manuscrítica

Qual conceito para a arte de arquivo?[1] [2]

Gabriel Ferreira Zacarias[3]

Resumo

Neste texto propomos uma breve reflexão sobre a presença dos arquivos como material e como tema da arte contemporânea. Iniciamos com uma apresentação de algumas exposições em que emerge a figura do artista arquivista, enunciando o problema da especificidade histórica do recurso recente aos arquivos na arte. Em seguida, abordamos o tema pelo viés de uma reflexão teórica, mapeando alguns conceitos avançados pela filosofia e pela crítica de arte com relação ao arquivo. Em diálogo com os textos de Michel Foucault, Giorgio Agamben, Jaques Derrida e Hal Foster, propomos algumas reflexões que, muito longe de encerrarem o assunto, permitem levantar questionamentos que indicam a complexidade do tema para além de sua dimensão material.

Palavras-chave: Arquivo; Arte contemporânea; Pulsão de arquivo; Arqueologia do saber; Artista arquivista.

1 O presente artigo é uma versão revista e ampliada de um texto originalmente escrito e publicado em francês como introdução de um dossiê sobre os arquivos na arte contemporânea que coordenei para o número 25 da revista francesa *Marges, revue d'art contemporain*. Cf. Gabriel Ferreira Zacarias, "Introduction: Quel concept pour l'art des archives?", *Marges, revue d'art contemporain*, n.25, Presses Universitaires de Vincennes, p.10-17.

2 Este texto também se relaciona com a conferência originalmente proferida no 16º Congresso da APCG – Arquivo expandido: conexões e processos de criação, na Mesa "Arquivos e contemporaneidade". O autor generosamente autorizou sua publicação, após tradução realizada por ele.

3 Professor livre-docente do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e diretor do Museu de Artes Visuais da mesma universidade. Foi pesquisador visitante da Universidade de Yale e é atualmente pesquisador visitante da Universidade de Hamburgo com apoio da Fundação Alexander von Humboldt. É autor de *Crítica do espetáculo: o pensamento radical de Guy Debord* (Elefante, 2022) e co-autor, com Alastair Hemmens, de *The Situationnist International: A Critical Handbook* (Pluto press, 2020), entre outras publicações.

Revista de Crítica Genética
ISSN 2596-2477

N. 55•2025

Submetido: 10/05/2025

Aceito: 12/05/2025

manuscrítica

Abstract

In this text, we propose a brief reflection on the presence of archives as both material and theme in contemporary art. We begin with an overview of some exhibitions in which the figure of the archival artist emerges, raising the issue of the historical specificity of the recent turn to archives in art. We then approach the topic from a theoretical perspective, mapping out some concepts advanced by philosophy and art criticism in relation to the archive. In dialogue with the texts of Michel Foucault, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, and Hal Foster, we propose some reflections which, far from exhausting the subject, aim to raise questions that highlight the complexity of the theme beyond its material dimension.

Keywords: Archive; Contemporary Art; Archive Impulse; The Archaeology of Knowledge; Archival artist.

Entre julho de 2014 e janeiro de 2016, a exposição das coleções permanentes do Centro Pompidou de Paris, organizada sob o título "Une Histoire: Art, Architecture, Design, des années 1980 à nos jours", apresentou três eixos que buscavam explorar três diferentes dimensões da relação dos artistas com o passado: o artista como historiador, o artista como documentarista e o artista como arquivista.

Na sala dedicada aos artistas arquivistas, ganhavam destaque artistas libaneses como Akramm Zaatari e Walid Raad. De Zaatari era exposto o trabalho *Objects of Study: Hashem El Madani - Studio Practices* (2006), um estudo dos arquivos de um estúdio fotográfico comercial em Saida, no sul do Líbano, cuja retratística supostamente neutra revelava códigos sociais implícitos e vestígios indiretos de tempos conflituosos. De Walid Raad apresentava-se *We Decided To Let Them Say "We Are Convinced" Twice. It Was More Convincing That Way* (2004), uma série de fotografias reveladas a partir de negativos redescobertos pelo artista em seus arquivos pessoais. As imagens eram um registro da ocupação israelense de Beirute em 1982, e teriam sido feitas por Raad aos 15 anos de idade. A escolha da impressão em larga escala dava visualidade à usura do tempo, enfatizando os desgastes do negativo reencontrado. O efeito significativo da ampliação da imagem era ainda mais central na série *The Fall of a Hair: Blow Ups* (2012) do sírio Rabih Mrouré. O artista recuperava stills de vídeos de celulares feitos durante os protestos contra o regime de Bashar Al-Assad, na Síria, nos quais manifestantes registravam soldados que atiravam contra a população. Alargados, perdiam sua definição, como um registro incerto e fantasmático de sua possível morte, uma realização assombrosa na vida real da ficção de Julio Cortázar que inspirara o filme *Blow Up* (1967) de Michelangelo Antonioni, cujo título evocava.

