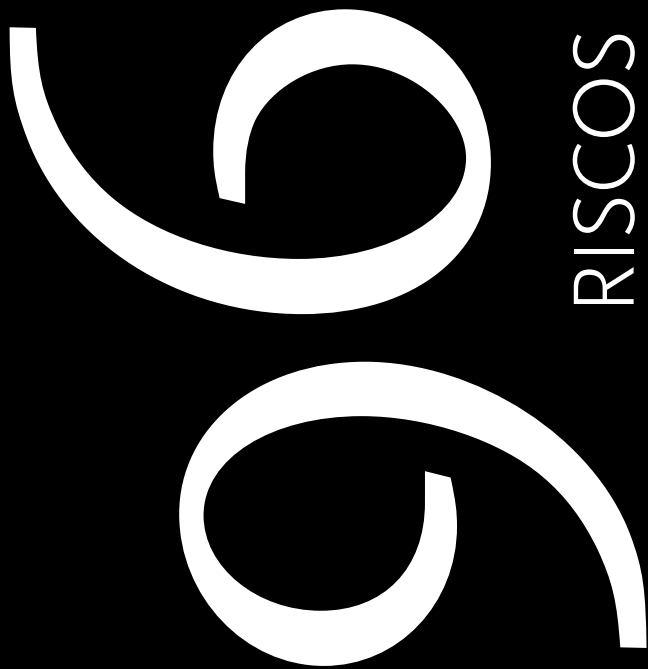




RISCOS DO TEMPO PRESENTE

ANDRÉ BRASIL, CHRISTINE MELLO E EDUARDO DE JESUS

¹ Apud Sibila, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

² Agamben, Giorgio. Sobre a segurança e o terror. In: Cocco, G. e Hopstein, G. (org.). *As multidões e o império: entre globalização da guerra e universalização dos direitos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

³ Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Poesia é risco. O célebre poema-síntese, enunciado, em suportes vários, por Augusto de Campos, reverbera, estranha e inversamente, na fórmula místico-empresarial de Andrew Grove¹: “só os paranóicos sobrevivem”. Para o diretor da Intel, em uma sociedade do risco e da instabilidade, é preciso ter a sensação de permanente ameaça. Diante da cínica lucidez de Grove, a conclusão imediata é a de que, para além dos seus processos de exclusão e de suas disparidades econômicas, o capitalismo contemporâneo opera perversamente no âmbito das subjetividades: somos incitados a nos posicionar contra tudo e contra todos, em uma estratégia individualista e competitiva arriscada.

Seja qual for o nome que damos a ela – sociedade do risco, da incerteza ou da instabilidade – a experiência contemporânea é frágil: vivemos na corda bamba, em um equilíbrio precário entre a perspectiva de, afinal e uma vez por todas, usufruir os avanços prometidos pela tecnociência e, por outro lado, a perspectiva – alardeada tanto pela mídia quanto pelo discurso científico – do próprio fim (da história, da arte, da ciência, da filosofia, do humano, da vida).

Antes de tudo, o risco é uma retórica (o que não quer dizer que não seja real e não interfira concretamente em nossa vida). Quando se concretiza, ele já se tornou uma catástrofe, um dano. Para que continue sendo um risco, é preciso que ele se mantenha latente, iminente, prestes a acontecer. Por isso, o risco é sempre algo que se situa no limite do discurso, em suas bordas.

Hoje, a mídia parece ser uma das principais fontes do discurso acerca do risco: ali, estamos sempre na iminência de uma catástrofe ambiental, de uma guerra nuclear, de um atentado terrorista, de contrair um vírus incurável, de perder o emprego, de ter a casa assaltada, de atravessar uma crise econômica... cada vez mais presente em nosso cotidiano, em sua extrema visibilidade midiática, a retórica do risco acaba por legitimar o controle. Diante do risco sempre próximo, reivindicamos mais e mais segurança, mais e mais polícia, mais e mais vigilância, mais e mais controle. Como nos sugere Giorgio Agamben², a instabilidade legitima a transformação do poder político em poder de polícia.

