museum was organized in diametrical opposition to the archive. A museum collects and displays objects removed from the context of their production and recontextualized within an order established by the institution through the very act of collecting and displaying, an exercise that, at its limit, was designed to allow the artwork to exit history. An archive collects the traces left over by a specific activity as it takes

em vida, mas como mero sub-produto da mesma. “Um documento é algo que se deixa, que perdura”, escreveu Jacques Le Goff; nesse sentido, pode ser que se descubra, olhando em retrospecto, que o documento realizou aquilo a que a obra de arte aspira. De fato, para Le Goff, o documento é um monumento, o produto de uma montagem, voluntária ou não, da sociedade que o produziu e das sucessivas épocas às quais sobreviveu. O primeiro dever do historiador é desconstruir essa construção e analisar as condições dessa produção⁸. Assim como o cão que persegue sua cauda, então, ao tentar produzir documentos de suas vidas, os artistas estavam, ainda assim, produzindo monumentos à sua era.

Se deixarmos de lado as metáforas, agora, percebemos que a organização do museu tradicional se opõe diametralmente à do arquivo. Um museu coleciona e expõe objetos removidos do contexto em que foram produzidos e recontextualizados dentro de uma ordem estabelecida pela instituição através do próprio ato de colecionar e expor – um exercício que, no limite, foi concebido para permitir que a obra de arte saísse da história. Um arquivo coleta os vestígios que restam de uma atividade específica, conforme ela acontece. Sempre que dois princípios básicos da ciência tradicional de arquivamento são respeitados – o *respect de fonds*, segundo o qual documentos originários de uma mesma fonte devem ser mantidos juntos e separados de itens de outras origens, e o *Registraturprinzip*, segundo o qual a ordem original dos documentos deve ser preservada –, tudo no museu aponta para o oposto da lógica do arquivo. Pode-se até dizer que esta oposição foi a condição que possibilitou tanto a emergência do museu de arte quanto da ideia moderna de arte.

Se o arquivo tornou-se uma questão para a arte na década de 1990, talvez seja melhor entendê-lo não como gênero, meio, tema ou pré-condição, mas como uma tentativa da obra de arte de escapar do lugar a-histórico para o qual havia sido tradicionalmente designada. Por um lado, havia um desejo da arte de ganhar a historicidade que seu confinamento ao museu e à própria história pareciam negar-lhe; por outro, o desejo de ligar a obra de arte à prática viva a partir

place. Whenever two basic principles of traditional archival science are respected — the *respect de fonds*, according to which documents originating from the same source should be kept together and separated from those of a different provenance, and the *Registraturprinzip*, according to which the original order of the documents must be preserved — everything in the museum points away from the logic of the archive. We could even say that this counter-direction was the condition of possibility both for the emergence of the art museum and for the modern idea of art.

If the archive became a concern of art in the 1990s, perhaps this is best understood not as a genre, a medium, a theme, or a precondition, but as an attempt to escape the ahistorical place to which it had traditionally been assigned. On the one hand, there was a desire for art to gain the historicity that its consignment to the museum and to art history seemed to deny it, on the other hand, there was a desire to link the artwork to the living practice out of which it was produced. By working through existing documents, artists sought to claim both their embeddedness in history and their ability to rewrite it; by documenting their practice, they created a *living* archive that sought to challenge the reification of the finished artwork. But it is quite possible that both positions took the archive at its word, overlooking the intimate ties it always shared with the museum.⁹ Still, whether their strategies were ultimately successful in their ambitions towards history is not my concern here.¹⁰ What I wonder is whether archives can continue to function — metaphorically or not — as the carrier of those ambitions.

What has changed since then is certainly not that history has become more legitimized as the proper discipline for the narration of our putative collective memory, even if it has become more attentive to the stories of those on whose suffering it is built. But archiving is not what it used to be, neither is memory or, for that matter, the museum. The archives of fore stood as carefully guarded buildings, linked to the administration of power. Shrouded in secrecy, they were imagined as dusty vaults crammed with silent and immutable texts. Today, they have been largely replaced by an ever-expanding mass of unprocessable data,

da qual era produzida. Ao trabalhar com arquivos existentes, os artistas buscavam reivindicar tanto sua imbricação na história quanto sua capacidade de reescrevê-la; documentando sua prática, criaram um arquivo *vivo* que buscava desafiar a reificação da obra final. Mas é bem possível que ambas as posições tenham tomado o arquivo ao pé da letra, deixando de perceber os laços íntimos que este sempre compartilhou com o museu. Não vem ao caso, aqui, se essas estratégias foram bem-sucedidas em sua ambição em relação à história¹⁰. O que isso me faz pensar é se o arquivo pode continuar a operar – metaforicamente ou não – como veículo dessas ambições.