Muitas das obras escolhidas pareciam, assim, remeter a experiências traumáticas, questionando a relação entre a possibilidade de representação desses eventos, e indicando o arquivo como uma possível alternativa ao irrepresentável e um caminho para a restituição da memória. Mas a relação entre arquivos e memória coletiva era também apresentada sob outras formas, como no trabalho da artista brasileira Rosangela Rennó, *2005-510117385-5* (2009), igualmente exposto, e que tinha por objeto o furto de 751 fotografias do Serviço de Iconografia da Fundação Biblioteca Nacional. Rennó trabalhava a partir de 101 fotografias recuperadas após o roubo, que eram apresentadas em avançado estado de apagamento, pouco visíveis, identificáveis apenas por uma legenda. A obra colocava então em questão a relação entre a memória e o arquivo em seu sentido material, o imaginário de um tempo sendo dependente da efetiva conservação e salvaguarda da existência física de suas imagens.

Do lado de fora da sala, no corredor central, estava a obra monumental *Les archives de Christian Boltanski, 1965-1988* – com 1.200 fotos e 800 documentos encontrados no estúdio do artista francês e armazenados em 646 latas de biscoito, cujo conteúdo era inacessível ao público. Ocupando o hall de entrada com uma obra iniciada nos anos 1960, Boltanski era assim apresentado como pioneiro da arte de arquivo. No entanto, não é difícil perceber a distância entre o trabalho de artistas mais contemporâneos – onde os arquivos são entendidos

como uma fonte que permite, se não a restituição, ao menos o questionamento da memória coletiva – e o trabalho de Boltanski, onde encontramos um gesto de arquivamento ainda confundido com a acumulação e a coleção, e cujos arquivos permanecem opacos e não dão lugar a nenhuma descoberta ou reelaboração.

O uso crescente de materiais de arquivo na arte contemporânea dificilmente seria concebível sem que a arte tivesse passado por várias práticas de acumulação decorrentes do ready-made duchampiano que ocupou o centro dos debates e da produção na década de 1960, sendo apontado como gesto (re)fundador por interpretações tão diversas quanto às de Pierre Restany ou de Joseph Kosuth. Tampouco seria concebível sem a arte conceitual, cujo terreno se ampliara na década seguinte, e que nos acostumou a encontrar pilhas de documentos expostos em museus e galerias como partes constitutivas das obras de arte. Derivada em parte desta, a arte chamada de "crítica institucional" também desempenhou um papel relevante no nascimento da arte arquivística; ao colocar as instituições museológicas sob escrutínio, ela também tornou seus arquivos um objeto a ser explorado.

Dito isso, devemos tentar levar em conta a natureza específica dessa nova arte de arquivo. No final da década de 1990, houve um ponto de virada no interesse da arte contemporânea pelos arquivos[4]. Esse ponto de inflexão certamente teve algo a ver com o final do século XX, a perda das grandes narrativas que haviam guiado sua história e o desejo de reelaborar experiências traumáticas por meio da restituição da memória coletiva. O uso de arquivos na arte contemporânea estaria, portanto, intimamente relacionado a problemas de construção de sentido ou à sua impossibilidade, interrogando os vestígios da experiência nos diferentes registros de representação. Isso significa que a arte arquivística não deve ser confundida com o acúmulo de objetos ou com o colecionismo, conjuntos frequentemente compostos pela obsessão ou pela idiossincrasia.

