

Crossing [travessias: versos da memória]

por Priscila Arantes

Crossing [Travessias] diz respeito a caminho, trajeto, viagem. Muitas vezes é a palavra utilizada, tanto no campo teórico quanto literário, para descrever o trajeto da memória: na travessia das distâncias, realiza-se a poesia da memória, individual e/ou coletiva, e a percepção do tempo. Este é o caso, por exemplo, de *Grande Sertão Veredas*, de Guimarães Rosa, que descreve a travessia - palavra chave na construção da narrativa - que o personagem Riobaldo faz em suas memórias a fim de narrar suas vivências a um "senhor" durante três dias.

Falar em **travessias** pode parecer, à primeira vista, algo extemporâneo em uma época prenhe de epílogos. Aliás, a ideia de uma era de epílogos tem sido um dos grandes temas do nosso século: *"Eles entraram em moda há muito tempo, de maneira que se poderia escrever antes sobre um epílogo do tempo dos epílogos. Não é importante o que os epílogos designam, se o fim da história, o fim da modernidade ou o fim da pintura. O importante é somente a necessidade de epílogos que caracteriza nossa época"* (Belting 2006). Assim, como no romper da modernidade estávamos ansiosos pelos prólogos, pelo início e novidade, pela ruptura com o passado e pelo olhar dirigido a um futuro utópico, hoje parece que estamos fadados aos fins intermináveis e à vivência de um presente contínuo, em tempo real sem vínculos precisos seja com o passado ou futuro.

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 tentar elaborar uma linha de abordagem da história a fim de revigorar a tese de que o capitalismo constituiria o coroamento da história da humanidade, ou seja, 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.

Mas 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 1980, o filósofo francês Jean-François Lyotard, em *O pós-moderno*, 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 não haveria mais garantias posto que a ciência já não poderia ser mais considerada como fonte de verdade. Mais recentemente Zygmunt Bauman, em *Modernidade líquida*, proclama o fim da modernidade 'sólida', defendendo a ideia de que as certezas e os ideais utópicos da modernidade, ou seja, daquilo que era sólido tinha se desmanchado no ar.

No campo das artes e da estética os prognósticos parecem não ser diferentes. Gianni Vattimo, em *O fim da Modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna* (1985), declara que a morte da arte não se processara como premeditara Hegel - por uma superação de formas superiores do conhecimento - mas por uma espécie de 'estranhamente pervertido': um

sintoma geral do mundo contemporâneo que implicaria na explosão da estética para fora dos limites que lhe eram estabelecidos pela tradição.

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 seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delinea-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 inteiramente contada 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 porque o modo tradicional de se contar 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. Na opinião de Belting, "a arte moderna, cuja história é bem mais longa na Europa do que em qualquer outro lugar, sempre foi mais do que uma prática artística; foi também um modelo que permitiu à história da arte estabelecer uma progressão linear e ordenada. A história da arte depois do modernismo significa não apenas que a arte parece diferente hoje; significa também que nosso discurso sobre a arte tomou outra direção".

Para se compreender a nova arte em toda a sua complexidade 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 pudesse ser extraída uma definição de 'boa arte' a ser aplicada indiscriminadamente. Danto, no entanto, não estava efetivamente defendendo a morte da arte, mas delimitando um momento, o final do modernismo nos anos 1960, quando uma virada histórico-social ocorreu nas condições produtivas das artes e de seu próprio sistema - de sua produção, circulação e difusão, como nos indica Anne Cauquelin em *Introdução à arte contemporânea*. De fato muitas destas críticas, assim como aquelas empreendidas por Rosalind Krauss, 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.

Cabe ainda destacar a declarada morte do conceito de objeto artístico, advinda das manifestações da arte conceitual e das artes participativas nos anos 1960. Em *Teoria do não-objeto*, publicado em 1959, Ferreira Gullar, discutindo o tema da morte da pintura, aponta para o advento do *não-objeto* que reclamaria a participação corporal do público na relação efetiva com a obra de arte. Dez anos depois, Joseph Kosuth (1969), no seu texto *Art After Philosophy*, enfatizaria a ideia da dissolução do *status* objetual da obra de arte, apontando para o desejo, por parte dos artistas conceituais, de não mais 'criarem' obras, mas 'apenas' formularem questões conceituais.