O que mudou, desde então, certamente não foi o fato de a história ter se legitimado como a disciplina adequada à narração de nossa suposta memória coletiva, ainda que tenha ficado mais atenta aos relatos daqueles sobre cujo sofrimento ela foi construída. Mas o ato de arquivar não é mais o que costumava ser, tampouco a memória; aliás, nem mesmo o museu. Os arquivos antigos se erigiam como edifícios cuidadosamente protegidos, ligados à administração do poder. Envoltos em mistério, eram imaginados como câmaras empoeiradas entulhadas de textos silentes e imutáveis. Hoje, foram amplamente substituídos por uma massa de dados não processáveis em contínua expansão, um universo multimídia bruxuleante, em constante fluxo e reconfiguração¹¹. Nacos externos de “memória” são comprados, ocupados, alugados e descartados aos gigabytes, apesar do coro de jeremias que alertam sobre a perda de outro tipo, *mais profundo*¹², de memória. Na era da memória como informação, a *memoria rerum* experimental dá lugar a uma sobrecarga de *memoria verborum* textual, agora escrita em código. Em toda parte, os museus se vendem como grandes provedores de experiência.

A definição de arquivo de Foucault, tão frequentemente citada, foi talvez o ponto mais alto de minha bibliografia. “O arquivo”, escreve, é “um conjunto de enunciados, não em referência à interioridade de uma intenção, de um pensamento, ou de um sujeito”, mas sim “as formas específicas de um acúmulo”, como “a lei do que pode ser dito, o sistema que

a flickering multimedia universe in constant flux and reconfiguration.¹¹ External “memory” chunks are bought, occupied, rented, and disposed off by the gigabyte, despite a choir of jeremiahs who warn of the loss of another, *deeper* kind of memory.¹² In the era of memory as information, the experiential *memoria rerum* gives way to an overload of the textual *memoria verborum*, now written in code. Museums everywhere are selling themselves as prime providers of experience.

Foucault’s often-quoted definition of the archive was perhaps the greatest hit of my reading list. “The archive,” he wrote, is “a group of statements not with reference to the interiority of an intention, a thought, or a subject” but “the specific forms of their accumulation,” as “the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events ... the system of its enunciability.”¹³ This archive (that Foucault uses in an almost interchangeable way with the “episteme” or the “historical *a priori*”) cannot be posed as a task, for it is always already given, with rules that are neither known nor knowable until the time comes when we have already left them behind. An archive, then, fatally lacking futurity. Moreover, a future archaeologist of the Foucauldian kind might have trouble working through our digital debris in order to discern their underlying order; the code might not hold all the answers after all.

Against the neoliberal promise of a world free of bureaucracy, the simultaneously remote and encroaching administration of global capitalism demands increasingly exhaustive documentary proofs. Very little happens for which a document is not being created, through form filling, encrypted transfers, audits and calls being recorded for training purposes, but also through e-mails, instant messages, social media....¹⁴ We have become accustomed to producing the bureaucratic fictions required to manage every aspect of our everyday life, fictions that are nonetheless real for being abstract. Those artists who aim to tackle the archives of today might have to forget the image of the archive as a solid repository of our material traces and start getting to grips with that abstraction, which — like monumental history — is also built on the forgetting of violence.

rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares [...] o sistema de sua enunciabilidade”¹³. Esse arquivo (que Foucault usa de forma quase intercambiável com o “epistema” ou o “histórico a priori”) não pode ser colocado como uma tarefa, porque já vem sempre dado, com regras que não são nem conhecidas nem conhecíveis até que as tenhamos deixado para trás. Um arquivo ao qual, portanto, necessariamente falta futuridade. Além disso, no futuro, um arqueólogo foucaultiano, ao trabalhar com nossos escombros digitais, pode ter dificuldade para discernir a ordem por trás deles; o código pode não ter todas as respostas, afinal.

