

F o r a - d

e - c a m p o



O arquivo sob tensão: abundância, descontinuidades e desejo de memória

CARLOS HENRIQUE FALCI

Doutor em Literatura Eletrônica pela UFSC, Mestre em Ciência da Informação pela UFMG, e graduado em Comunicação pela UFMG. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG, coordena pesquisa sobre memória, arte e tecnologia financiada pelo CNPq e pela FAPEMIG.

RENATA ALENCAR

Doutoranda em Artes pela UFMG, Mestre em Comunicação Social pela UFMG e graduada em Jornalismo pela PUC Minas.

Resumo: Este artigo discute a incorporação de arquivos em poéticas artísticas contemporâneas e suas relações com a memória. Para isso, é realizada uma análise da instalação *Photography in Abundance* (Erik Kessels, 2011), tendo como base discussões teóricas de Jacques Derrida, Michel Foucault, Marc Augé, Paul Ricouer e Anna Maria Guasch.

Palavras-chave: Arquivos. Memória. Fotografia.

Abstract: This article discusses the incorporation of archives in contemporary artistic poetry and its relations with memory. For this, an analysis was made of the installation *Photography in Abundance* (Erik Kessels, 2011), based on theoretical discussions of Jacques Derrida, Michel Foucault, Marc Augé and Anna Maria Guasch.

Keywords: Archives. Memory. Photography.

Résumé: Cet article traite de l'incorporation de archives dans poétique artistique contemporaine et sa relation avec la mémoire. Pour cela, on effectue une analyse de l'installation *Photography in Abundance* (Erik Kessels, 2011), sur la base des discussions théoriques de Jacques Derrida, Michel Foucault, Marc Augé et Anna Maria Guasch.

Mots-clés: Archives. Mémoire. Photographie.

Introdução

Uma jovem está deitada sobre um amontoado de imagens, em um espaço vertiginosamente ocupado por elas. Parece olhar, com algum prazer, para a imagem única que tem nas mãos. A cena narrada se apresenta como registro da instalação *Photography in Abundance*, ambiente criado por Erik Kessels para a mostra *What's next?*. Realizada em Amsterdã e promovida pela *Foam Photography Museum*¹, em 2011, a proposta curatorial da exposição versava sobre o futuro da fotografia, temporalidade que se evidencia já no título da mostra. Como uma resposta à inquietação posta, Kessels imprimiu todas as imagens postadas no período de um dia no Flickr, site configurador de uma rede social cuja alimentação se dá prioritariamente pelo compartilhamento de imagens.

1. www.foam.org



Figura 1: Instalação *Photography in Abundance* de Eric Kessels (2011)

Photography in Abundance e suas várias camadas de sentido se apresentam como intercessores² a estimularem as discussões deste artigo cujo objetivo principal é refletir sobre a incorporação de arquivos em poéticas artísticas contemporâneas. Intercessores dizem de uma criação capaz de desvelar heterogeneidades, multiplicidades e intensidades em um particular arranjo entre arte e pensamento. No caso específico desta obra, algumas singularidades evidenciam a sua escolha para ativar as reflexões aqui realizadas, a saber: a) primeiramente, o

2. cf. DELEUZE, 1992, p. 151.

fato de ter se originado da apropriação de imagens de um site que é, ao mesmo tempo, um banco de dados digital e um lugar de compartilhamento e circulação de imagens, o qual tratamos aqui na perspectiva do arquivo, b) o fato de a obra em si, ao inaugurar outra espacialidade e outras normas de existência para os elementos do arquivo apropriado, nos apresentar um conjunto de questões referentes às temporalidades que a atravessam; c) há ainda que se considerar as questões de ordem mnemônica que carregam consigo tanto a preservação quanto o esquecimento. *Photography in Abundance*, sobretudo, nos convida a um exercício de pensamento que considera, com centralidade, o “desejo de memória” que habita um arquivo. O arquivo aqui se delinea como um certo conjunto de registros e documentos, dispostos em uma morada, sob o controle de alguém ou de algo, que delimita sua forma de funcionamento, e em situação de devir.

