



RE/ESCRITURAS DA ARTE CONTEMPORÂNEA: HISTÓRIA, MEMÓRIA E ARQUIVO

Priscila Almeida Cunha Arantes. PUC-SP

RESUMO: Re/Escritura(s) da Arte Contemporânea tem como proposta investigar como a arte contemporânea trabalha com as questões da história, da memória e do arquivo. Procurando travar diálogos com pensadores tais como Walter Benjamin, bem como trabalhando com artistas tais como Maurício Dias, Walter Riedweg e Alice Micelli, o presente artigo tem como objetivo entrever impulsos de **re/escrituras** na arte contemporânea.

Palavras Chave: História. Arte contemporânea. Arquivo.

ABSTRACT: *Re/Writing(s) of Contemporary Art intends to investigate how the contemporary has been working with the history, memory and file issues. With the aim to establish dialogues between thinkers such as Walter Benjamin as well as the work with artists such as Maurício Dias, Walter Riedweg and Alice Micelli, this article aims to discern impulses of re / writings on contemporary art.*

Key words: *History. Contemporary art. Archive.*

Introdução

Sobre ruínas e catástrofes

A idéia de uma era de epílogos tem sido um dos grandes temas do nosso século. Uma das manifestações mais emblemáticas desta era dos epílogos é o artigo, *O fim da história* escrito em 1989 e, posteriormente, em 1992, o livro *O fim da história e o último homem*, ambos do norte-americano Francis Fukuyama. O esforço principal de Fukuyama nestes textos foi o de elaborar uma linha de abordagem da história a fim de revigorar a tese de que o capitalismo constituiria o coroamento da história da humanidade; de que a humanidade teria atingido, no final do século XX, o ponto culminante de sua evolução com o triunfo da democracia liberal ocidental sobre todos os demais sistemas e ideologias concorrentes.

Não foi apenas no campo da discussão política que as teses sobre o epílogo coroaram os debates, mas também no campo da filosofia e sociologia. Nos anos 80 o filósofo francês Jean-François Lyotard (1993) define o pós-moderno como "a

incredulidade em relação às metanarrativas”. Com isso ele queria dizer que os grandes esquemas explicativos teriam caído em descrédito e de que não haveria mais garantias para certezas posto que a ciência já não poderia ser considerada como fonte de verdade.

Já Hans Belting chamaria atenção para o fim da história da arte e da própria arte no seu livro *O Fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* publicado dez anos após o seu célebre *O fim da história da arte?* (1983). ‘O fim da arte’, para Belting, não significa de que a arte tenha chegado ao fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delineia-se o fim de uma tradição. O que chegou ao fim, é uma pretensa história linear da arte que - de 1400 até o final do modernismo, na primeira metade do século XX - foi contada inteiramente sob um ponto de vista euro-ocidental, como se esta fosse uma cultura única e universal. De um lado esta pretensa universalidade teria sido desmascarada seja pela existência de culturas que estão muito longe de se identificarem com o modelo euro-ocidental, seja por que o modo tradicional de se narrar a história, por meio de estilos e características precisas linearmente, passou a não dar mais conta dos novos desenvolvimentos artísticos que começaram a surgir depois do fim do modernismo no campo das artes.

No campo da crítica encontramos idéia semelhante: a necessidade de se rever determinados parâmetros ‘tradicionais’ do juízo estético. Para se compreender as novas manifestações artísticas é necessário, na visão de Arthur Danto (2006), praticar uma nova crítica. Em um mundo marcado pela pluralidade das manifestações artísticas, diferentes princípios devem ser utilizados, sem que da interpretação de uma obra ou de uma série delas se extraia uma definição de ‘boa arte’ a ser aplicada indiscriminadamente.

De fato muitas destas críticas, assim como aquelas empreendidas por Rosalind Krauss (2000) a partir daquilo que ela nomeou de condição pós-midiática, assumiram uma franca oposição em relação à linha hegemônica da crítica de arte representada pela emblemática figura de Clement Greenberg, um dos nomes mais importantes da crítica modernista. Para além da especificidade e de certo purismo das mídias ou dos meios preconizado por Greenberg, pensadores como Rosalind Krauss, ao perceberem a pluralidade das manifestações artísticas, defendem a idéia

de um deslocamento de uma visão purista para um olhar que incorpora a hibridação, a contaminação e a relação entre as linguagens.