Ou seja, a experiência contemporânea deriva de um desejo contraditório: convocados a nos tornar empreendedores de nós mesmos, incitados a participar das redes de informação, entretenimento e consumo, precisamos continuamente nos arriscar, mas – não, obrigado – não queremos arcar com os riscos. O que imediatamente deriva desta contradição é uma espécie de assepsia da experiência: não sem que, antes, ela seja traduzida em informação, essa nova forma de comunicação que tudo esclarece, tudo explica³.

Assepsia do espaço, que se torna cada vez mais transparente, visível, mapeado e monitorado em suas dimensões macro e microfísicas. Assepsia do corpo, que pode ser esquadrinhado e investigado por instrumentos óticos cada vez mais sofisticados e que, descoberto seu

4 Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papirus, 1997, p. 41.

5 Comolli, Jean-Louis. Cinema contra espetáculo. In: *Forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte, 2001.

6 Fargier, Jean-Paul. Poeira nos olhos. In: Parente, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

código de funcionamento, torna-se passível de ser manipulado indefinidamente.

Mas, aqui, é principalmente do tempo que se trata. Sabemos que as diversas técnicas desenvolvidas no campo da comunicação e da informática, da biotecnologia e da engenharia genética alteram nossa experiência do tempo, que parece se pautar cada vez mais pelas idéias de previsibilidade e antecipação.

Através de técnicas de simulação cada vez mais sofisticadas, utilizadas em campos os mais diversos – da genética às finanças – tornamos previsível o que é imprevisível, traduzimos o possível em informação passível de ser medida, calculada, previamente experimentada. Se, para Bellour, “o tempo constrói a imagem devorando-a, como um cigarro se consumindo”⁴, o filme agora é reverso: é a imagem que – plástica, dinâmica e processual – consome o tempo, em sua voracidade por antecipá-lo.

Acaso, imprevisível, devir: aquilo que o futuro apresenta de risco, virtualidade e diferença irredutível em relação ao presente passa a ser monitorado, controlado através de todo tipo de técnica preventiva e de simulação. Ou seja, para reduzir o que a experiência possui de “arriscado” precisamos nos cercar de mais e mais informação, o que torna o nosso um cotidiano cada vez mais informado. Como diria Jean-Louis Comolli⁵, vivemos uma vida cada vez mais roteirizada, protegida do “risco do real”.

Nesse contexto, a imagem eletrônica e digital possui um estatuto ambíguo. De um lado, tornada informação, ela pode participar de dispositivos de vigilância e simulação, ampliando a transparência do espaço e a previsibilidade do tempo. De outro, apropriada por estratégias artísticas e políticas contemporâneas, pode reinventar espaços de descontrolo e abrir novamente o futuro ao risco. Mas, agora, trata-se de um risco de novo tipo, o risco da experiência estética, aquele que é capaz de reconfigurar o nosso campo de possibilidades, de ampliar o nosso horizonte de expectativas e o âmbito daquilo que considerávamos “pensável”.

RISCOS ELETRÔNICOS

Em sua extrema instabilidade – “poeira nos olhos”, na feliz expressão de Fargier⁶ – a imagem eletrônica se insere histórica e semioticamente entre os vários campos artísticos e comunicacionais, operando infiltrações, passagens entre um e outro, transformando-os e sendo por eles transformada. Hoje, mais do que nunca, a produção eletrônica vive uma proliferação expressiva, gerando formas impuras, imprevisíveis: formas que, por isso mesmo, não se adequam comodamente às classificações genéricas. Tudo isso contribui para tornar o campo da produção eletrônica uma *zona de risco*, espaço de tensão entre linguagens e estratos culturais.

Trata-se também de uma produção de caráter expansivo. As imagens eletrônicas – analógicas ou digitais – transbordam os limites da

7 Dubois, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

8 Machado, Arlindo. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 52.

9 Virilio, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: Parente, A. (org.). *Imagem Máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993.

10 Idem.

tela, redesenham os espaços urbano e doméstico, abrigando e transformando as subjetividades. Se, para Philippe Dubois⁷, vivemos uma espécie de “estado-vídeo” é porque, da televisão às câmeras de vigilância, do videoclipe aos painéis eletrônicos, a experiência contemporânea é, cada vez com maior intensidade, mediada e reconfigurada pelos vários dispositivos eletrônicos, que operam ubíqua e instantaneamente. A imagem eletrônica torna-se, dessa forma, um estado da imagem e da própria realidade: através dela se processam e se pensam as outras imagens e nossa presença no mundo.