Quando a exposição *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art* foi apresentada na Haus der Kunst, em Munique, e no P.S.1 Contemporary Art Center, em Nova York, entre 1997 e 1998, essa confusão ainda reinava. Os responsáveis pela exposição ainda usavam a Documenta 5 de Harold Szeemann como modelo, com sua famosa seção de "Museu de Artistas" – adicionando, aliás, mais uma confusão à lista, como se os museus de artistas fossem meramente uma versão exposta de coleções e arquivos. Quando, dez anos mais tarde, Okwui Ewenzor apresentou *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* no International Center of Photography, em Nova York, o arquivo parecia ter assumido o centro da cena, emancipando-se do vínculo com a coleção. Com um título que fazia referência ao texto homônimo de Jacques Derrida, a exposição também parecia estar buscando conceitos específicos para entender essa nova prática.

4 Como sublinha Anne Bénichou, que, contudo, continua a compreender os arquivos em relação com as coleções. Cf. BÉNICHOU, A. **Un imaginaire Institutionnel** : musées, collections et archives d'artistes, Paris : L'Harmattan, 2013. p. 15.

Filosofias do arquivo

A tentativa de dar uma elaboração conceitual ao problema não é nova. Na filosofia contemporânea francesa, o problema do arquivo apareceu como decorrência da reflexão sobre a linguagem e o discurso. Digo bem arquivo, no singular, flexão não habitual da palavra na língua francesa – que utiliza normalmente a forma "archives" – e que foi forjada para designar um novo conceito. Inaugurador dessa reflexão, Michel Foucault propôs uma noção específica de arquivo já em 1969 em *Arqueologia do saber*.[5] A arqueologia de Foucault era uma análise de "formações discursivas" – entendidas como conjuntos complexos de declarações dispersas – e as regras que governavam essas formações. O filósofo estava, portanto, propondo uma inversão dos paradigmas da epistemologia. O conhecimento não era mais concebido como dado por sua unidade conceitual, nem como resultado da análise de seu objeto. Pelo contrário, as regras que Foucault queria apreender eram pré-conceituais, e os objetos eram mais produtos de formações discursivas do que seu contrário. A arqueologia era sem dúvida uma empreitada histórica, pois Foucault queria "explicar o fato de que o discurso não tem apenas um significado ou uma verdade, mas uma história"[6]. Mas isso não significava que o arquivo fosse simplesmente uma ferramenta da história, no sentido habitualmente compreendido pelos praticantes dessa disciplina. Na verdade, o filósofo entendia o arquivo de uma maneira muito diferente de seu significado usual: "Com esse termo, não me refiro à soma total de todos os textos que uma cultura conservou como documentos de seu próprio passado ou como testemunho de sua identidade preservada; tampouco me refiro às instituições que, em uma determinada sociedade, possibilitam o registro e a preservação dos discursos cuja memória desejamos guardar e cuja livre disposição desejamos manter"[7]. Situado em um "nível particular" entre "tradição e esquecimento"[8], o arquivo do qual Foucault falou tem menos a ver com o passado do que com o presente: "O arquivo também não é aquilo que coleta a poeira dos enunciados que se tornaram inertes e que permite o eventual milagre de sua ressurreição; ele é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa (*énoncé-chose*); ele *é o sistema de seu funcionamento*"[9]. Como Deleuze diria alguns anos depois, "um novo arquivista [foi] nomeado na cidade", mas, para a surpresa de todos, ele anunciou "que só levaria em conta os enunciados"[10].

É verdade que outro recurso aos arquivos aparece em Foucault quando ele passa da análise do saber para o estudo do poder. A partir daí, o filósofo se debruça sobre os arquivos de instituições, buscando entender como elas produziram

5 FOUCAULT, M. **L'archéologie du savoir**, Paris, Gallimard, 1969.

6 *Ibid.*, p.168.

7 *Ibid.*, p.170.

8 *Ibid.*, p.171.

9 *Ibid.*, p.170-171.