O arquivo como figura de memória

As relações entre arquivo e memória podem ser compreendidas na conferência proferida por Jacques Derrida (2001), intitulada *Mal de Arquivo*. Para Derrida, o princípio econômico do arquivo, ou a economia arquivística, pressupõe “a acumulação e a capitalização da memória sobre algum suporte e em um lugar exterior” (DERRIDA, 2001: 23). A tese do “mal de arquivo” de Derrida se ancora na “pulsão de morte” freudiana. A pulsão de morte coloca em risco o arquivo; trata-se de uma força de destruição que conduz ao esquecimento e ao apagamento da memória. Nas palavras do autor,

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, 2001: 22)

Para Derrida, o grande paradoxo do arquivo reside na repetição que o edifica. Se a repetição conduz à fixação da memória pela via das possibilidades de reprodução e reimpressão, ela também se desgasta e produz o esquecimento. Daí o desejo de memória cada vez mais recorrente no mundo contemporâneo,

face às transformações e multiplicações das nossas “máquinas de arquivar”. É esse “desejo de memória” que ativa o que Derrida nomeará de “pulsão do arquivo”, uma pulsão de conservação. “Levanta-se então infinita, fora de proporção, sempre em curso, em ‘mal de arquivo’, a espera sem horizonte acessível, a impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9). Localizando-se, portanto, entre a tradição (que retém) e o esquecimento (que dispersa), o arquivo se torna uma potente figura de memória.

Origem e comando estão na etimologia da própria palavra arquivo, como lembra Derrida (2001). O comando implica compreender que, no arquivo, há leis ordenadoras dos eventos arquivados; leis estas que revelam o poder do lugar de inscrição do arquivo e o poder de consignação do arconte, seu guardião. Nesse sentido, a abordagem de Derrida (2001) enaltece a dimensão topológica do arquivo (relativa ao espaço) e a dimensão nomológica (vinculada às normas e à autoridade). O arquivo envolve tanto a ideia de origem (uma noção ontológica), quanto as noções de autoridade, de conservação e, sobretudo, de lugar, morada. Acessar um arquivo é adentrar um espaço que condiciona uma *origem possível* para as coisas. Tal origem, no entanto, constitui-se em discurso e está intimamente atrelada ao poder de consignação do arconte, o guardião do arquivo. É nesse processo instaurado no guardar em uma morada um passado possível para as coisas, em conformidade com os critérios de ordenamento de alguém ou algo, que se instaura a relação entre arquivo e memória.

Com base nas contribuições de Derrida (2001), as relações entre arte e arquivo foram abordadas por Anna Maria Guasch (2011) que delinea um panorama analítico das práticas arquivísticas no contexto da arte, ao longo do século XX até a primeira década do século XXI. A autora localiza tais práticas arquivísticas como condutoras do que reconhece como um terceiro paradigma artístico, emergente ainda no contexto da arte moderna. Distintos dos paradigmas precedentes que tinham princípios transgressores de uma certa utopia social e artística, o denominado *paradigma do arquivo*, ainda que em sua cronologia se sobreponha aos demais, inauguraria uma “estética de organização legal-administrativa” que passaria então a compor algumas poéticas artísticas (GUASCH, 2011).

Para Guasch (2011), há dois *modus operandi* segundo os quais se pode vislumbrar o funcionamento dos arquivos contemporâneos: o primeiro segue a lógica da ordem e da lei, ancorando-se nos princípios de procedência, de homogeneidade e continuidade. Uma segunda via tende a priorizar a heterogeneidade e a descontinuidade como frutos de um processo, aparentemente contraditório, inerente ao arquivo: ao mesmo tempo em que o arquivo comporta as ações de armazenar e guardar, ele também carrega o esquecimento e a destruição.