E por fim, mas não finalmente, Douglas Crimp, em 1980, em *Sobre as ruínas dos museus*, 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.

Acredito que o discurso acerca do fim, seja no campo da história, da cultura ou das artes, não pode, no entanto, ser entendido dentro de uma perspectiva apocalíptica, a menos que a palavra “fim” sirva, aqui, de estímulo e alavanca para aquilo que entendemos como mudança, como exercício de deslocamento para novas configurações a partir das desterritorializações empreendidas no mundo contemporâneo. De fato o contexto contemporâneo tem apresentado uma estrutura mais complexa e fluida de definições e, em lugar dos princípios universais e generalizantes da modernidade, eles parecem se pulverizar na relatividade das conexões e redes das relações atuais.

Neste mar de ruínas, talvez seja interessante, para não entrarmos em meio a um estado caótico sem fim, 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 história como continuidade, mas nem por isto defende seu fim. Aponta para a necessidade de uma nova reescritura da história procurando nas descontinuidades os momentos críticos quando mudanças podem ocorrer. Mais do que como “o que foi”, com um passado inerte, a história é vista como um “a se fazer”, como ação possível.

O trabalho de Benjamin pode ser lido ao lado do projeto *Atlas Cultural Mnemosyne*¹ desenvolvido pelo historiador de arte Aby Warburg entre os anos de 1923 a 1929. 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.

É dentro deste contexto que situamos o projeto *Crossing [Travessias]* que reúne obras que refletem sobre o tema da memória a partir da articulação de três vetores principais. O primeiro é formado por trabalhos que colocam em cena a memória histórica/cultural através de narrativas coletivas e individuais, reais e fictícias. O segundo vetor volta-se para projetos que incorporam o transcórre do tempo e a efemeridade em seu próprio fazer e que dialogam com o tema da memória e da história no campo das artes. Um terceiro aspecto da exposição

¹ Verificar o artigo *O teológico-político* de Márcio Seligmann-Silva publicado nesta edição.

volta-se para a discussão da memória digital, do arquivo e para a configuração dos novos territórios de poder da cultura contemporânea.

Formado por projetos de artistas nacionais e internacionais a curadoria pretende criar zonas de reflexão sobre a memória, trazendo à luz não somente projetos que dialogam com o tema geral da exposição, mas que sinalizam, em seu conjunto, uma visada crítica em relação ao contexto da contemporaneidade. Apresentando projetos inéditos, tais como os de Tatiana Blass, Lucas Bambozi e Paloma Oliveira e Paço Educativo, e projetos já apresentados em outras ocasiões, tais como os de Ana Mendieta, Yoshua Ókon, coletivo AES+F e Alice Micelli, e colocando em diálogo projetos de diferentes linguagens; a ideia de *Crossing [Travessias]* é contribuir, a partir do tema geral da memória, para uma visão crítica a respeito de nossa história tanto social quanto cultural. Como falar em memória em uma cultura que prega a instantaneidade? Como a arte tem dialogado com as questões da memória e da sua história? Como lidamos com nossos arquivos? De que maneira as mídias e a indústria cultural têm se apoderado para formatar nossos comportamentos e memórias?

Estas, entre outras questões semelhantes, estão presentes nos trabalhos *Untitled (Blood sign #2 / Body tracks)*, *Untitled (Rape Scene)*, *Corazón de Roca con Sangre e Alma Silueta en Fuego*, de Ana Mendieta (1948/1985), apresentadas em *Crossing [Travessias]*. Nascida em Havana, Cuba, nos anos de 1948, Mendieta exilou-se aos 12 anos com sua irmã para os Estados Unidos. Entre os anos de 1973 e os anos 1980 Mendieta cria uma série de trabalhos, performances, intervenções, fotografias e filmes. Morre misteriosamente em 1985, quando cai do 34º andar do seu apartamento em Nova York.

Seus primeiros trabalhos fazem parte da época em que se graduou na Universidade de Iowa. Este é o caso de *Untitled (Blood sign #2 / Body tracks)* de 1974, uma obra compacta, de cerca de um minuto de duração, em que Mendieta silenciosamente executa um desenho extremamente forte sobre uma superfície branca. Mendieta está virada para a parede, ambas as mãos manchadas de sangue e antebraços levantados acima de sua cabeça. Gradualmente, ela desliza suas mãos e antebraços em direção à parte inferior da parede. Interessante verificar que o movimento do seu corpo em forma de “V” é de cima para baixo, de um corpo que vai de encontro ao chão, à terra, ideia presente em outros trabalhos em que a artista literalmente inscreve seu corpo no corpo da terra.

Ao eliminar o pincel em *Untitled (Blood sign #2 / Body tracks)* Mendieta utiliza seu próprio corpo para controlar o resultado desejado do desenho, ao invés de depender de uma objetivação do olhar masculino como definidor para as movimentações do seu corpo/feminino. Contrariamente à famosa série *Antrophometries* de Yves Klein em 1950, onde mulheres nuas imprimiam seus corpos com tinta azul em uma superfície branca sob a orientação do próprio Klein, Mendieta, aqui, é sujeito e objeto, instrutor e participante no gesto de sua própria forma. Não se trata, no entanto, apenas de uma discussão do corpo como

agente da pintura, mas de uma relação extremamente visceral da obra da artista com o seu corpo/vida.

Untitled (Blood sign #2 / Body tracks), como o próprio nome indica, traz ainda a noção de rastro que pode ser lida, aqui, como raiz comum ao testemunho e ao indício. É um indício, memória de alguém que ali passou, de um corpo que por lá deixou suas marcas gravadas, neste caso, gravadas na memória videográfica e documental da ação performática. Mas o indício também pode ser entendido como escritura corporal; rastro do corpo da artista, testemunho do seu corpo/linguagem/presença.

O uso do sangue também se faz presente em uma série de trabalhos que a artista desenvolve em 1973 que lidam com cenas de violência e estupro feminino como é o caso de **Untitled (Rape Scene)** de 1973, uma série de cinco fotografias coloridas que registram uma performance em que a artista apresenta o seu próprio corpo em seu apartamento em Iowa e recria uma cena de um estupro real de uma jovem que foi anunciada na mídia local chamando atenção para as atrocidades que marcam a nossa história.

A *Série siluetas* (1973/1980) tem início no México se estendendo, posteriormente, a outros sítios, como em Iowa. Trabalhos híbridos por excelência; são esculturas, performances, *earth-body*, como nomeia a artista. Nestes projetos, ela insere seu corpo nu (ou o seu contorno) na paisagem natural, como é o caso de *Alma Silueta en Fuego* (1975), projeto em que a artista trabalha com o elemento fogo como índice de transformação.

Em *Corazón de Roca con Sangre* (1975) desenvolvido no mesmo sítio que *Alma Silueta en Fuego*, a artista, nua, se ajoelha ao lado de uma silhueta de seu corpo que já tinha sido recortada na margem lamacenta junto ao rio Iowa. Ela coloca uma pedra, manchada em têmpera vermelha, no centro do corpo oco e, em seguida, coloca-se virada para baixo, como uma espécie de encaixe, dentro da silhueta. O filme revela a indicialidade das *Siluetas*: como uma impressão digital, eles registram o traço do corpo no mundo, da comunhão do corpo humano com o corpo da terra; marca do corpo da artista no corpo da Terra. Para alguns estudiosos, Mendieta propõe um retorno nostálgico a um passado repleto de antigas associações místicas e metafísicas e, para outros, sua arte coloca em cena os conflitos de identidade sofridos por pessoas em deslocamento, assim como dela própria que se exilou de Cuba, sua terra Natal.