Mas, para além de seu caráter expansivo e permeável, a imagem eletrônica deve ser considerada arriscada principalmente pela sua dimensão de acontecimento. Essa dimensão pode ser investigada em vários sentidos. Um deles diz respeito à forma particular como a imagem eletrônica opera a inscrição do tempo: sua dimensão temporal, seu caráter processual a transformam num verdadeiro acontecimento eletrônico. Como esclarece Arlindo Machado, o quadro videográfico não existe no espaço, mas na duração de uma varredura na tela. As imagens eletrônicas, complementa ele, “não são mais expressões de uma geometria, mas de uma geologia, ou seja, de uma inscrição do tempo no espaço. Dessa forma, o tempo já não é, como era no cinema, aquilo que se interpõe entre um fotograma e outro, mas aquilo que se inscreve no próprio desenrolar das linhas de varredura e na superposição no quadro”⁸. Acontecimento eletrônico, portanto, que vai se tecendo, processualmente, no momento mesmo em que a imagem se forma na tela. Risco da imagem que atravessa e é atravessado pelo risco da experiência.

Há outra forma de se pensar o estatuto de acontecimento próprio à imagem eletrônica. Menos recorte de um instante do que fluxo ininterrupto de sinais luminosos, a imagem eletrônica se processa em tempo real e permite, muitas das vezes, a coincidência entre o momento de produção da imagem e o de sua exibição. Tempo real aliado a telepresença faz da nossa uma sociedade que se processa *ao vivo*, em constante superposição, em um presente expandido, de diferentes espaços e temporalidades. Podemos acrescentar criticamente, com Virilio⁹, que, potencializadas pelas tecnologias eletrônicas e digitais, as imagens transmitidas instantânea e remotamente dominam a coisa representada, provocando ali uma espécie de *acidente*, um curto-circuito entre presença e distância. Configura-se, assim, uma “era paradoxal das imagens”¹⁰.

Apesar de todas as ambigüidades políticas e estéticas produzidas por esse paradoxo, a abertura ao tempo real, ao fluxo ininterrupto do tempo presente, faz com que a imagem esteja aberta também ao acontecimento em sua imprevisível emergência. A contingência da captação da imagem aliada à sua instantânea circulação pode tornar-lhe permeada de aleatoriedades, eivada de pequenos (quase) acontecimentos.

Para além de seus aspectos meramente técnicos ou tecnológicos, mas deles indissociável, a apropriação estética da imagem eletrônica

11 Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984, p. 88.

12 Idem, p. 60.

13 Blanchot, Maurice. *À parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 81.

ANDRÉ BRASIL É ENSAÍSTA, CURADOR E PROFESSOR DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS (PUC-MG), ONDE COORDENA O CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO EM IMAGEM E SOM (CEIS). MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG) E DOUTORANDO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ), TEM COMO OBJETOS DE PESQUISA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA E AS IMPLICAÇÕES ÉTICAS, POLÍTICAS E ESTÉTICAS DAS MÍDIAS ELETRÔNICAS E DIGITAIS.

CHRISTINE MELLO É DOUTORA EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA PELA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP), PESQUISADORA, ENSAÍSTA E CURADORA. PROFESSORA DA FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO (FAAP), DA PUC E COORDENADORA DA PÓS-GRADUAÇÃO EM CRIAÇÃO DE IMAGENS E SONS EM MEIOS ELETRÔNICOS NO SENAC. REALIZOU A CURADORIA DE NET ART DA REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA PARA A “25ª BIENAL DE SÃO PAULO”.

EDUARDO DE JESUS É PROFESSOR DA FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS (PUC-MG). MESTRE EM COMUNICAÇÃO SOCIAL PELA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG) E DOUTORANDO NA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (ECA-USP), TRABALHA COMO PESQUISADOR, VIDEOARTISTA E MEMBRO DA ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL.

se efetua tendo em vista, portanto, seu caráter temporal, processual e de acontecimento. O artista que lida com a matéria-prima eletrônica acaba por moldar, manipular, ou melhor, modular o próprio tempo. Com isso, ele pode abrir a imagem à duração, ao acontecimento, ao risco do tempo presente e tudo aquilo que ele comporta de contingência e descontrole.