Contra a promessa neoliberal de um mundo livre de burocracia, a administração simultaneamente remota e invasiva do capitalismo global exige provas documentais cada vez mais exaustivas. Muito pouco acontece sem que se crie um documento; são formulários para preencher, transferências criptografadas, auditorias e convocações registradas para fins de treinamento, mas também através de e-mails, mensagens de texto, mídias sociais...¹⁴ Tornamo-nos acostumados a produzir as ficções burocráticas que o gerenciamento de cada aspecto de nossa vida cotidiana exige, ficções que, não obstante, são reais, por serem abstratas. É possível que os artistas interessados em lidar com os arquivos contemporâneos tenham de deixar para trás a imagem do arquivo como sólido repositório de nossos vestígios materiais e começar a encarar essa abstração, que – como a história monumental – também se constrói sobre o esquecimento da violência.

¹ A bibliografia incluía, no mínimo, Foucault e Derrida, Ricoeur e Agamben, Benjamin e Freud...

² Von Bismarck, Beatrice. “Interarchive. Preface”. In: *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*. Colônia: Walther König, 2002, p. 417.

³ Uma breve lista de alguns dos textos que foram publicados à época, e que continuam a ser citados hoje, inclui: “The Body and the Archive” (1986), de Allan Sekula; “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions” (1990), de Benjamin Buchloh, e “Atlas: The Anomic Archive” (1993), de Gerhard Richter; “Archive without Museums” (1996), “Archives of Modern Art” (2002) e “An Archival Impulse” (2004), de Hal Foster; “Perpetual Inventory” (1999), de Rosalind Krauss; e, por fim,

¹ The reading list included, at the very least, Foucault and Derrida, Ricoeur and Agamben, Benjamin and Freud...

² Beatrice von Bismarck, “Interarchive. Preface,” in *Interarchive: Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (Cologne: Walther König, 2002), 417.

³ A brief list of some of the texts that were published then and continue to be quoted today include: Allan Sekula’s “The Body and the Archive” (1986); Benjamin Buchloh’s “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions” (1990) and “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive” (1993); Hal Foster’s “Archive without Museums” (1996), “Archives of Modern Art” (2002), and “An Archival Impulse” (2004), and Rosalind Krauss’ “Perpetual Inventory” (1999), and last, but not least, Jacques Derrida’s *Mal d’Archive: Une Impression Freudienne* (1995). Since then, our interest in the archive has become consolidated to the point where the diagnostic tone of the 1990s has been abandoned, both the term and its relevance for art history have been completely naturalized. In this sense, Charles Merewether’s (very good) anthology *The Archive* (London: Whitechapel, 2007), published within the *Documents of Contemporary Art* series (which is yet to publish a monograph on, say, “the museum”) is symptomatic.

⁴ See the introduction to Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Fontana Press, 1976).

⁵ Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting* (Chicago: The University of Chicago Press, 2004), 79.

⁶ As Kerwin Lee Klein has pointed out, by 1968 the word “memory” was out of use, associated with old-fashioned varieties of psychologism, and not even meriting an entry in the four-volume *International Encyclopaedia of Social Sciences*. Given the strong subjectivist and quasi-theological weight of memory, it is striking that its emergence as a *corrective* or even *alternative* to the totalizing tendencies of history takes place alongside the rise of anti-humanism. See “On the Emergence of Memory in Historical Discourse,” chapter 5 in *From History to Theory* (Los Angeles: University of California Press, 2012), 112–137.

⁷ Roland Barthes, *Michelet*, trans. R. Howard (Los Angeles: University of California Press, 1992), 81.

⁸ Jacques Le Goff, “Documento/Monumento,” in *Encyclopaedia* (Turin: Einaudi, 1978), 38–47, 46.

⁹ In this sense Achille Mbembe’s description of the archive is striking. Documents, he says become archivable when they are deprived of what makes them “secular,” they are “judged” worthy of preservation, they are “withdrawn” from the everyday world. The archive, Mbembe writes, “is not a piece of data, but a status ... first of all a material status ... because of its being there, the archive becomes something that does away with doubt... It is proof that a life truly existed.... The final destination of the archive is therefore always situated outside its own materiality, in the story it makes possible.” Much the same thing could be written about museums, if only what they come to certify is not the existence of the past, but that of art itself. See “The Power of the Archive and Its Limits,” in Carolyn Hamilton (ed.), *Refiguring the Archive* (Cape Town: Kluwer Academic Publishing, 2002), 19–26, 20–21.

¹⁰ I have spoken elsewhere about the problems with the idea of thinking of the museum as an archive, see my “De los usos y desventajas del archivo para el arte,” in F. Estévez and M. de Santa Ana (eds.), *Memorias y olvidos del archivo* (Madrid: Lampreave, 2010).

¹¹ On this, see Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

mas não menos importante, *Mal d’Archive: Une Impression Freudienne* (1995), de Jacques Derrida. Desde então, nosso interesse pelo arquivo consolidou-se a tal ponto que o tom diagnóstico dos anos 1990 foi abandonado; tanto o termo quanto sua importância para a história da arte foram completamente “naturalizados”. Nesse sentido, a (ótima) antologia *The Archive* (London: Whitechapel, 2007), de Charles Merewether, publicada dentro da série *Documents of Contemporary Art* (que ainda deve incluir uma monografia sobre, digamos, “o museu”), é sintomática.

⁴ Vide a introdução para *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*, de Raymond Williams. Nova York: Fontana Press, 1976.

⁵ Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004, p. 79.

⁶ Como Kerwin Lee Klein havia notado, por volta de 1968 a palavra “memória” caíra em desuso, associada com escolas de psicologia datadas; nem mesmo mereceu um verbete nos quatro volumes da *International Encyclopedia of Social Sciences*. Dado o forte peso subjetivista, quase teológico, da memória, chama atenção que sua emergência como um corretivo ou mesmo alternativa para as tendências totalizantes da história coincida com a ascensão do anti-humanismo. Vide “On the Emergence of Memory in Historical Discourse”, capítulo 5. In: *From History to Theory*. Los Angeles: University of California Press, 2012, pp. 112–137.

⁷ Barthes, Roland. *Michelet*, tradução para o inglês R. Howard. Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 81.

⁸ Le Goff, Jacques “Documento/Monumento”. In: *Encyclopaedia*. Turim: Einaudi, 1978, pp. 38–47, p. 46.

⁹ Nesse sentido, a descrição de Achille Mbembe para o arquivo é notável. Os documentos, diz ele, tornam-se arquiváveis quando são despojados daquilo que os torna “seculares”; são “julgados” dignos de preservação, são “retirados” do seu mundo cotidiano. O arquivo, escreve Mbembe, “não é um dado, mas um status [...] acima de tudo, um status material [...] por estar lá, o arquivo torna-se algo que prescinde da dúvida possível [...]. É prova de que uma vida realmente existiu [...]. O destino final do arquivo está, portanto, sempre situado do lado de fora de sua própria materialidade, na história que ele torna possível”. Muito do mesmo poderia ser dito sobre os museus, já que o que se prestam a validar não é a existência do passado, mas a da própria arte. Vide “The Power of the Archive and its Limits”. In: Hamilton, Carolyn (org.). *Refiguring the Archive*. Cape Town: Kluwer Academic Publishing, 2002, pp. 19–26, pp. 20–21. Trechos traduzidos para esta edição.

¹⁰ Falei em outro lugar sobre os problemas com a ideia de pensar o museu como um arquivo, vide meu texto “De los usos y desventajas del archivo para el arte”. In: Estévez, F. e Santa Ana, M. de (orgs.). *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Lampreave, 2010.

¹¹ Sobre isto, vide Ernst, Wolfgang. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Apesar dos pontos cegos sociais de sua “arqueologia da mídia”, o livro traz um relato bastante atraente sobre o grau das transformações trazidas pela digitalização dos arquivos.

¹² O bestseller de Nicholas Carr *The Shallows. How the Internet Is Changing the Way We Think, Read, and Remember* (Londres: Atlantic Books, 2011) é um exemplo disso.

¹³ Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. Traduzido por Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, pp. 141 e 147.

¹⁴ Vide Hibou, Béatrice. *La bureaucratization du monde à l’ère néolibérale*. Paris: La Découverte, 2012.

Despite the social blind spots of his “media archaeology,” the book provides a compelling account of the extent of the transformations brought on by the digitization of archives.

¹² Nicholas Carr’s bestseller *The Shallows. How the Internet Is Changing the Way We Think, Read, and Remember* (London: Atlantic Books, 2011) is a case in point.

¹³ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (New York: Pantheon Books, 1972), 125 and 129.

¹⁴ See Béatrice Hibou, *La bureaucratization du monde à l’ère néolibérale* (Paris: La Découverte, 2012).