Por outro lado, os trabalhos da artista, como apontam alguns críticos, não somente vão na contramão das experimentações da *Land Art* - projetos de grandes escalas realizados na paisagem natural -, uma vez que eles dialogam com a escala do próprio corpo humano, mas, também, chamam a atenção para a exclusão de produções artísticas de diferentes raças e etnias dentro da chamada história oficial das artes, uma vez que Mendieta era uma artista latino-americana que estava nos Estados Unidos, nos anos 1970/80, no momento em que os debates sobre pós-modernidade e multiculturalismo ecoaram no mundo das artes.

Dentro de outra perspectiva encontramos o trabalho *Pendurado* da artista Tatiana Blass, obra realizada em parafina a partir do molde de um cachorro de pé, que fica pendurado por uma cinta de couro sobre uma chapa de latão polido disposta no chão. Uma resistência elétrica abaixo da chapa irá aquecê-la, derretendo o cachorro aos poucos no decorrer da exposição. O projeto faz parte da série *Teatro da despedida*, em que a artista apresenta cachorros de parafina que derretem aos poucos. *Teatro da despedida* abrange tanto as esculturas de parafina com as figuras de cachorros, como suas últimas pinturas, expostas em *Teatro para cachorros e aviões*, última individual da artista na Galeria Milan (2010). *Nas pinturas, em um palco de teatro, cachorros e aviões partiam absorvidos pela própria pintura. Nas esculturas, durante todo o período da exposição, a parafina era derretida com refletores de luz, chapa de latão aquecido ou mesmo fogo, como se os cachorros estivessem interpretando seu próprio desaparecimento*, afirma a artista.

Pendurado coloca em cena o jogo entre o visível e o invisível, o pleno e o vazio, presentes em outros projetos da artista. Assim como nos trabalhos de Mendieta temos, aqui, uma obra que se dá no tempo, e que se utiliza do calor do aquecimento do metal para se transformar; uma espécie de performance e *work in progress* que aponta para a própria dissolução e efemeridade do objeto. O que o público vê é sempre esta obra em meio a um processo de transformação, de derretimento; quando começar a exposição parte das patas já estará derretida e, quando terminar, ainda irá sobrar parte do corpo do cachorro. Então sempre se verá o que é e o que foi de uma só vez: o cachorro esquecendo-se de si mesmo. O que fica no espaço expositivo é sempre um vestígio, um traço, um 'resto' de parafina daquilo que foi, um rastro e um indício do cachorro em sua plenitude: revela a ausência de uma presença; típico exercício de memória. À semelhança das experiências artísticas empreendidas por Joseph Beuys, o uso da cera/parafina, aqui, ao lado de materiais perecíveis, sujeitam o objeto de arte à transformação ao longo do tempo.

Nesta operação, Tatiana Blass, artista que transita em diferentes linguagens e mídias, aponta para uma discussão basilar no campo das artes contemporâneas: a dissolução do *status* objetual da obra de arte. Diferentemente de Kosuth, no entanto, que elimina o objeto para uma interpretação, *Pendurado* nos aponta para uma situação ambivalente, uma espécie de 'vazio-objeto': é a plenitude do vazio que se corporifica que interessa à artista. Ao mesmo tempo em que a obra se inicia como objeto, ela só se dá nesta passagem do tempo, nesta performance em ato, que dilui o objeto transformando-o em outro: no vazio pleno de uma presença/ ausência. Neste sentido, o trabalho conjuga em um só momento duas questões: a memória e o esquecimento nos conduzindo aos questionamentos sobre a efemeridade na arte contemporânea e às possibilidades de sua própria memória.

Também sobre memória e esquecimento fala o trabalho da artista carioca Alice Micelli; *88 de 14.000*. O vídeo apresenta 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 ideia 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 ressignificação dos fatos e realiza a releitura de imagens representativas de situações-limites que foram banalizadas e apagadas da memória social recente.

A ideia de arquivo e memória também retorna em outro projeto de *Crossing [Travessias]*; na instalação *Do sofá da sua casa*, dos artistas Lucas Bambozzi e Paloma Duarte. Misto de documentário e ficção, o projeto é formado por imagens documentais diversas - re-encenações realizadas pelos artistas e reportagem televisiva -, colocando em cena dois fatos ocorridos no ano de 2006: o dia em que São Paulo Parou, quando as ruas de São Paulo foram tomadas pelo pânico em função dos ataques do PCC, e uma reportagem apresentada pela Rede Record chamada *O tribunal do crime*.

A instalação reconstitui através de vídeos mapeados em um cenário doméstico, o pânico vivido por milhões de pessoas diante do espetáculo midiático que se seguiu aos ataques. São vídeos que contrapõem diferentes pontos de vista, que fazem oscilar a noção de verdade embutida nos registros visuais: em imagens dos ataques encontradas em hipotéticos celulares perdidos, através de uma suposta conversa com um integrante do PCC em crise de consciência, a cena de um ônibus sendo queimado até o fim, as linhas de varredura de uma TV que desenha os fatos de forma fragmentada, por sobreposição e excesso”, sinalizam os artistas.

Como em *TV Buda* de Nam June Paik, Lucas Bambozzi e Paloma Duarte constroem um cenário em que um personagem assiste solitário, contemplativamente, às narrativas televisivas. Ao invés de olhar para o mundo real, para os acontecimentos ‘lá fora’, tudo o que vê é mediado pelo mundo da mídia, colocando em cena o poder da mídia como interface da nossa visão. Cada vez mais, como diria Marshall McLuhan, os meios de comunicação constituem extensões capilares dos nossos sentidos: estamos absorvidos por uma miríade de dispositivos midiáticos em uma relação, cada vez mais, simbiótica.

Mas não se trata, no caso de *Do sofá da sua casa*, de uma discussão apenas de interface, mas, também, das novas formas, cada vez mais fluidas e complexas, de poder e controle exercidos por intermédio dos meios de comunicação que ganharam, com as mídias locativas, câmeras portáteis e aparelhos celulares, novas dinamicidades. Se no início do século passado Orson Welles no programa *Guerra dos mundos* simulou uma invasão no planeta Terra por marcianos causando pânico através da utilização da rádio CBS (*The Columbia Broadcasting System*) em Nova Jersey, em 15 de maio de 2006 a cidade de São Paulo foi tomada literalmente de pânico por meio de articulações feitas com celulares dentro de cadeias quando a organização PCC parou a maior cidade da América Latina numa data que ficou conhecida como ‘o dia em que São Paulo parou’.

Do sofá da sua casa coloca em cena o debate da memória em duplo sentido: re-encena/re-memoriza, a partir da simulação de imagens dos ataques encontradas em hipotéticos celulares perdidos, fatos reais ocorridos na cidade de São Paulo e coloca em cena o aparato midiático como arquivo/memória digital, testemunho visual/imagético da realidade vivida.

Dentro de outra perspectiva, temos o projeto do artista mexicano Yoshua Ókon, *Risas enlatadas*, uma instalação composta pela projeção de três vídeos que apresenta 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.

Risas enlatadas transita entre o documentário e a ficção. Yoshua Ókon filma dentro de uma fábrica desativada, contrata pessoas que já tinham trabalhado nas *maquiladoras* e coloca os personagens na vivência fictícia 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 neste projeto, 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.

O papel que a indústria cultural e mais especificamente os *games* exercem sobre nossos comportamentos é tema de outro projeto presente na exposição; *Last riot* do coletivo russo AES+F formado por Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich, Evgeny Svyatsky e Vladimir Fridkes.

Last riot é uma animação que mistura imagens do mundo da moda com imagens de *video game* ao som da ópera *A valquíria*, muitas vezes utilizada em filmes como *Apocalypse now*, do compositor alemão Richard Wagner. *Last riot* apresenta como cenário uma batalha travada entre belos jovens em uma visão distópica do futuro em que todos brigam com todos. Neste cenário de guerra permanente, todos os personagens são jovens que parecerem ser tirados de revistas de beleza, misturando a ideia da guerra, de algo extremamente violento, com a beleza da juventude. De alguma forma, *Last riot* não somente é uma crítica à estética do consumo exacerbada que cada vez mais coloca crianças e jovens nas peças de publicidade como, também, uma crítica à estetização da violência empreendida, cada vez mais, nos *video games* e indústria cultural.

As imagens de *Last riot*, por outro lado, muitas vezes se apropriam de imagens/cenas da pintura do artista italiano Caravaggio, como da cena de *Narciso*. De alguma maneira, é como se fosse uma espécie de sintoma, daquilo que Aby Warburg chamou em seu *Atlas Cultural Mnemosyne* de gestos e imagens que sempre retornam na memória coletiva.

Menos apocalíptico é o projeto inédito *Desblocados* desenvolvido pelo Paço Educativo (Claudio Cretti, Daniela Avelar, Gabriel Nascimento, Mariana Fernandes e Tiago Santinho), um jogo de montar que nos remete a jogos infantis como *O pequeno arquiteto*. A ideia de jogo, no contexto desta exposição, aponta para vários níveis possíveis de leitura: em primeiro lugar, *Desblocados*, por não ter uma forma acabada, mas se desenvolver em processo e no tempo a partir da relação com os participantes, dialoga com uma das questões mais importantes colocadas em voga no campo da arte contemporânea: uma arte em processo que só se faz a partir da participação junto ao público. Aliás, a ideia de participação, dentro do contexto de *Desblocados*, e por ser um projeto desenvolvido pelo educativo do Paço das Artes, sinaliza a maneira pela qual os educadores entendem a ação educativa: como um espaço aberto ao desenvolvimento de ações e atividades de viés estético que permitam, em um ambiente

participativo, a construção da autonomia do público em relação a um pensamento sobre a arte.

Ao recuperar antigos brinquedos infantis a partir de peças modulares, desenhadas à maneira dos antigos jogos de montar (*blocos de construção, O pequeno engenheiro, Pinos mágicos, Desblocados*, de alguma forma, aponta para a ideia de memória como processo de reconstrução: *Esse exercício construtivo nos faz pensar na memória como uma arquitetura instável, acúmulo de camadas históricas, destruição e reconstrução constantes. Nessas possibilidades construtivas, como não relacionar também com a nossa atuação no meio em que vivemos? Em que medida novas informações reconfiguram o meio e as relações anteriores? Um bloco que entra e outro que sai podem consolidar ou destruir tudo o que existia, fazendo-nos compreender a noção de transitoriedade das coisas do mundo*, inaliza o Paço Educativo.

Joseph Beuys (Ferreira, 2006) certa vez falou: *Apenas o homem que joga livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre. Esta é, a meu ver, a liberdade absoluta. Considero Schiller o representante máximo dos estetas. Ele afirma que o homem só é homem ao jogar, e que somente no jogar é livre. E como tal, um verdadeiro homem! A arte entendida, portanto, em sentido lúdico: esta é a expressão mais radical da liberdade humana*. Obra/Jogo, *Desblocados* nos aponta para duas direções: de que é possível viver o mundo em liberdade e de que é possível, a partir de cacos/blocos dispersos, construir novas histórias neste mundo de epílogos; ou seja, de que a realidade nunca é algo dado, mas, como a memória, é algo flexível, sempre permeável a construções e reconstruções. Com certeza é no âmbito da arte, da educação e cultura que poderemos construir, entre outros espaços possíveis, novas possibilidades para futuras gerações: agindo agora, no presente, reescrevendo e remontando os blocos e os cacos da nossa história.

Bibliografia

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

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

BELTING, H. *Art history after modernism*. The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In *Escritos de Artistas: anos 60/70*. COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org). Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006

CRIMP, D. *Sobre as ruínas no museu*. São Paulo, Martins Fontes, 2005

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

LYOTARD, Jean-François; Ricardo Correia Barbosa. (trad.). *O pós moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós - moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.