Aberta à duração, a imagem pode, então, abrigar o eventual. Pode, muitas das vezes, até mesmo provocá-lo, como é o caso de certos procedimentos documentais ou performáticos que visam menos registrar do que produzir uma experiência (que não aconteceria não fosse a intervenção daquele que, através da câmera, a produz).

O evento, “o inesperado de toda esperança”, diria Blanchot, é aquilo que pode nos afetar e, com isso, reconfigurar, ampliar nosso campo de possibilidades: quando atravessa a imagem em sua inapreensível aparição, o acontecimento pode nos fazer pensar o que a nós era antes impensável. Abre-se ali um território arriscado: “um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento”¹¹, onde caminha “um pensamento que ainda não pensa”¹². Ambígua, precária, instável, a imagem se instala então nessa zona de risco, onde é impossível discernir, decidir, explicar, agir. Resta-nos “... um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos”¹³.

Podemos retomar o célebre poema de Augusto de Campos que inicia este ensaio: o risco poético, de muitas maneiras, se diferencia daquele risco que, através do discurso midiático ou tecnocientífico, nos deixa em estado de constante alerta, de constante paranóia. Se, com cada vez mais frequência, o último é utilizado para legitimar o controle, a invasão de privacidade e a guerra (*a justiça infinita*, diriam alguns), o primeiro é aquele capaz de desfazer nossas certezas: com isso, reinventa nosso horizonte de expectativas, nosso campo de possibilidades. Trata-se, nesse caso, menos de antecipar o futuro para colonizá-lo do que de abrir virtualidades ainda inauditas.



RISKS OF THE PRESENT TIME
ANDRÉ BRASIL, CHRISTINE MELLO AND EDUARDO DE JESUS

Poetry is risk. The famous poem-synthesis, proclaimed in a number of different supports by Augusto de Campos, reverberates strangely and inversely in Andrew Grove's¹ half-mystical, half-entrepreneurial formula: “only the paranoid survive”. For Intel's Chairman of the Board, in a society characterized by risk and instability, we must all feel constantly threatened. In the light of Grove's cynical lucidity, the immediate conclusion is that contemporary capitalism, quite apart from its furthering of exclusion and economic disparities, operates perversely in the realm of subjectivities: we are urged to take a stance against everything and against everybody, as part of a risky individualistic competitive strategy.

Whatever we call it – the society of risk, uncertainty or instability – contemporary experience is fragile: we are living on a tightrope, in a precarious balance between the prospect of finally enjoying, once and for all, the vaunted advances of techno-science, and the prospect – touted in the media and in scientific discourse – of the end itself (of history, of art, of science, of philosophy, of mankind, of life).

Above all else, risk is a rhetoric (which does not mean that it is not real or that it does not interfere in a

very concrete way in our lives). Risk becomes reality when it has already become a catastrophe or a damage. In order to remain a risk it must stay latent, imminent, about to happen. That is why risk is always on the edge of discourse, on its boundaries.

The media seems to be one of the major sources of the discourse on risk today: in the media we are always on the brink of an environmental catastrophe, of a nuclear war, a terrorist attack, about to be infected by an incurable virus, to lose our jobs, to have our homes burgled, or to undergo an economic crisis. Increasingly present in our daily lives, and in its sheer media visibility, the discourse of risk eventually legitimizes control. In the face of the looming risk, we demand more and more security, more and more policing, more and more surveillance, more and more control. As Giorgio Agamben² suggests, instability legitimizes the transformation of political power into police power.

This means that contemporary experience stems from a contradictory desire: invited to become the entrepreneurs of our own selves, urged to tap into information, entertainment and consumption networks, we must constantly run risks, but – no, thank you very much – we

do not wish to assume these risks. What immediately results from this contradiction is a sort of asepsis of experience: however, not without experience becoming first information, this new kind of communication that clarifies and explains everything.³

Asepsis of space, which becomes increasingly transparent, visible, mapped and monitored in its macro- and micro-physical dimensions. Asepsis of the body, which can be scanned and investigated by increasingly sophisticated optical instruments and, now that its operational code has been discovered, can be manipulated indefinitely.