Acrescente-se a este breve panorama, a introdução de outras mídias no campo da arte tais como os meios de comunicação - vídeo arte, fax arte, arte postal, arte digital, net arte, arte móvel, somente para citar alguns exemplos - apontando para uma prática que, para além da 'imobilidade' das linguagens pictóricas e/ou escultóricas tradicionais, incorpora a idéia do tempo real, do processo e da mobilidade em seu fazer.

E por fim, mas não finalmente, Douglas Crimp em *Sobre as ruínas do Museu* (1980) declararia a morte das instituições e mais propriamente dos museus. Neste texto ele se refere à ruína da ficção museológica de representar a arte como um sistema homogêneo, pretensamente universal, e a história da arte como sua classificação ideal.

Re/Escrituras da história ou História como 'Re'/Montagem

Acredito que o discurso acerca do fim, seja no campo da história da arte, da arte ou da crítica não deve ser entendido dentro de uma perspectiva apocalíptica, a menos que a palavra "fim" sirva, aqui, de estímulo para aquilo que entendemos como mudança, como exercício de deslocamento para novas configurações a partir das dêis/territorializações empreendidas no mundo contemporâneo.

Mais do que atestados de óbito de formas artísticas vimos surgir uma série de experimentações e discursos que incorporam as demandas colocadas em voga pela contemporaneidade. Agindo sobre novos circuitos, a arte se abre para outros formatos expressivos atuando, muitas vezes, na convergência das linguagens. Para além de seu caráter objetual incorpora a transitoriedade, a efemeridade, o tempo, a participação, a impermanência, as práticas colaborativas e relacionais em seu fazer.

Neste mar de ruínas talvez fosse interessante resgatar os "cacos" da história, para reconstruir alguns possíveis olhares em relação ao nosso tempo. É na travessia do resgate do passado, na memória, na escuta das vozes que foram soterradas que reside, como diria Walter Benjamin, a possibilidade de realizar o encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Benjamin critica a visão modernista da história entendida como continuidade linear, mas nem por isto

defende seu fim. Aponta para a necessidade de uma **re/escritura** da história procurando nas descontinuidades momentos críticos quando mudanças podem ocorrer. Mais do que como “o que foi”, com um passado inerte, a narrativa histórica é vista, para Benjamin, como um “a se fazer”: como ação possível.

O conceito de *reescritura* para Benjamin surge da necessidade de resistir, de reatar possíveis laços com um passado arruinado pela violência e pela catástrofe. Benjamin propõe a noção de montagem, tomando-a de empréstimo do cinema e das vanguardas artísticas do início do século passado, como método estratégico para se pensar a escritura historiográfica. Dentro desta perspectiva história e mídia se confundem: a história é pensada como mídia, como uma espécie de colagem de tempos e memórias. Assim como o montador edita/corta/interrompe o continuum fílmico, o historiador re/escreve a história: implode o continuum da história da dominação e abre espaço para o tempo do agora. A historiografia para Benjamin deve, portanto, ser redesenhada pelo trabalho da memória: fruto de uma re-escritura que produziria não a imitação/repetição de narrativas anteriores, mas a ‘repetição diferente’.

Hoje o conceito de colagem e montagem tem sido explorado para se pensar os novos formatos narrativos no contexto da era digital. Dentro do campo do cinema, por exemplo, em diálogo também com o campo das artes, poderíamos lembrar de pensadores tais como Gene Youngblood ou mais recentemente Lev Manovich e Peter Weibel que vêm trabalhando com conceitos tais como o de cinema expandido e pós cinema no sentido de repensar os novos formatos narrativos na cultura digital: imagens de síntese, imagens imersivas, montagem não linear, predominância de efeitos especiais, estética do videoclipe dos planos fragmentados, novas formas de temporalidade, múltiplas telas.

Acrescenta-se a esta discussão a idéia do cinema como interface, especialmente a discussão da interrupção do fluxo narrativo pelo usuário que passa a fazer parte da construção e montagem da narrativa. O público também é um montador; produz sua própria montagem/narrativa, define velocidades, cores, diálogos em um fluxo combinatório, experimentando sensorialmente as imagens especializadas, de múltiplos pontos de vista.

No campo da história da arte podemos destacar pensadores como o historiador Aby Warburg que, entre os anos de 1923 a 1929, desenvolve o projeto *Atlas Cultural Mnemosyne*. O Atlas consistiu em um conjunto de 63 painéis em que o historiador agrupou perto de mil fotografias relacionadas à história da arte através das quais queria mostrar a permanência de certos valores expressivos que sobreviveriam como uma espécie de patrimônio sujeito a leis de transmissão e recepção que a memória coletiva conservaria e transformaria. Para Warburg, a história da arte é pensada como uma memória errática de imagens que regressariam modificadas constantemente como espécie de sintomas. Longe de entender a história da arte de forma cronológica onde o sentido já está garantido *a priori*, Warburg pensa a história da arte dentro de uma visão sincrônica, em que nada se situa antes ou depois, mas simultaneamente.

Dentro de perspectiva semelhante, o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, revendo alguns dos preceitos desenvolvidos por Aby Warburg e trabalhando com a idéia de um conhecimento por montagem apresenta, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, a curadoria *Atlas: como carregar o mundo nas costas?*. A idéia da curadoria foi a de justamente colocar em diálogo se as investigações de Aby Warburg tiveram influência sobre a história da arte moderna. Trabalhando com a idéia de um “conhecimento por montagem”, o historiador defende a formulação dos problemas da história da arte a partir das próprias obras, abrindo mão da herança do comentário histórico linear tradicional.

O conceito de montagem, portanto, ao trabalhar por cortes, rupturas e simultaneidades, abre possibilidades para uma re/escritura da narrativa da história da arte e para novos olhares em direção à história de nosso tempo.

Re/Escrituras da arte no contexto da cultura da mídia

Cumprir lembrar que o nosso contato com a realidade seja do passado ou do presente se dá hoje invariavelmente por meio de imagens, da mídia e dos novos meios tecnológicos, pela via da representação. Nossa relação com a história sempre passou por algum tipo de mediação (oral, escrita), porém o que parece caracterizar nossa época é a saturação, o excesso, o simulacro, o pastiche, a velocidade na

produção de imagens além de seu caráter onipresente e invasivo nos contextos público e privado. De fato a percepção que temos do mundo, de seus acontecimentos e de nós mesmos tem se transformado radicalmente no contexto da cultura da visualidade midiática.

A pergunta que se coloca é: como nos re/apropriamos da nossa história, se ela nos parece tão 'distante', caótica, fragmentada, chegando até nós em seqüências que duram poucos minutos? Como falar em memória, em história, em uma sociedade que prega a instantaneidade do tempo real? Frente à impermanência que os dias de hoje impõe, como os artistas vêm potencializando esta discussão? Como a arte tem dialogado com as questões da memória e da sua história? Como a arte contemporânea trabalha com os materiais de arquivo?

Sem pretender traçar uma genealogia ou propor uma historiografia para o entendimento do contemporâneo e partindo da hipótese de que a **re/escritura** é, em si, uma escrita/escritura críptica, feita por colagens e montagens, propomos três vetores iniciais de práticas de re/escrituras que se interpenetram e influenciam mutuamente no contemporâneo: poéticas da reencenação, poéticas do arquivo e poéticas do testemunho.

Poéticas da Reencenação

Dentro de um primeiro vetor é possível destacar projetos que dialogam com a idéia da reencenação (def. encenar novamente; fazer representar outra vez). Fatos históricos, obras emblemáticas, movimentos artísticos, questões políticas, todos estes são possíveis pontos de partida para a criação de novos significados e diferentes pontos de vista no resgate ao passado. Poderíamos dizer que ao recriar algo, seja um filme, uma obra de arte, um clipe, ou um evento histórico ganhamos, de alguma forma, a oportunidade de nos reconciliar com o passado e mais importante ainda de experimentá-lo no presente.

Em meio à cultura da visualidade, muitas vezes o fluxo contínuo e excessivo de imagens e sons banaliza assuntos vitais e, ao mesmo tempo, eleva o foco do debate em torno de temas muitas vezes corriqueiros, numa inversão de valores. Ao revisitar essas experiências, a arte contemporânea tem a possibilidade de devolver aos

acontecimentos seu devido valor, ressaltando fatos relevantes que nem sempre são percebidos em toda sua extensão.

O conceito de reencenação tem sido muito discutido no campo do cinema. Nos anos 60, por exemplo, podemos lembrar-nos do filme *Cabra Marcado para Morrer* de Eduardo Coutinho que se vê obrigado a interromper as filmagens devido ao golpe militar de 1964. O filme interrompido era uma reconstituição, ou melhor, uma reencenação, baseado em fatos reais, do assassinato de um líder camponês, com um elenco de atores camponeses e próximos ao evento do crime. Retomado e finalizado anos depois, o segundo *Cabra Marcado* será outro filme, diferente da proposta original.

Já *Close-Up*, obra-prima do diretor iraniano Abbas Kiarostami, embaralha as fronteiras do documentário e da ficção, colocando pessoas no filme a interpretarem a si próprias, recriando acontecimentos reais, e fazendo com que a linha entre o cinema e a vida se misture. A história do filme gira em torno de Hossain Sabzian, um jovem empregado de uma tipografia, que é também um cinéfilo apaixonado pela obra do realizador Mohsen Makhmalbaf, e que se faz passar por ele junto de uma família. Quando a sua farsa é descoberta, Sabzian é preso e julgado por tentativa de fraude. Kiarostami visitou Sabzian na prisão, e obteve permissão para filmar o seu julgamento. “Close Up (1990) do diretor iraniano Abbas Kiarostami explicita que, através do procedimento da reencenação, muitos outros significados são ativados e que não se trata de reconstituir meramente o que se passou, mas de ativar e adicionar sentidos que não foram atribuídos ao acontecido” (FRANÇA, 2010, p.149)

Se a relação entre re/encenação e cinema pode tomar caminhos diversos, embaralhando as fronteiras entre o filme ‘original’ e sua re/edição, ou as margens entre a ficção e o documentário, parece que o fio condutor destas poéticas é o de repetir a história de outra forma como um modo de reconstruir o passado a partir da memória dos arquivos, lembranças e testemunhos.

No campo da arte contemporânea o gesto da repetição e da reencenação tem ganhado cada vez mais adeptos como é o caso da exposição *History Will Repeat itself: strategies of re-ennactment*, realizada em Berlim em 2007 com curadoria de

Inke Arns.

Risas Enlatas de Yoshua Ókon: reencenação de um acontecimento social

Reencenação é a estratégia empreendida na obra *Risas Enlatadas*, do artista mexicano Yoshua Ókon exposta no Paço das Artes no ano de 2010 na exposição Crossing [Travessias]. A instalação era composta pela projeção de três vídeos que apresentava um cenário de uma 'maquiladora' típica das cidades do norte do México (tal como as da cidade de Juárez) onde se contrata mão de obra barata, especialmente feminina, para a manipulação de produtos para exportação, geralmente para os Estados Unidos.

Yoshua Ókon filma dentro de uma fábrica desativada, contrata pessoas que já tinham trabalhado nas maquiladoras e coloca os personagens na vivência de uma situação real como uma espécie de reencenação. *Risas Enlatadas* coloca em cena uma situação real do contexto da cidade de Juárez: a história dos moradores/trabalhadores da cidade como, também, os processos e estratégias do mercado global norte americano empreendidos no México.

Na fábrica de *Risas Enlatadas*, como o próprio título indica, temos uma maquiladora que fabrica diferentes risos para *sitcoms* americanos. Se, por um lado, os risos evidenciam certa 'ironia' dos Estados Unidos, único beneficiário no projeto das 'maquiladoras', por outro aponta para aquilo que os pensadores da Escola de Frankfurt já tinham nos alertado: de que a diversão é uma das formas de controle e manipulação do comportamento dos indivíduos utilizada pela indústria cultural. Em meio ao caos e à violência do mundo contemporâneo, particularmente da cidade de Juárez que possui um altíssimo número de assassinato de mulheres e um alto índice de narcotráfico, a estratégia exercida, como uma espécie de política do 'pão e circo' contemporâneo, é o riso enlatado.

Synthetic Performances de Eva & Franco Mattes: reencenação de uma obra de arte efêmera

Neste contexto a enorme biblioteca que é o Youtube pode ser vista não só como plataforma, mas, também, como uma poderosa ferramenta de reencenação. Cada vez mais o excesso de informação determina a gramática desta fonte infinita de

compartilhamento simultâneo, reencenação da reencenação, como é o caso daquela que vem sendo atravessada por artistas como Eva & Franco Mattes, dupla de artistas italianos que criou o projeto *Synthetic Performances* em que produz remakes de célebres performances históricas. É assim que *Imponderabilia*, de Marina Abramovic, é protagonizada por avatares nascidos no Second Life. Neste projeto temos a possibilidade de não somente experimentar, mesmo que de forma 'diversa' um projeto artístico efêmero, mas, também, acessar uma obra de referência da história da arte.

Poéticas do Arquivo

Dentro de um segundo vetor podemos destacar projetos que dialogam com a idéia do arquivo. A questão do arquivo se difundiu fortemente na cultura da visualidade, invadindo práticas cotidianas aliada às novas tecnologias e às redes de sociabilidade virtuais. Sites de diferentes natureza e finalidade compartilham informações e arquivos pessoais, como fotos e vídeos de celulares. Todos querem exibir-se, de forma massiva e instantânea, como foi a festa do final de semana, fotos de amigos, viagens, animais de estimação; tudo passou a ser registrado. No compasso de uma cultura que se ancora crescentemente em imagens, desmonta-se o velho império da palavra e proliferam fenômenos nos quais a lógica da visibilidade e o mercado das aparências desempenham papéis primordiais.

Re/arquivar fatos, imagens, sons, criando a possibilidade, em um mundo onde a questão do arquivamento se tornou algo tão banal, parece ser uma estratégia para lançar atenção para acontecimentos que não poderiam, em meio à cultura do excesso, ter sido 'deletados'. Ao revisitar materiais de arquivo, a arte contemporânea tem a possibilidade de devolver aos acontecimentos seu devido valor, ressaltando fatos relevantes que nem sempre são percebidos em toda sua extensão.

Por outro lado compre lembrar que a idéia de arquivo tem sido bastante trabalhada no campo teórico, independentemente das questões tecnológicas e técnicas que perpassam esta questão. Referência fundamental para a discussão do arquivo é o livro *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* de Jacques Derrida, na qual ele realiza uma interpretação da versão clássica do arquivo presente no discurso da história, pela qual enuncia uma concepção original, qual seja, o mal de arquivo que é sempre lacunar e sintomático, isto é, descontínuo e perpassado pelo esquecimento.

No campo da arte contemporânea é perceptível um movimento de artistas e inclusive curadorias que trabalham com questões que dizem respeito ao arquivo, seja através da utilização de materiais de arquivo seja a partir da criação de arquivos fictícios colocando muitas vezes em debate a maneira como construímos nossas histórias.

88 de 14.000. de Alice Micelli

Em 88 de 14.000 a artista carioca Alice Micelli apresenta um vídeo formado por 88 retratos de identificação, selecionados pela artista no arquivo fotográfico da antiga prisão S-21, em Phnom Penh, capital do Camboja, onde 14 mil pessoas, entre homens, crianças e mulheres, foram executadas pelo regime do Khmer Vermelho. No trabalho, as imagens dos 88 prisioneiros mortos são projetadas em uma cortina de areia, de acordo com o tempo vivido por cada um, dentro da prisão: um dia de vida na S-21 equivale a um quilo de areia, o que significa quatro segundos de visibilidade no vídeo.

Neste projeto, a artista trabalhou com negativos originais que hoje estão no Museu do Genocídio no local da antiga prisão no Camboja. A partir destes negativos, fez ampliações e registrou, em vídeo, as fotografias projetadas sobre uma cortina de areia. As fotografias originais foram tiradas, como nos relata a artista, instantes antes da morte dos retratados: “estas pessoas sabiam, no momento em que sua fotografia era tirada, que iriam morrer, senão instantes depois da fotografia, certamente poucos meses depois”.

Nesta operação, na passagem da fotografia para o vídeo, Alice Micelli cria um novo tipo de imagem que revela o indizível. O vídeo, formado pelas imagens dos retratos, memórias de rostos minutos antes de seu sacrifício, incorpora a idéia de uma imagem que, de alguma forma, captura o silêncio dramático, pleno de memória, de vidas executadas, durante quase 1 hora de duração. Trata-se de um silêncio quase sufocante porque é incapaz de reter as imagens fantasmagóricas que se projetam no intervalo entre a última foto da vida/primeiro instante da morte de cada um desses 88 rostos de uma multidão de 14 mil. Ao nos depararmos com estas imagens somos convertidos de espectadores em cúmplices de um silêncio lancinante que parece ficar entranhado na nossa memória.

O trabalho é um duplo testemunho: o testemunho que a artista esteve lá e que pode ter acesso aos arquivos e o testemunho, exposto para o público, das barbáries cometidas na história. Neste sentido funciona como uma espécie de válvula contra o esquecimento de situações e arquivos que muitas vezes são soterrados na nossa história. Em 88 de 14.000 Alice Micelli busca a re-significação dos fatos e realiza a releitura de imagens representativas de situações-limites que foram banalizadas e apagadas da memória social recente.

You Tag de Lucas Bambozzi

Em *You Tag*, o artista mineiro Lucas Bambozzi cria um sistema *online* de mixagem e indexação de vídeos já disponibilizados em *sites* de compartilhamento audiovisual, como o *you tube*. Por meio de uma interface, podemos fazer uma mixagem de vídeo por palavras-chave, criando uma narrativa visual/sonora e chamando atenção para os processos de classificação e indexação existentes nas práticas de arquivamento *online*:

Inspirado no conceito de 'database movies', o projeto youTag: gerador e de-indexador de vídeos online é um dispositivo de busca de tags e palavras-chave na Internet, associados a vídeos e fotos, como forma de criação de peças audiovisuais remixadas, re-significadas e 'desautorizadas' (de autoria muitas vezes bastarda) a partir de material previamente existente e disponível na rede. O que está publicado geralmente está aceito, 'normatizado' e indexado. O projeto youTag: de-indexador de vídeos online propõe um deslocamento do estatuto de estabilidade associado aos tags e sistemas indexadores. Uma vez que os tags são a garantia da visibilidade na rede, são utilizados de forma estratégica, não estando necessariamente ligados a uma descrição fiel do conteúdo acessado. O projeto youTag: pretende disponibilizar ao público/usuário uma ferramenta de re-ordenação e re-significação de seqüências visuais disponíveis na rede. (ARANTES, 2010, p.84)

Poéticas do testemunho

Outro vetor das práticas de re/escrituras é o das poéticas do testemunho, entendidas, neste contexto, como a utilização, no campo da arte, de narrativas individuais/pessoais através de entrevistas, depoimentos, entre outros dispositivos. Dentro desta perspectiva projetos que incorporam narrativas pessoais, depoimentos, entrevistas, são o ponto de partida para a re/construção, ou melhor, para a re/escritura da história.

Márcio Seligmann-Silva tecendo um relato sobre a literatura e as práticas de testemunho sinaliza que "a historiografia tradicional, tal como ela se expressou do

modo mais claro no historicismo alemão, parte do pressuposto de que a historiografia pode subsumir a experiência privada/pessoal do passado (eliminando assim a modalidade do testemunho); para ela, o passado deve ficar restrito à ciência do passado” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p.393). A literatura de testemunho seria, exatamente, uma estratégia contrária à historiografia tradicional.

Não pretendemos, no entanto, trabalhar em profundidade neste artigo com as discussões sobre a literatura do testemunho que é um conceito que tem sido muito utilizado nos últimos anos, e que demandaria uma discussão mais detalhada. Entendemos, no entanto, à luz ainda de Seligmann-Silva, o conceito de testemunho dentro de uma perspectiva mais expandida: “não só aquele que viveu um martírio pode testemunhar”, mas a literatura e a arte “sempre tem um teor testemunhal” (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 47).

Dentro e fora do Tubo, Mauricio Dias e Walter Riedweg

Dentro desta perspectiva encontramos projetos tais como aqueles desenvolvidos por Maurício Dias e Walter Riedweg que produzem muitas vezes, uma falha, um corte, uma interrupção na ordem dos sentidos e do curso “natural” das coisas. Seus projetos provocam uma *iluminação profana* ao colocar em evidência o esgarçamento e as tensões que compõem o cenário social.

Entre os trabalhos da dupla pode-se destacar *Dentro e fora do tubo* (1988). Realizado a partir de depoimentos gravados com refugiados vindos de terras em conflito e vivendo na Suíça à espera de legalização de seu asilo político, a idéia do trabalho - a partir de uma intensa convivência com o grupo dos depoentes - foi a de gravar depoimentos orais da memória do trajeto que o imigrante realizou quando da saída de sua cidade natal até chegar à Suíça. Estas lembranças, vozes, memórias dos refugiados, foram colocados em *walk-talks* e espalhados, dentro de tubos, no espaço urbano, disponíveis para a escuta da população. Trata-se, neste caso, de colocar em evidência, em espaço público, estados afetivos decorrentes de situações específicas vinculadas aos processos de marginalização.

Tijuana Project de Kristof Vodisko

Um projeto como esse nos remete às experiências desenvolvidas pelo artista polonês Kristof Vodisko, conhecido, desde os anos 80, por trabalhar com projeções

de vídeo em grande escala no espaço público. Em *Tijuana Project* (2001), apresentado no Centro Cultural de Tijuana, no México, o artista se utiliza de dispositivos midiáticos para dar voz às mulheres operárias da cidade de Tijuana. Neste trabalho o artista desenvolveu um capacete integrado a uma câmera e a um microfone que permitia gravar e transmitir em tempo real a imagem e a voz da depoente na fachada do *Centro Cultural de Tijuana*. Os testemunhos das mulheres, ouvidos pelo público em uma praça pública, discorriam sobre abuso sexual, alcoolismo e violência doméstica.

Interessante perceber como a imagem das depoentes se adapta à arquitetura da fachada do *Centro Cultural de Tijuana*. Como uma espécie de monumento histórico, a arquitetura se torna porta-voz do testemunho vivo e em tempo real das histórias e memórias das moradoras da cidade. Para além de um documentário tradicional, a projeção da imagem na fachada arquitetônica de uma testemunha que é ao mesmo tempo depoente e moradora da cidade cria um ambiente de extrema proximidade entre o público e a narrativa exposta.

Conclusão

De alguma maneira geral poderíamos dizer que estas são estratégias que, em meio a uma cultura fortemente marcada pelo culto à imagem, ao instantâneo e ao tempo real, reconfiguram e reconstróem as narrativas na contemporaneidade: são tentativas de devolver aos acontecimentos seu devido valor, ressaltando fatos relevantes que nem sempre são percebidos em toda sua extensão.

Não pretendemos, de forma alguma, afirmar que este é um único olhar possível em relação às questões da contemporaneidade. Ao partirmos da idéia de que é quase impossível termos uma única narrativa em relação às coisas e ao defendermos um olhar que procede por cortes, recortes, e entroncamentos as **re/escrituras** do contemporâneo são uma boa possibilidade para entrever algumas questões que perfazem nosso tempo.

REFERÊNCIAS

ARANTES, Priscila. **Arte e Mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

ARANTES, Priscila. **Crossing [Travessias]**. São Paulo: Imesp, 2010.

BELTING, H.O **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac @ Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas:magia e técnica, arte e política**. São Paulo:Brasiliense, 1993.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005

DANTO, A. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:uma impressão freudiana**.São Paulo: Relume Dumará, 2005.

DIDI-Huberman,G. **Confronting the end of a certain history of art**. Pennsylvania :The Pennsylvania State University Press , 2005.

FRANÇA, Andréa. **A Reencenação no Cinema Documentário**.In. Matrizes.Revista do Programa de Pós graduação em Comunicação da USP.Ano.4, n.1, 2010. Disponível em: <http://www.bahiadoc.com.br/textos/13-textos/41-a-reencenacao-no-cinema-documentario.html>.Acesso em 26.julho.2013.

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea: art in the age of the post-medium condition**. New York: Thames & Hudson, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **O Pós Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio.**História, Memória , Literatura: o testemunho na era das catástrofes**.Campinhas: Editora Unicamp, 2003.

Priscila Arantes

Pesquisadora, crítica, curadora no campo da arte contemporânea e gestora cultural . Desde 2007 é diretora e curadora do Paço das Artes. Possui doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1997-2003) e pós-doutorado pela Unicamp (2008) E Penn State University (2012). É professora de cursos de graduação e pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.