10 DELEUZE, G. **Foucault,** Paris : Les Éditions de Minuit, 1986/2004, p.11.

historicamente seus sujeitos. Encontramos nesses estudos pistas profícuas para os artistas que examinam os rastros documentais do passado. O que poderia ser vislumbrado nos arquivos seria a vida em negativo, vidas presas nas malhas discursivas de instituições que buscam subjugar indivíduos "anormais". Em *A vida dos homens infames*[11], publicado em 1977 como prefácio de um livro por vir, Foucault fala sobre seu trabalho nos arquivos do Hôpital Général de la Bastille, e como ele encontrou ali textos que "sacudiram mais fibras em mim do que o que normalmente é chamado de literatura"[12]. Nos arquivos, o filósofo se depara com o ponto em que o discurso alcança o vivente: "esses discursos realmente cruzaram com vidas; essas existências foram efetivamente arriscadas e perdidas nessas palavras"[13]. Menos do que um filósofo arqueólogo, Foucault parece proceder aqui à maneira de um artista arquivista. Ele abandona o projeto de organizar seus documentos "de acordo com uma ordem sistemática", preferindo oferecer uma mais modesta "antologia de existências"[14].

Foi em sentido semelhante que Giorgio Agamben, mais recentemente, deu novo fôlego ao conceito foucaultiano. Em *Aquilo que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*[15], Agamben examina a imensa "catástrofe do sujeito"[16] que foi o campo de concentração. Ele retoma o conceito de arquivo de Foucault, que tendo o discurso por alvo tira o sujeito de cena, e o contrasta com o conceito de testemunho, que restabelece a relação do sujeito com a linguagem. Destacando que Foucault havia situado o arquivo entre a língua e o corpus, ou seja, entre o sistema de construção de possíveis sentenças e o conjunto do que já foi dito, Agamben propõe que "o arquivo é, portanto, a massa do não-semântico inscrito em todo discurso significante como função de sua enunciação, a margem obscura que circunda e limita toda fala concreta".[17]

Se o arquivo regula a relação entre o dito e o não-dito, o que Agamben chama de testemunho remete por sua vez à "relação entre o dizível e o indizível dentro da língua", ou seja, entre "a possibilidade e a impossibilidade de dizer" [18]. A língua não aparece mais como pura contingência, como algo que limita a ação do sujeito. Pelo contrário, ao propor a língua como uma possibilidade, Agamben reposiciona o sujeito dentro da linguagem, inscrevendo-o no lugar da cesura que separa o possível do impossível. Uma inversão de perspectiva, pois agora é o sujeito que se torna o garantidor da linguagem, mantendo a própria possibilidade da não-existência da língua: "o homem é o falante, o vivente que tem a linguagem,

11 FOUCAULT, M. « La vie des hommes infâmes », **Dits et Ecrits III**, 1976-1979. Paris : Gallimard. p.237-253.

12 *Ibid*., p.238.

13 *Ibid*., p.240.

14 *Ibid*., p.237.

15 AGAMBEN, G. **Ce qui reste d'Auschwitz** : l'archive et le témoin. Paris : Éd. Payot & Rivages, 1999.

16 *Ibid*., p. 194.

17 *Ibid*., p. 188.

18 *Ibid*., p. 190.

porque *pode não ter* língua".[19] De acordo com Agamben, no raciocínio foucaultiano, o sujeito poderia ser colocado entre parênteses porque na relação entre o dito e o não-dito – que, como vimos, caracteriza o arquivo – a fala já ocorreu. No entanto, diz o filósofo, entre a linguagem e sua existência – e, portanto, entre a linguagem e o arquivo – deve haver uma "subjetividade (...) que por si só atesta, na própria possibilidade de falar, uma impossibilidade da fala"[20].

Outro filósofo a tentar definir um conceito de arquivo foi Jacques Derrida, que reavivou o termo na década de 1990[21]. Em seu esforço habitual de desconstruir noções como as conhecemos, Derrida inicia seu texto questionando a etimologia da palavra "arquivo". Em sua origem grega, "*arkhè*", ele descobre duas ordens de significado. Por um lado, há um significado histórico ou ontológico, *arkhè* referindo-se ao original, ao primitivo; e, por outro, um significado nomológico, *arkhè* referindo-se ao comando. É a esse segundo significado que Derrida atribui maior importância, prolongando a nomologia em uma topologia. *Arkhè* não seria apenas comando, mas também o lugar onde a ordem é dada; pois o *arkheion* é o lar dos magistrados, aqueles que estão no comando; é a residência dos arcontes, que são, antes de tudo, os guardiões dos documentos. De acordo com o filósofo, essa dimensão arcontica – e, portanto, patriarcal – seria fundamental para os arquivos, permanecendo, porém, oculta para nós no uso atual da palavra. Derrida acrescenta outra dimensão significativa, dessa vez desdobrando o significado topológico do arquivo. O local do arquivo seria ainda o local da consignação. Essa palavra também deve ser entendida em mais de um sentido. Consignação é de fato depósito, mas também é *consignatio*, prova escrita. Para Derrida, esses dois significados devem ser considerados em conjunto. O objetivo da consignação seria de estabelecer um *corpus*, isto é, articular uma unidade com base na sincronia dos elementos depositados nos arquivos.

A lei do arquivo – com a qual também nos referimos à sua função hermenêutica – estaria, assim, ligada tanto ao seu local quanto ao seu guardião. O que acontece então com os arquivos quando eles mudam de local ou trocam de guardiões? Essa é, aliás, a pergunta que Derrida fez em relação aos arquivos de Freud quando apresenta seu texto pela primeira vez aos membros da Sociedade Internacional para a História da Psiquiatria e Psicanálise[22]. E, da mesma forma, talvez possamos estendê-la ao campo da arte. Em primeiro lugar, com relação à institucionalização dos arquivos de artistas. Em segundo lugar, com relação à prática de artistas que se apropriam de arquivos institucionais ou privados. Em cada um desses casos, quem é que controla efetivamente o arquivo? É possível dissociar a criação de significado do estabelecimento do corpus na sincronicidade do lugar?

---

19 *Ibid.*, p. 191.

20 *Ibid*., p. 192.

21 DERRIDA, J. **Mal d'Archive** : une impression freudienne. Paris : Galilée, 1995.

22 A conferência foi apresentada em Londres em 5 juin 1994, com o título « The Concept of the Archive : A Freudian Impression ». O título foi alterado desde sua primeira publicação impressa em : DERRIDA, J. « Archive Fever : A Freudian Impression », **Diacritics**, vol. 25, n°2, summer, 1995, p. 9-63.

Pulsão de arquivo

No campo da arte, a conceitualização mais influente do arquivo é a proposta por Hal Foster em seu texto de 2004, *An Archival Impulse*[23]. O título do texto faz referência ao célebre texto de Craig Owens, de 1980, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" (O impulso alegórico: em direção a uma teoria do pós-modernismo)[24]. Foster sugere que algo fundamental mudou em relação ao estado da cultura desde que Owens escrevera. De acordo com Owens, os artistas pós-modernos encontraram na recuperação do fragmento um meio de se opor às totalidades simbólicas que consideravam um fardo herdado da modernidade. No entanto, de acordo com Foster, na transição do século XX para o século XXI, as totalidades simbólicas já estariam em ruínas, e os artistas contemporâneos precisariam lidar com uma ordem já de saída fragmentária. Nesse estado de coisas, a arte se depararia com a tarefa de restabelecer conexões entre os fragmentos. Os artistas estariam buscando novos significados em um movimento que não seria nem um retorno às totalidades simbólicas da modernidade, nem uma simples constatação complacente da anomia. É esse movimento, esse "desejo de conectar", que Foster chamou de "pulsão de arquivo".

Embora o texto de Foster seja, em parte, uma resposta ao ressurgimento do arquivo na arte contemporânea no final do século XX, deve-se observar que seu conceito de arquivo é mais amplo e não coincide necessariamente com o uso de materiais extraídos de arquivos. Em outras palavras, o conceito de arquivo de Foster não se reduz ou mesmo se identifica à natureza empírica dos arquivos. Em vez disso, ele parece se referir a uma dimensão temporal, a um retorno voluntário ao passado, cuja materialidade não é necessariamente a do documento. A pulsão de arquivo refere-se, por assim dizer, a um choque de temporalidades, a um esforço para trazer à tona o passado no presente e o presente no passado. Isso pode ser visto, por exemplo, no trabalho de Joachim Koester, artista mencionado por Foster.[25] Na sequência de fotografias *Kant Walks* (2003), Koester tenta reconstruir as caminhadas do filósofo alemão por Königsberg, explorando as diferentes camadas de tempo que se acumularam nesse espaço desde o século XVIII – justapondo os estragos materiais de sucessivas guerras com as mudanças simbólicas provocadas pelo período soviético, quando a cidade passou a se chamar Kaliningrado. Da mesma forma, em um trabalho anterior, *Day For Night, Christiania* (1996), Koester lidou com uma cidade em Copenhague que havia sido uma base militar antes de ser proclamada uma cidade aberta por ocupantes anarquistas na década de 1970. O choque entre essas duas temporalidades com personagens tão distintos é expresso com a ajuda do filtro azul, que impõe a aparência de uma cena noturna em fotos tiradas à luz do dia.

23 FORSTER, H. « An Archival Impulse », October, vol.110, autumn, 2004, p. 3-22.

24 OWENS, C. «The Allegorical Impulse : Toward a Theory of Postmodernism », October, vol.13, summer, 1980, p. 58-80.

25 Foster trata do trabalho de Koester na segunda versão de seu texto, publicada em Bad New Days : Art, Criticism, Emergency, Verso Books, 2015, p. 30-60. Sobre Koester, ver p. 48-54.

Embora tratasse de exemplos da década de 1990, em livro mais tardio, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (2015), Foster retomou a noção de pulsão de arquivo e sustentou a validade heurística do conceito para a compreensão da arte contemporânea[26]. De fato, pode ser interessante observar como se desdobrou desde então o trabalho de alguns dos artistas mencionados por Foster em seu ensaio original. Para citar apenas um exemplo, podemos considerar o caso de Tacita Dean, cujo trabalho se tornou arquivístico em um sentido mais específico, em parte por conta do avanço geral da digitalização. Por sempre privilegiar o uso da película, seus filmes se tornaram uma espécie de arquivo daquilo que por muito tempo havia sido a única mídia do cinema. Como resultado, a artista redescobriu – à maneira das antigas vanguardas – formas de edição e efeitos visuais que podem ser produzidos quando se trabalha diretamente sobre a película fílmica. Assim podemos ver, por exemplo, na grande instalação feita para a Tate Modern, *Film* (2011), que em muitos pontos recorda o cinema experimental letrista da década de 1950. Isso ocorre não por um movimento consciente de retomada de um passado vanguardista, mas por efeitos decorrentes da materialidade do suporte escolhido. Não se trata, portanto, de uma pulsão pela exploração dos arquivos, mas pelo desarquivamento de materiais e práticas contrastantes com aquelas da atualidade do artista.

Qual conceito para a arte de arquivo?

Por mais interessante que seja a conceituação de Foster, ela não capta todas as dimensões da arte arquivística, especialmente em sua veia mais empírica. A pergunta ainda precisa ser feita: qual conceito pode auxiliar na compreensão desse movimento crescente de artistas que se lançam sobre arquivos institucionais e privados para reelaborar as experiências do passado? Como podemos diferenciar entre o uso que os artistas fazem dos arquivos e o uso que dele fazem as instituições? Os arquivos certamente adquiriram um papel significativo nas práticas curatoriais do presente. Isso se deve principalmente ao fato de que a própria forma da arte contemporânea – que pouco se preocupa com o objeto artístico no sentido tradicional – tornou os arquivos uma fonte necessária para reconstruir seu passado. No entanto, os documentos de arquivo parecem estar invadindo cada vez mais até mesmo as exposições mais convencionais. Há, sem dúvida, um fetiche por documentos – e manuscritos em particular – que talvez reflita o aumento da tecnologia digital27. Os arquivos físicos, até recentemente objetos familiares do cotidiano, tornaram-se tão estranhos que podem ser exibidos como tal. Também precisamos refletir sobre as transformações do conceito em face das transformações históricas. Alguns veem

26 Tive a ocasião de discutir com Foster sobre a atualidade da noção de pulsão de arquivo no momento da publicação de Bad New Days. Ver: "Entretien avec Hal Foster", in: *Marges, revue d'art contemporain*, n.25. Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p.140-145.

27 Em alguns casos o fetiche do manuscrito encontra-se com fetiche do digital. Na exposição do centenário do Surrealismo, montada no Centro Pompidou em 2024, a primeira sala exibia os manuscritos do Manifesto do Surrealismo de 1924, ao mesmo tempo em que se ouvia uma leitura de trechos do texto ser feita por uma voz gerada por inteligência artificial, a qual tentava emular o timbre da voz de seu autor, André Breton.

o banco de dados como simples prolongamento dos arquivos, seu desdobramento lógico. Mas será que o conceito de arquivo permanece o mesmo diante do digital e do virtual? Tomando emprestado os termos de Derrida, qual seria a topologia e a nomologia dos arquivos virtuais, arquivos sem lugar e de guardiões imperceptíveis? Ainda estamos falando de arquivo quando nos deparamos com arquivos sem *arkhè*?

Nas práticas recentes também ganhou nova relevância o entendimento do arquivo como dispositivo de poder e constituidor discursivo de hierarquias que marcam vidas. A emergência dos debates pós-coloniais e de-coloniais deu novo impulso aos usos do arquivo em disputas narrativas sobre o passado que não parecem mais se adequar ao modelo de relações fragmentárias identificado por Foster e que nos obriga a ir além das vidas infames indicadas por Foucault. Além disso, há ainda outro ponto importante a ser levantado, que não é abarcado pelas reflexões gerais sobre o arquivo. Quando falamos de arte, não podemos prescindir daquilo que Jérôme Glicenstein chamou de "fato da exposição"[28]. A arte também está intimamente ligada ao espaço e, como demonstrou Jean-Marc Poinsot, a obra sempre precisa "ter lugar" (avoir lieu)[29]. Os museus de arte já são um tipo especial de arquivo: eles preservam e exibem, salvaguardando o passado e trazendo-o de volta à cena no presente. A incorporação de arquivos como objetos de interesse artístico implica que eles estarão sujeitos a essa dupla lógica. Portanto, eles não são apenas locais de registro, mas também de apresentação, o que provoca outros efeitos e ressignifica os materiais preservados.

Caminhos que se bifurcam, em suma, a partir do momento que aceitamos que o conceito de arquivo, já múltiplo em si, torna-se mais complexo à medida que é ressignificado por práticas artísticas que recolocam o arquivo em jogo como parte de questionamentos mais amplos sobre o passado.

28 GLINCENSTEIN, J. **L'art: une histoire d'expositions**. Paris: PUF, 2009.

29 POINSOT, J. **Quand l'œuvre a lieu**. L'art exposé et ses récits autorisés. Genève: MAMCO & Art Éditions, 1999.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. **Aquilo que resta de Auschwitz**: o arquivo e o testemunho. Tradução: Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BÉNICHOU, A. **Un imaginaire Institutionnel :** musées, collections et archives d'artistes. Paris : L'Harmattan, 2013. p. 15.

CATÁLOGO da exposição **Archive Fever**: Uses of the Document in Contemporary Art. Organização: Okwui Enwezor. Nova York: International Center of Photography, 2008.

CATÁLOGO da exposição **Deep Storage**: Collecting, Storing and Archiving in Art. Munique/Nova York: Haus der Kunst/P.S.1 Contemporary Art Center, 1997.

CENTRE POMPIDOU. **Une Histoire**: Art, Architecture, Design, des années 1980 à nos jours. Paris: Centre Pompidou, 2014.

DELEUZE, G. **Foucault.** Paris : Les Éditions de Minuit, 1986/2004. p.11.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução: Cristina de Peretti. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

"ENTRETIEN avec Hal Foster", in: **Marges, revue d'art contemporain,** n.25. Presses Universitaires de Vincennes, 2017, p.140-145.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. "A vida dos homens infames". *In:* _____. **Ditos e escritos II**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Organização: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 225-262.

FOSTER, H. **An archival impulse**. October, Cambridge, v. 110, p. 3-22, Fall 2004.

FOSTER, H. **Bad new days**: art, criticism, emergency. Londres: Verso, 2015.

GLICENSTEIN, J**. L'art:** une histoire d'expositions. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

KOSUTH, J. **Art after philosophy and after**: collected writings, 1966–1990. Cambridge: MIT Press, 1991.

OWENS, C. **The allegorical impulse**: toward a theory of postmodernism. October, Cambridge, v. 12, p. 67-86, Spring 1980.

POINSOT, J. **Quand l'œuvre a lieu**: l'art exposé et ses récits autorisés. Dijon: Les Presses du réel, 2008.

RESTANY, P. **Le Nouveau Réalisme.** Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.

SZEEMANN, H. **Documenta 5:** Befragung der Realität – Bildwelten heute. Kassel: documenta GmbH, 1972.