But we are concerned mainly with time here. We know that the array of techniques developed in the field of communication and computing, biotechnology and genetic engineering, are changing our experience of time, which seems to be increasingly driven by ideas of predictability and forecasting.

Through increasingly sophisticated simulation techniques, used in a bewildering variety of fields – from genetics to finance – we have made the unforeseen predictable, we have translated the possible into measurable, calculable and pretestable information. If, as Bellour writes, “time constructs the image



by devouring it like a cigarette burning down”⁴, the film is now playing backwards: it is the image – plastic, dynamic and processual – that consumes time, in its eagerness to anticipate it.

Chance, the unforeseen, that which is still coming to light: what the future represents in terms of risk, virtuality or the irreducible difference from the present, can now be monitored and controlled by means of every kind of preventive and modeling technique. In other words, to reduce what is “risky” in experience we must hedge ourselves around by more and more information, making our daily existence increasingly informed. As Jean-Louis Comolli⁵ would say, we live increasingly scripted lives, protected from the “risk of the real”.

Within this context the electronic and digital image has an ambiguous status. On the one hand, having been made information, it can be part of surveillance and modeling devices, increasing the transparency of space and the predictability of the climate. On the other hand, taken over by contemporary artistic and political strategies, it can reinvent spaces of uncontrol and once again leave the future wide open to risk. Only that it is now a new type of risk, the risk of esthetic experience, that risk capable of reconfiguring our field of possibilities, of expanding our horizons of expectations and the scope of what we deem “thinkable”.

ELECTRONIC RISKS

In its extreme instability – “dust in one’s eyes”, as Fargier⁶ so aptly puts it – the electronic image is inserted historically and semiotically into the several artistic and communicational fields, infiltrating, opening up pathways between one and the other, transforming them and being transformed by them. Today, more than ever before, electronic production is undergoing expressive proliferation,

creating impure, unpredictable forms: forms that for this very reason do not fit snugly into generic classifications. This all helps make the field of electronic production a *risk zone*, a space of tension between cultural strata and languages.

This production is also expansive. Electronic images – analogical or digital – go beyond the limits of the screen, redesigning urban and domestic spaces, sheltering and changing subjectivities. If, as Philippe Dubois⁷ puts it, we are living in a sort of “video-state”, this is because contemporary experience, from television to security cameras, is more and more intensely mediated and reconfigured by the range of electronic devices that are working ubiquitously and instantaneously. The electronic image thus becomes a state of the image and of reality itself: it is through it that other images and our own presence in the world are processed and conceived of.

However, beyond its expansive and permeable nature, the electronic image must be deemed risky owing mainly to its event-like dimension. This dimension can be investigated in several ways. One has to do with the particular means by which the electronic image operates the inscription of time: its temporal dimension and its processual character make it a true electronic event. As Arlindo Machado states, the videographic framework does not exist in space, but only in the duration of a sweep across the screen. Electronic images, he goes on to say, “are no longer the expressions of a geometry, but rather of a geology, in other words, of an inscription of time on space. Time is thus no longer what it was in the cinema, that which comes between one frame and the next, but that which is inscribed in the unfolding of the sweeping lines and superimposition in the frame”⁸. An electronic event, therefore, which weaves itself in processual fashion, at the very moment when the image forms upon

the screen. The risk of the image that permeates and is permeated by the risk of experience.

There is another way of thinking about the event-like status of the electronic image. Less as the slicing of an instant than as the uninterrupted flow of light signals, the electronic image is processed in real time and often enables a coincidence between the moment when the image is produced and when it is shown. Real time allied to telepresence makes ours a *live* society, continually being overlaid, in an expanded present of several spaces and temporalities. We might critically add, with Virilio⁹, that images transmitted instantaneously and at a distance, enabled by electronic and digital technologies, dominate the thing shown, provoking a kind of *accident*, a short circuit between presence and distance. It is thus a “paradoxical era of images”¹⁰.

Despite all the political and esthetic ambiguities created by this paradox, the openness to real time and to the ceaseless flow of the present also opens up the image to the event in its unpredictable emerging. The contingency of its capture and its instantaneous circulation permeates the image with the random, with (quasi) events.