A autora apresenta, pois, duas vertentes do arquivo: o arquivo de procedência e o arquivo visto sob a ótica da psicanálise de Freud. Ao arquivo de procedência, a autora associa um estatuto de neutralidade racional que armazena registros e documentos, pensando ser possível acessar a “origem” das coisas. A reconstrução do passado pelo historiador passaria pelo acesso e leitura de tais documentos.

Uma outra perspectiva de pensamento, no entanto, rompe essa pretensa neutralidade do arquivo. A analogia entre inconsciente e memória, fundada nos estudos da psicanálise de Freud, fez Derrida reconhecer a própria psicanálise como uma teoria do arquivo. Aqui, rejeita-se a ideia de uma percepção pura e neutra, como a abordagem do arquivo de procedência tende a fazer. “A escritura é um sistema de relações entre distintas camadas: do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo”, afirma Guasch (2011: 18, trad. nossa)³ ao comentar as contribuições de Derrida.

3. No original: “La escritura es un sistema de ‘relaciones’ entre distintas capas: de la pizarra mágica, de lo psíquico, de la sociedad, del mundo”. (GUASCH, 2011: 18)

A noção de consignação trabalhada por Derrida implica o exercício hermenêutico que a função arcôntica aciona ao reunir e promover uma articulação dos signos arquivados. No contexto deste artigo, ganha destaque a figura do artista-arconte como criador que, ao se apropriar de arquivos, coloca em atividade um particular poder de consignação. Tal função arcôntica nos permite estabelecer uma associação com a noção de arquivo trabalhada por Foucault (2008) na perspectiva da construção discursiva. Na abordagem do autor, ainda que a noção de discurso comporte múltiplos contornos, há uma acuidade geral que a atravessa mas que, no entanto, é capaz de comportar singularizações na dinâmica dos enunciados que o configuram.

O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento*. (FOUCAULT, 2008: 147)

Dessa forma, o arquivo se instaura na junção dos “enunciados-acontecimentos” – que dizem respeito às circunstâncias e aos domínios de seu aparecimento – com os “enunciados-coisas” que englobam suas possibilidades e utilização. Se, para Foucault (2008), o enunciado vincula-se à matéria, a enunciação que também compõe o sistema de enunciabilidade revela-se como instância irrepitível, em processo. Pela via de uma perspectiva filosófica mais ampla de arquivo, Foucault (2008) se esforça para tentar perceber as regras, ou melhor, as práticas de organização que permitem a emergência do discurso.

Em perspectiva distinta, porém complementar, Derrida diz: “a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2001: 29). Com base nessa afirmativa, podemos dizer que as leis internas que regem um determinado arquivo, a disposição dos elementos, as hierarquias e classificações criadas pelo arconte, bem como o material e lugar de sua inscrição interferem no modo de existência dos signos ali reunidos.

Tanto Foucault (2008) quanto Derrida (2001) nos permitem pensar que não há ingenuidade no ato de arquivar, ou seja, não há uma totalidade possível, mas apenas um ordenamento provisório. O enunciado em Foucault nos permite vislumbrar essa transitoriedade da construção do arquivo. A noção de origem que o arquivo nos permite acessar, em sua ontologia, é pois uma origem possível, construída pela abertura que tal arquivo dá ao tratamento e à manipulação. Sobre a multiplicidade de enunciados que a prática arquivística comporta, Foucault (2008: 148) diz: “entre a tradição e o esquecimento, ele [o arquivo] faz

aparecerem as regras de uma prática que permite aos enunciados subsistirem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. *É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados*". Assim Foucault conceitua arquivo:

Temos de tratar, agora, de um volume complexo, em que se diferenciam regiões heterogêneas, e em que se desenrolam, segundo regras específicas, práticas que não podem superpor. Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas do outro) que proponho chamar de *arquivo*. (FOUCAULT, 2008: 146).

A zona de confluência que a lógica arquivística inaugura entre a memória e a escritura nos permite, portanto, abordar o arquivo na condição de um sistema discursivo que estabelece singulares relações entre passado, presente e futuro. Sobre esse aspecto, Guasch (2011) afirma que essas temporalidades postas em jogo pelo arquivo implicam reconhecer que a questão primordial do arquivo não é o passado, mas sim o futuro posto que o arquivo nada mais é do que uma promessa, uma responsabilidade para o futuro que permite recuperar a memória. O arquivo define uma forma para o passado, tendo como base um modelar ativo do tempo presente, lançando-se para a possibilidade de se constituir como resposta em um tempo futuro. Desse modo, o arquivo se posiciona como um modelo de conhecimento, atravessado por temporalidades múltiplas e que rejeita qualquer linearidade.

As temporalidades acionadas nas práticas arquivísticas possuem comportamento análogo ao jogo de tempos que a atividade mnemônica provoca. Nele, não há totalidade possível, não há neutralidade. A memória, ainda que se movimente motivada pelo desejo da retenção, comporta simultaneamente a lembrança e o esquecimento. O esquecimento, mais que uma perda irreparável da memória, pode ser entendido como uma espera pelo reconhecimento, espera essa que se traduziria como o tempo empreendido na busca de um reencontro com aquilo

que, em algum momento passado, efetivamente teve lugar e produziu afecção em nós mesmos. O esquecimento surge como algo que seria capaz de fazer “existir” esse tempo passado porque foi preciso que algo permanecesse da primeira impressão para que dela me lembre agora. O reconhecimento de uma lembrança conferiria a uma narrativa a ordenação temporal capaz de re-efetuar um passado percebido como qualidade do presente, como referente ao presente que o faz surgir. E, como num ciclo de alimentação mútua, tais narrativas cumpririam a função de produzir as imagens responsáveis pelo reconhecimento de algo esquecido.

Marc Augé (2001) afirma que talvez não nos livremos de todas as imagens que produziram a lembrança das coisas passadas, que algumas delas permaneceriam escondidas em algum lugar na nossa memória, à espera de uma tradução. O esquecimento seria, dessa forma, uma demora necessária à produção de memória, que liga o que se passou com o presente em que efetuamos essa lembrança. A constituição mútua do presente e do passado reforça a percepção de que vivenciamos, no tempo de uma lembrança, várias camadas temporais. O esquecimento, mais que o apagamento dos rastros, seria o movimento que fazemos entre essas camadas, buscando as conexões que os rastros passados produzem.

Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mantêm de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte. (AUGÉ, 2001: 19)

Esse autor nos diz de três figuras do esquecimento relacionadas ao jogo de temporalidades inerente à memória, são elas: o retorno, a suspensão e o recomeço. O retorno diz respeito àquilo que nos lança ao passado, uma marca, uma inscrição capaz de conciliar a manutenção e o risco de apagamento. A segunda figura do esquecimento é abordada por Augé (2001) como um estado de suspensão, diretamente atrelada ao tempo presente. Augé (2001) relaciona a suspensão a um estado de exceção, no qual a experiência deixaria de se relacionar com uma memória

ancorada em algum tipo de continuidade. O recomeço, a terceira figura, diz do desconhecido, de uma prefiguração do futuro. Sobre o entrelaçar das figuras do esquecimento, no contexto da arte, Augé postula:

Neste tipo de emoção artística, em boa verdade, a figura do retorno não é a única presente; mistura-se com a do suspenso (do instante em que se apaga o pensamento do futuro e do passado) e por vezes também com a do recomeço, como se a certeza de existir por si próprio, através da experiência do retorno a si, reabrisse as portas do possível. (AUGÉ, 2001: 88-89)

O circuito de pensamento, até aqui esboçado, nos permite acessar uma teoria geral do arquivo e sua relação com a memória. Das contribuições prioritárias dos autores mencionados, foi possível extrairmos alguns pressupostos conceituais a orientarem a análise que se segue. Entre esses pressupostos, destacamos, em síntese:

- as noções de comando, poder e morada inerentes ao arquivo;
- a pulsão do arquivo e sua relação com o desejo de memória que marca um devir alojado entre a lembrança e o esquecimento;
- a condição discursiva do arquivo que, em seu sistema de enunciabilidade, comporta enunciados (atrelados à matéria) e enunciações (atreladas ao estado processual e à sua dimensão irrepetível);
- o sistema discursivo da prática arquivística revela um particular arranjo de temporalidades, que reforça ainda mais a analogia entre arquivo e memória.

Lembrar, esquecer: o arquivo-acontecimento em *Photography in Abundance*

Consideramos o banco de imagens do site Flickr, apropriado por Kessels, como um arquivo fortemente marcado pela “mania arquivística” à qual Colombo (1991) se refere ao tratar da multiplicação das “máquinas de arquivar”. Trata-se de

um grande arquivo que acomoda imagens de procedências e temas diversos, cada qual extraída de um anterior contexto de existência. Que novo arquivo a obra de Kessels nos apresenta? Há arquivo? O que *Photography in Abundance* nos diz da sensibilidade que atravessa o tempo presente, que nos atravessa? O que ela nos permite lembrar?

A obra enaltece a heterogeneidade e a descontinuidade como frutos de um processo, aparentemente contraditório, inerente ao arquivo: ao mesmo tempo em que o arquivo comporta as ações de armazenar e guardar, ele também carrega o esquecimento e a destruição. Em *Photography in Abundance*, o artista implode o ordenamento inicial das pastas de imagem de seu ambiente de origem (Flickr), criando uma nova morada de aspecto caótico, em que se grifa a descontinuidade desse conjunto de elementos bem como a impossibilidade de um acesso totalizante. Nesse sentido, a obra analisada realiza um duplo movimento: parece encarnar a pulsão destruidora que caracteriza a pulsão de morte discutida por Derrida (2001), pois coloca em risco o arquivo, em sua dimensão ordenadora; e ao mesmo tempo, encarna a pulsão de arquivo atrelada ao domínio da retenção.

É possível perceber que a força de destruição que conduz ao esquecimento e ao apagamento da memória está diretamente atrelada ao excesso, o qual é acentuado pela desordem imposta também à espacialidade criada. É como se a obra se apresentasse como signo do desejo de memória cada vez mais recorrente no mundo contemporâneo, face à expansão das nossas “máquinas de arquivar”. O próprio contexto de origem de tais imagens, por si só, incorpora os frenéticos registros postos em fluxo numa tentativa de tudo registrar. E, no entanto, tais movimentos parecem intensificar a ação de apagar a memória, porque se mostram como um trabalho que se faz sempre sobre a última ação realizada.

O mal de arquivo aqui surge na multiplicação das fotos, que não aparecem mais como um conjunto que refletiria a construção de um “passado”, mas como uma memória que deve ser constantemente apagada e reconstruída, ao ritmo dos acontecimentos imediatos. A experiência de compartilhar os instantâneos parece suficiente para criar a sensação de registro: basta clicar no botão da câmera do celular, depois clicar no botão de compartilhar no Flickr e pronto, uma memória se faz e

desaparece, substituída imediatamente pela próxima experiência já em curso. Tal visão, não obstante, se mostra, talvez, saudosa da ideia de uma memória feita para durar e fornecer acesso a um passado que permaneceria também o mesmo. Esse desejo não nos parece capaz de dar conta das figuras de memórias contemporâneas; ou ao menos, não consegue dar conta de reconhecer tais figuras. Afinal, o que está em jogo aqui não é tanto uma memória feita para durar, em função dos arquivos que poderiam armazená-la em segurança, mas como as conexões de várias ordens (emocionais, históricas etc), ao agrupar documentos em arquivos, produziriam não uma memória permanente, mas uma memória remanente, que se assemelha mais a traços voláteis, a composições dinâmicas, a enunciações, no sentido utilizado por Foucault (2008). Entre os múltiplos atos de compartilhamento, entre a produção incessante de imagens que parecem pedir por tal ato de partilha veloz e abundante, delineia-se um tipo de memória que aponta para o modo como é enunciada, para o modo como os discursos a deixam ou não existir, em tempos cada vez mais compactos.

Notemos que o site Flickr dispõe seus elementos em uma espacialidade que se orienta por normas de organização e de classificação, em meio às quais os usuários se movimentam. Em *Photography in Abundance*, o banco de dados (que aqui aproximamos da figura do arquivo) é apropriado e tem sua configuração reinventada sob o domínio da desordem informativa e da inflação simbólica. Essa singular apropriação de Kessels parece destituir o arquivo de toda a ordem anterior. A nova configuração do arquivo deixa evidente apenas um critério regulador: todas as fotografias da instalação são impressões de imagens compartilhadas em um período de 24 horas. Ademais, são lançadas em uma galeria, produzindo montanhas e uma espécie de afogamento em meio às milhares de imagens. Daí as perguntas: ainda há arquivo? Ainda há memória?

Um arquivo pode surgir de uma pergunta feita a um conjunto de documentos, ou mesmo a partir de uma maneira de olhar conjuntos de rastros. Essa maneira de pensar o arquivo nos parece, ao mesmo tempo, aquela que associa o arquivo a um fato passado (passado no sentido de ter acontecido em um tempo anterior ao agora); e que reforça o aspecto inventivo que faz aparecer algo como um arquivo (RICOUER, 1997). No entanto, na

experiência da obra de Kessels, o que salta aos olhos é justamente o fato de não podermos fazer uma pergunta aos documentos munidos de uma mínima pista sobre o que desejamos encontrar ali. Se no Flickr é possível, ainda, fazer algumas escolhas antes de iniciar uma navegação, na instalação de Kessels tal gesto não consegue dar conta de organizar os traços a ela associados. É como se as fotografias se voltassem sobre a sua própria condição de rastros, reafirmando que o rastro primordial, naquele momento, é feito por aqueles que marcam com o seu corpo a passagem pelas pilhas de fotos. Tal caráter de invenção se conectaria com a noção de enunciado-acontecimento, posto que esse momento não se pode definir *a priori*, ele surge simultaneamente como uma organização dada, mas também como organização temporária, singular.

O que parece chamar atenção na construção discursiva da obra analisada é exatamente o particular arranjo que se dá entre enunciado-acontecimento e enunciado-coisa. Ao propor domínios outros de condições e aparecimento para os elementos do arquivo de origem, Kessels parece interferir na funcionalidade da prática arquivística que se vincula ao enunciado-coisa. O mesmo gesto criativo que coloca em risco o funcionamento do arquivo é também o responsável por iluminar as questões do arquivo. As fotografias em abundância que Kessels “espalha” na galeria terminam por nos fazer olhar para as próprias condições dos enunciados-acontecimentos presentes no Flickr, e também permitem pensar em como a percepção sobre esses enunciados aparece nas formas de compartilhar, etiquetar as fotos, colocá-las em redes de memória. E, inclusive, de que tipos seriam essas memórias. O que a obra de Kessels faz falar, em termos dos enunciados-acontecimentos que o Flickr tem a capacidade de ativar?

Podemos dizer que as leis internas que regem um determinado arquivo, a disposição dos elementos, as hierarquias e classificações criadas pelo arconte (o “guardião do arquivo”), bem como o material e lugar de sua inscrição interferem no modo de existência dos signos ali reunidos. Kessels nos convida, portanto, a uma experiência direta que se realiza exatamente no campo relacional que se estabelece entre o arquivo arquivante e o conteúdo arquivável. É na tensão provocada por uma impossibilidade de ordenação das fotos fisicamente espalhadas pela galeria que

parece residir a possibilidade do surgimento de uma memória-acontecimento, de uma memória cuja materialidade está em constante estado de devir. Deitar entre as imagens e encontrar uma foto que poderia ordenar a experiência com esse arquivo, de modo a fazê-lo aparecer finalmente como tal, parece não considerar um outro tipo de experiência que seria construída pelo caminhar entre imagens, pelo ato de tecer percursos provisórios, de assumir a efemeridade que habita qualquer memória.

A obra de Kessels parece encarnar também as questões do jogo de temporalidades posto em curso na prática arquivística. E podemos dizer além: tais temporalidades entrelaçadas na obra dizem não apenas daquilo que gostaríamos de reter, mas sobretudo, enaltecem o esquecimento. Podemos perceber na obra “aparições” das três figuras do esquecimento propostas por Augé (2001): o retorno, a suspensão e o recomeço. O retorno diz respeito àquilo que nos lança ao passado e que, no contexto de nossa análise, pode ser associado à própria fotografia como rastro, uma presença e uma ausência ao mesmo tempo. No entanto, essa é uma figura que nos parece mais frágil na obra, porque é como se ela abrisse um leque bastante amplo de retornos, embora todos estejam vinculados a um só dia desse passado isolado temporalmente. Ao olhar para as fotos umas ao lado das outras, o retorno desejado parece prestes a desaparecer, dando ensejo para o surgimento da segunda figura do esquecimento, a suspensão.

Augé fala dela como um estado de suspensão, relacionada ao tempo presente. Na obra, essa qualidade se vincula à instalação em estado de acontecimento. A memória, aqui, é temporariamente “esquecida”, uma vez que os fluxos que a produzem e criam suas condições de aparecimento parecem interrompidos. No entanto, seria melhor dizer que eles adormecem entre as pilhas de imagens, à espera de uma enunciação capaz de religar alguns desses fluxos que permitem à memória se apresentar como um sistema de enunciabilidade. Talvez essa suspensão se faça perceptível na sutil mostra de prazer esboçada no rosto da jovem que tem nas mãos uma única imagem, em meio a milhares de outras. Uma breve demora da exceção em meio ao excesso. A terceira figura do esquecimento, o recomeço, por sua vez, se mostra na resposta possível que *Photography in Abundance* lança para o título da própria exposição, *What's next?*. Uma resposta instável que, ao materializar a incerteza, também se faz pergunta.

Considerações finais

No percurso deste texto, optamos pela condução analítica provocada pela própria obra, em sua condição de intercessores. Nesse sentido, *Photography in Abundance* nos provoca a refletir sobre a configuração proteiforme dos arquivos contemporâneos, ao tempo em que evidencia o caráter transitório da memória. Em meio às discussões do texto, algumas questões foram lançadas: *Que novo arquivo a obra de Kessels nos apresenta? Há arquivo? O que nos diz da sensibilidade que atravessa o tempo presente, que nos atravessa? O que ela nos permite lembrar? Ainda há memória?*

O que a obra faz é promover um tensionamento no arquivo como figura de memória. Ao fazê-lo, também tensiona a noção de memória como processo de lembrar. *Photography In Abundance* nos lembra sobretudo do esquecimento, ou pelo menos, do risco de esquecer. O esquecimento, ao mesmo tempo em que se constitui como uma mola propulsora da atividade mnemônica, pode ser percebido também como aquilo que vaza por não suportar as normas do arquivo. A obra, portanto, parece materializar esse esquecimento, esse algo que vaza, na medida em que enaltece a descontinuidade do arquivo. O visitante na instalação se vê em uma experiência de esquecimento, em que a memória comparece na figura de um desejo que, ainda que exista em estado de potência, nos salva da dispersão.

O que *Photography in abundance* nos propõe é um jogo árduo de reconhecimento, posto que parece não haver ali uma morada segura para que a lembrança se detenha, mesmo que por um breve instante. É como se o “re-encontro” se tornasse quase impossível, uma vez que a abundância de imagens não permite justamente mais a escolha demorada de um lugar. Assim, à nossa busca pelo tipo de arquivo que Kessels nos propõe, afiguram-se lugares cada vez mais temporários de moradia das lembranças, talvez capazes de subsistir somente pela via de uma conexão incessante entre as imagens. Por isso, na instalação, nos soa tão forte o esquecimento, uma vez que as conexões produzidas/ permitidas pelo modo de funcionamento do Flickr se encontram ausentes. Não será a abundância, ou o acúmulo incessante, aquilo que permitirá à memória permanecer. É como se o artista nos dissesse: não procurem aqui o tempo delimitado de um dia, porque

não é mais o calendário que nos garante que algo se passou. É nas marcas das conexões, entre as conexões e no movimento que formos capazes de fazer entre elas, que poderemos encontrar o arquivo que buscamos. E se ele surge nas conexões, é porque é, cada vez mais, capaz de agir como movimento que não cessa de passar ao longo das recordações, como que a querer arrastá-las novamente para um tempo que ordem nenhuma pode contar.

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*. Almada: Íman Edições, 2001.
- COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GUASCH, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010; genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: AkalArte Contemporáneo, 2011.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – tomo III*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

Data do recebimento:
03 de junho de 2015

Data da aceitação:
10 de setembro de 2015

IMAGENS

- Capa: APERJ/ Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014)
Respite (Harun Farocki, 2007) (p. 4, 5)
Festa do Divino Espírito Santo (Arthur Pereira, 1933) (p. 12)
Cabra marcado para morrer (Eduardo Coutinho, 1984) (p. 38)
Seams (Karim Ainouz, 1993) (p. 68, 86, 87)
Quando chegar o momento (Dôra) (Luiz Alberto Sanz e Lars Säfström, 1978) (p. 77, 79)
Página do jornal O Globo de 24 de março de 1941 (p. 80)
Triste trópico (Arthur Omar, 1974) (p. 94, 103, 113)
História do Brasil (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974) (p. 94, 103, 108)
Tudo é Brasil (Rogério Sganzerla, 1997) (p. 94, 103)
Um dia na vida (Eduardo Coutinho, 2010) (p. 94)
Filmagem de *Di-Glauber* (Glauber Rocha, 1977) reproduzida no correio brasileiro (p. 120)
First contact (Bob Connolly e Robin Anderson, 1983) (p. 132, 135)
Pirinop, meu primeiro contato (Mari Corrêa e Karané Ikpeng, 2007, 1983) (p. 135)
Instalação *Photography in Abundance* de Eric Kessels (2011) (p. 149)

Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para revistadevires@gmail.com
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

Pareceristas Consultados

Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Amaranta César (UFRB)
André Brasil (UFMG)
Andrea França Martins (PUC-RJ)
Angela Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Anna Karina Castanheira Bartolomeu (UFMG)
Beatriz Furtado (UFC)
Benjamin Picado (UFF)
César Guimarães (UFMG)
Clarisse Alvarenga (UFMG)
Claudia Mesquita (UFMG)
Cristina Teixeira Vieira de Melo (UFPE)
Eduardo de Jesus (PUC-MG)
Eduardo Victório Morettin (USP)
Erick Felinto (UERJ)
Erly Vieira Júnior (UFES)
Fernando Antônio Resende (UFF)
Glaura Cardoso (UFMG)
Henri Gervaiseau (USP)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu Fonseca (UFSC)
João Luiz Vieira (UFF)
Marcius Freire (UNICAMP)
Mariana Baltar (UFF)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Dias Franca-Huchet (UFMG)
Paulo Maia (UFMG)
Ramayana Lira (UFSC)
Roberta Veiga (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Susana Dobal (UNB)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)