Beyond its merely technical or technological aspects, yet indissociable from them, the esthetic appropriation of the electronic image takes place in the context of its temporal, processual and event-like nature. An artist working with the electronic source material will mould and manipulate, or rather, modulate time itself. He or she can therefore expose the image to duration, to the event, to the risk of present time and all that this entails in terms of contingency and uncontrollableness.

Being open to duration the image can thus accommodate the possible. It can often even provoke it, as in certain documental or performative procedures that aim less to record than to produce an experience

(which would not take place without the intervention of someone behind the camera producing it).

The event, “the unexpected of all expectation”, as Blanchot might put it, is that which can affect us and thus reconfigure or expand our field of possibilities: when it pierces the image in its unseizable appearing, the event can make us think what was previously unthinkable for us. This opens up a risky territory: “a placeless space and an unengendering time”¹¹, in which moves “a thought that does not yet think”¹². Ambiguous, precarious, unstable, the image installs itself within this risk zone, where discernment, decision, explanation and action are impossible. All that remains for us is “an effort, not to express that which we know, but to feel that which we do not know.”¹³.

We can take up once more Augusto de Campos’ famous poem that opened this essay: poetic risk in many ways differs from the risk which, through techno-scientific discourse or media discourse, leaves us in a state of constant alert, or constant paranoia. While the latter is increasingly used in order to legitimize control, invasion of privacy and war (*infinite justice*, some might say), it is the former that can overturn our certainties: it thus reinvents our horizon of expectations, our field of possibilities. It is less a case of foreseeing the future in order to colonize it, than of opening up as-yet unheard-of virtualities.

1 Apud Sibila, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

2 Agamben, Giorgio. Sobre a segurança e o terror. In: Cocco, G. & Hopstein, G. (org.). *As multidões e o império: entre globalização da guerra e universalização dos direitos*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

3 Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

4 Bellour, Raymond. *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997, p. 41.

5 Comolli, Jean-Louis. Cinema contra espetáculo. In: *FORUMDOC.BH.2001*. Belo Horizonte, 2001.

6 Fargier, Jean-Paul. Poeira nos olhos. In: Parente, André (org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

7 Dubois, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

8 Machado, Arlindo. *Máquina e imaginário. O desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 52.

9 Virilio, Paul. A imagem virtual mental e instrumental. In: Parente, A. (org.). *Imagem Máquina*. São Paulo: Editora 34, 1993.

10 Idem.

11 Blanchot, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D’água, 1984, p. 88.

12 Idem, p. 60.

13 Blanchot, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ANDRÉ BRASIL IS AN ESSAYIST, CURATOR, AND PROFESSOR AT THE PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS (PUC-MG), WHERE HE COORDINATES THE CENTRO DE EXPERIMENTAÇÃO EM IMAGEM E SOM (CEIS). HE HAS A MASTER’S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION FROM THE UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG) AND IS CURRENTLY DOING HIS PHD AT THE UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ). THE OBJECT OF HIS RESEARCH IS THE CONTEMPORARY AUDIOVISUAL PRODUCTION AND THE AESTHETIC, POLITICAL, AND ETHICAL IMPLICATION OF THE DIGITAL AND ELECTRONIC MEDIA.

CHRISTINE MELLO IS AN ESSAYIST, CURATOR, AND RESEARCHER AND HAS A PHD IN COMMUNICATION AND SEMIOTICS FROM THE PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO (PUC-SP). SHE IS A PROFESSOR AT THE FUNDAÇÃO ARMANDO ÁLVARES PENTEADO (FAAP) AND PUC-SP AND SHE IS THE COORDINATOR OF THE GRADUATION COURSES IN SOUND AND IMAGE CREATION IN ELECTRONIC MEDIA AT SENAC. SHE WAS THE CURATOR OF NET ART FOR THE BRAZILIAN REPRESENTATION AT THE “25TH BIENAL DE SÃO PAULO”.

EDUARDO DE JESUS IS A PROFESSOR AT THE ARTS AND COMMUNICATION SCHOOL OF THE PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS (PUC-MG). HE HAS A MASTER’S DEGREE IN SOCIAL COMMUNICATION FROM THE UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG) AND IS CURRENTLY DOING HIS PHD AT THE ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (ECA-USP). HE WORKS AS A RESEARCHER AND VIDEOARTIST, AND HE IS A MEMBER OF THE ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL.