



VIDEOBRASIL:
TRÊS DÉCADAS

VIDEOBRASIL:
THREE DECADES

VIDEOBRASIL:
TRÊS DÉCADAS
DE VÍDEO, ARTE,
ENCONTROS E
TRANSFORMAÇÕES

VIDEOBRASIL:
THREE DECADES OF
VIDEO, ART, ENCOUNTERS,
AND TRANSFORMATIONS



ISBN 978-85-7995-180-0





ISBN 978-85-7995-180-0



VIDEOBRASIL:
TRÊS DÉCADAS
DE VÍDEO, ARTE,
ENCONTROS E
TRANSFORMAÇÕES

VIDEOBRASIL:
THREE DECADES OF
VIDEO, ART, ENCOUNTERS,
AND TRANSFORMATIONS

VIDEOBRASIL:
TRÊS DÉCADAS

VIDEOBRASIL:
THREE DECADES





Videobrasil: três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações

Videobrasil: three decades of video, art, encounters, and transformations

ORGANIZAÇÃO
EDITORS
Teté Martinho
Solange Farkas



Videobrasil 30 anos
Danilo Santos de Miranda
Diretor Regional
do Sesc São Paulo

A aceleração das relações entre homem e tecnologia tem alterado de forma radical os conteúdos afetivos, informativos, documentais e artísticos produzidos a partir da segunda metade do século 20.

Ao lado da sensação de obsolescência contínua a afligir o ser humano diante de máquinas como computadores, câmeras fotográficas, filmadoras, há um incômodo ante a dúvida sobre a própria capacidade de perceber as mudanças ao nosso redor, sem grandes surpresas ou estranhamentos.

Essas mudanças incidem na percepção de mundo das pessoas, pois, além de rápidas, elas diluem referências comuns, influem na configuração, assim como na corroboração de fontes de informação e conhecimento, instaurando diferentes pontos de vista a respeito de temas de discussão nem sempre fácil. Daí, a produção da arte contemporânea, particularmente associada à tecnologia, vir se tornando mais e mais complexa.

É nesse contexto que a Associação Cultural Videobrasil completa trinta anos de atividades, contando com a parceria do Sesc desde 1992. Nessa já longa trajetória, o Sesc procura dar visibilidade às mais variadas manifestações estéticas em suporte eletrônico, extrapolando a realização de um festival e desdobrando-se em iniciativas que envolvem exposições, publicação de livros e cadernos especiais, organização e disponibilização de acervos em mídias eletrônicas, entre outras.

Tendo optado politicamente por se vincular à produção contemporânea realizada por artistas, curadores e pesquisadores no circuito geopolítico Sul, o Videobrasil interroga-se sobre a legitimação e os cânones da arte ocidental, colocando em foco indivíduos e debates fora do eixo. Trata-se de dar lugar à arte produzida em meio ao desalinho, representado por diferentes situações de opressão política, social e cultural, ausência de liberdade de expressão, desestabilização político-econômica, guerras, pobreza, fome.

Em face das realidades em que as sociedades locais se encontram, privadas de acesso à educação e à cultura, surgem histórias, símbolos e mitos desconhecidos do mundo ocidental. Pois tudo o que implica em desestrutura e descompasso, se comparado à Europa e aos Estados Unidos, por exemplo, transforma-se em matriz para não só confrontar diferenças, mas também possibilitar diálogos livres de juízos de valor.

Busca-se a equidade na exposição de vozes e narrativas, preservando as diferenças.

Essas razões levam o Sesc a festejar os trinta anos do Videobrasil, certo de sua capacidade de aliar arte, crítica e diversidade como elementos fundamentais à transformação das realidades que nos cercam.

O real como matéria
Solange Farkas
Curadora e diretora
da Associação Cultural
Videobrasil

O vídeo é uma ferramenta que surgiu em um momento de questionamento profundo dos suportes, materiais, lugares e formatos da arte. Vinha desafiar um sistema institucional e um mercado que nem sempre apoiam o que é urgente produzir em termos artísticos e discursivos. Mas foi na relação da linguagem da arte com o real que se operou sua grande mudança de abordagem: de objeto a representar, o real passava a ser, ele mesmo, matéria-prima para os artistas.

Como suporte da criação artística, o vídeo sustentou o intenso espírito crítico das vanguardas de meados do século 20. Influuiu na sintaxe das artes plásticas, ao introduzir nesse campo, de forma definitiva, dimensões como movimento, tempo e som. Meio permeável, em diálogo com os mais variados contextos estéticos, ajudou a romper fronteiras entre os diversos campos da atividade artística. Contribuiu para questionar a ordem estabelecida, tanto em termos formais quanto discursivos, institucionais e comerciais.

Hoje, o vídeo está confortavelmente integrado à linguagem dos artistas, em suas diversas abordagens possíveis: explorado enquanto ferramenta narrativa, cruzando o campo do cinema, apoiado em instalações, utilizado como registro ou documento, apropriado em discursos específicos. Mais: a forma radical como as novas tecnologias têm penetrado em nosso cotidiano, reconfigurando nosso campo perceptivo, traz e trará novas dimensões tanto ao espaço como ao percurso expositivo.

A introdução do vídeo teve um impacto importante no sistema da arte, colocando-a em nova relação com o real e com a matéria. Formatos se sucedem, são ultrapassados, aperfeiçoados ou descartados – por razões de toda natureza, em especial mercadológica. O que fica da produção artística em vídeo, tão efêmera quanto as tecnologias que um dia lhe deram vida, são os vetores de transformação que essas obras conseguiram impor às formas de conceber e problematizar a arte.

Dedicamos este livro à memória de Thomaz Farkas.

Preâmbulo

O partido inicial desta publicação era revisitar os conteúdos e mudanças que marcaram a trajetória de trinta anos do Videobrasil, transformando uma iniciativa local, voltada a fomentar e discutir o vídeo brasileiro dos anos 1980, em plataforma para a produção artística contemporânea do Sul geopolítico do mundo. Projetado desde o presente, esse olhar busca os artistas, as obras e as ideias que ajudaram a construir a identidade do Festival, e ilumina os pontos de inflexão mais fundamentais de sua história: a internacionalização, em 1990, já angulada para o território geopolítico do Sul; o início da parceria com o Sesc São Paulo, que dá novo porte ao Festival, a partir de 1992; e a abertura a todas as manifestações artísticas, configurando a feição atual, em 2011.

Ainda que se atendo a esse plano simples, o livro forçosamente alinhava fragmentos de histórias maiores: a descoberta do vídeo como meio e matéria artística pelas vanguardas internacionais dos anos 1950-1960; as ideias que renovavam as produções audiovisual e artística brasileiras nos anos 1960 e 1970; a chegada dos formatos domésticos de vídeo ao Brasil, coincidindo com o desejo de renovação da linguagem e do espectro temático da televisão aberta, nos anos 1980; a absorção dos artistas que trabalham com vídeo pelo sistema da arte, dos anos 1990 em diante, e, mais recentemente, a descoberta da ferramenta por artistas não necessariamente associados a ela.

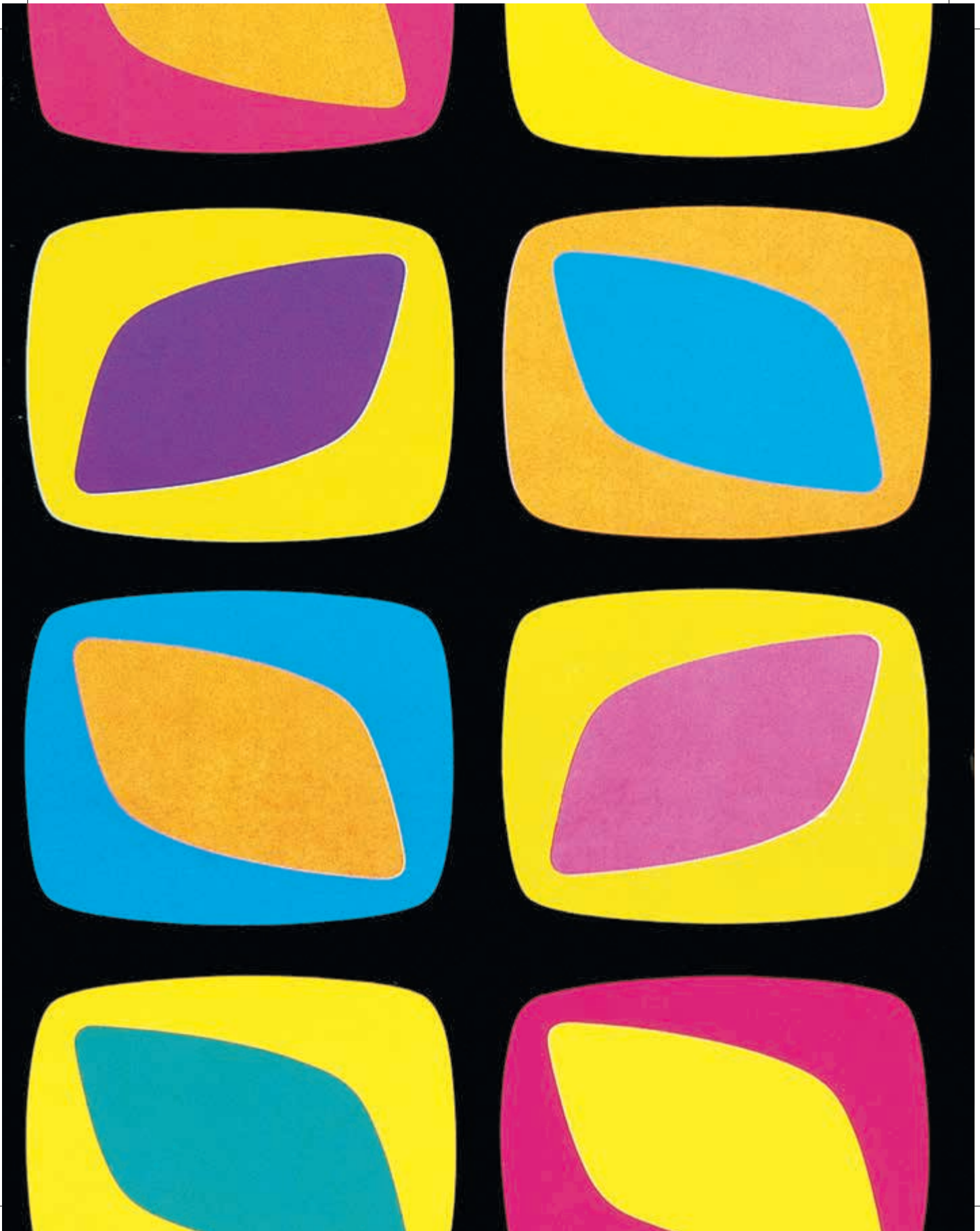
Sobretudo, o que se desenha aqui é o percurso lento, mas irreversível, que aproxima o vídeo do campo das artes, gerando práticas com potencial de redesenhar circuitos e borrar fronteiras entre manifestações e linguagens. Mais que a efeméride, é esse cruzamento muito particular de histórias que justifica o esforço de resgatar as programações do Festival, além das mudanças que, em trinta anos, trataram de adequá-lo às demandas e realidades, em constante mutação, não só da produção de vídeo, mas da produção artística contemporânea em geral.

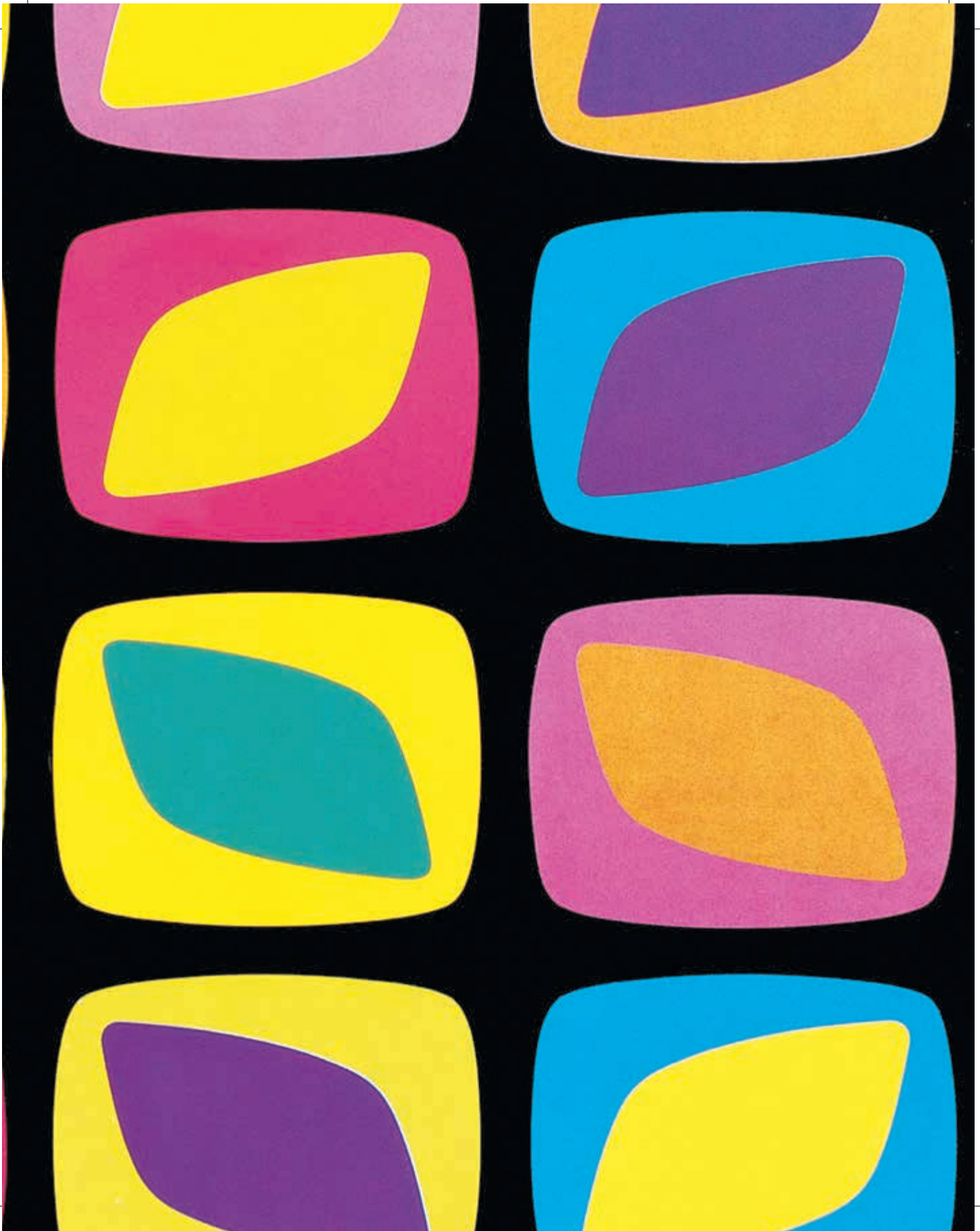
Lidos a partir de uma perspectiva histórica, que busca em cada um os formatos e espectros temáticos que ajudaram a construir, os conteúdos das dezoito edições do Festival realizadas entre 1983 e 2013 criam, ao longo do livro, uma linha do tempo. A partir de 2000, são entremeados, em ordem cronológica, pelas exposições monotemáticas realizadas pela Associação Cultural Videobrasil e o Sesc São Paulo. Quatro ensaios interrompem esse desenho para aprofundar aspectos fundamentais da história do Festival e das histórias que ele conta: a fase inicial, que corresponde ao fim da ditadura militar e à explosão do desejo de “tomar” e transformar uma televisão monopolizada e engessada; a relação entre vídeo e performance, que se impõe

desde o início; o lugar do vídeo na produção brasileira contemporânea; e as implicações do recorte que coloca o foco do Festival nas regiões do Sul geopolítico.

Concebido para registrar e atualizar os aportes e a história de um Festival de características peculiares, pautado pela mudança e por seus riscos, este livro começa e termina na valorização do real como matéria artística, por meio do vídeo. Da descoberta das possibilidades do meio até sua presença massiva no repertório dos artistas atuais, deixa ver com clareza a contribuição intransferível do vídeo à expressão artística contemporânea.

10. **1983** I FESTIVAL DE VÍDEO BRASIL 22. **1984** II FESTIVAL FOTOPTICA-MIS DE VÍDEO BRASIL 32. **1985**
III FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL 44. **MIL TELAS E CENTENAS DE CANAIS DEPOIS** GABRIEL PRIOLLI 50. **1986**
IV FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL 62. **1987** V FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL 74. **1988** VI FESTIVAL FOTOPTICA
VIDEOBRASIL 84. **1989** VII FESTIVAL FOTOPTICA VIDEOBRASIL 94. **1990** 8TH FOTOPTICA INTERNATIONAL VIDEO
FESTIVAL 106. **1992** 9º FESTIVAL INTERNACIONAL VIDEOBRASIL 118. **1994** 10º VIDEOBRASIL FESTIVAL INTERNACIONAL
DE ARTE ELETRÔNICA 128. **1996** 11º VIDEOBRASIL FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA 142. **TEMPO,**
IMAGEM: PERFORMANCE EDUARDO DE JESUS 152. **1998** 12º VIDEOBRASIL FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE
ELETRÔNICA 164. **2001** 13º VIDEOBRASIL FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA 176. **UNIVERSOS**
EM CONTENÇÃO: O VÍDEO NA ARTE CONTEMPORÂNEA PAULA ALZUGARAY 184. **2003** 14º VIDEOBRASIL FESTIVAL
INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA 196. **2005** 15º VIDEOBRASIL FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA
210. **O TEMPO DO SUL** MOACIR DOS ANJOS 218. **2007** 16º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE ELETRÔNICA SESC_
VIDEOBRASIL 230. **2011** 17º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEOBRASIL 242. **2013**
18º FESTIVAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEOBRASIL 256. ENGLISH VERSION 334. ÍNDICE ONOMÁSTICO





1983

I Festival de Vídeo Brasil



De 8 a 14 de agosto de 1983, Museu da Imagem e do Som, São Paulo

REALIZAÇÃO Fotoptica, Museu da Imagem e do Som

COORDENAÇÃO Heloisa Vidigal, Ivan Isola, Solange O. Farkas, Thomaz Farkas

OBRAS inscritas 78 selecionadas 36 JÚRI Candido José Mendes de Almeida, Gabriel Priolli, Henrique de Macedo, José Joffily, Moracy de Oliveira, Walter George Durst, Walter Lima Jr.

PREMIADAS GRANDE PRÊMIO *Caderneta de campo* (Catherine Hirsch, Edson Jorge Elito, José Celso Martinez Corrêa, Noilton Nunes, Uzyrna Uzona)

1º LUGAR *Marly Normal* (Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Olhar Eletrônico)

2º *Garotos do subúrbio* (Fernando Meirelles, Olhar Eletrônico) 3º *Arquive-se* (Angela Mascelani, Guy Van de Beque) 4º *Frau* (Isa Castro, Tadeu Jungle, TVDO, Walter Silveira) 5º *A dama do Pacaembu* (Maria Luisa Leal, Rita Moreira) 6º *Brasil, Paula Z* (Carlos Ebert, Gustavo Hadba, Telecine Maruim) 7º *Selene* (Gofredo Telles, Mari Pini) 8º *Quem Kiss teve* (Tadeu Jungle, TVDO) 9º *Chico Antônio, o herói com caráter* (Eduardo Escorel, Telecine Maruim) 10º *Brasília* (Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Olhar Eletrônico)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Ana Maria Magalhães, Aníbal Massaini, David Raw, Ethevaldo Siqueira, Fayez José Mauad, Fernando Pacheco Jordão, Flavia Moraes, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Helena Silveira, Marcelo Machado, Otávio Donasci, Paula Gaitán, Roberto Elisabetsky, Rubens Fernandes, TVDO, Videoverso, Walter Avancini, Walter Clark

IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Kiko Farkas

O Videobrasil surgiu em meio à efervescência cultural e à retomada do debate político que marcaram a transição entre a ditadura militar brasileira e a restituição da democracia, a partir do fim dos anos 1970. Com um número inesperado de inscrições e conteúdos de natureza política, o evento respondia a uma sobreposição particular de contextos. De um lado, o monopólio estatal da concessão dos canais de televisão, que ajudou a consolidar o projeto da ditadura militar, atuara fortemente no imaginário de uma geração, gerando o desejo de “invadir a televisão” para revelar realidades sociais banidas, impor novos olhares e experimentar com a linguagem. De outro, o

advento dos equipamentos domésticos de vídeo – e dos formatos semiprofissionais portáteis – tornavam possível produzir audiovisual fora do âmbito rigidamente controlado da televisão. O Festival serve de vitrine às experiências de uma geração profícua de produtores independentes, que têm como projeto renovar a linguagem audiovisual e a televisão brasileira. Esse projeto está no subtexto das obras em competição e mostras informativas; é tema de mesas que reúnem produtores e gente de TV; e se desdobra em performances e instalações que exploram as possibilidades expressivas do vídeo para além do uso televisivo, sugerindo a ligação umbilical do Festival com o campo das artes.



A partir da esquerda, Marcelo Tas, Marcelo Machado, Fernando Meirelles e Toniko Mello, da Olhar Eletrônico, com a amiga Graça Marques e os três troféus que ganharam no Festival



O NOVO SUPER-8 O Videobrasil foi criado por iniciativa de Thomaz Farkas, um dos precursores da fotografia moderna no Brasil. Parte de um esforço para promover os equipamentos portáteis de vídeo que a Fotoptica – sua empresa de equipamentos fotográficos – começava a vender no Brasil, o Festival nascia com a pretensão de tornar-se um sucedâneo do Super Festival Nacional do Filme Super-8: o importante polo de difusão da produção audiovisual alternativa local, realizado desde 1973 com apoio da Fotoptica, chegava ao fim com a descontinuação iminente da produção da película. A jornalista Solange Oliveira Farkas, então editora da revista *Fotoptica*, publicação sobre fotografia que a empresa produziu até a década de 1990, foi incumbida da pesquisa e formatação do evento, do qual nunca mais se afastaria. “Thomaz era um visionário e intuía o poder que essa mídia nova e acessível teria de catalisar o desejo de expressão e criação que era a tônica daquele momento”, diz a curadora. Sua experiência anterior com produção de eventos se limitava à mostra de cinema marginal que organizou como projeto de conclusão do curso na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, reunindo Neville d’Almeida, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Edgard Navarro.



ERA TUDO VERDADE Das 36 obras selecionadas, vinte eram documentários ou reportagens, que exemplificavam o desejo de expor personagens e realidades evitados ou menosprezados pelas redes nacionais de televisão, seja pelo conteúdo político, seja por escaparem de um padrão de interesse massificado: a cena punk paulistana (*Garotos do subúrbio*, foto), o cotidiano de uma moradora de rua (*A dama do Pacaembu*), a posse do governador Leonel Brizola no Rio de Janeiro (*A Leonel Brizola*), a matança de jacarés num santuário ecológico (*Morte no Pantanal*), o tocador de ganzá que encantou Mário de Andrade (*Chico Antônio, o herói com caráter*).

COM CENSURA Nas primeiras cinco edições do Festival, ainda havia censura prévia no Brasil, e era preciso submeter as obras selecionadas ao crivo insondável da temida Solange Hernandes, que chefiou a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) de 1981 a 1984. O mecanismo foi utilizado pelo regime militar, a partir de 1964, para controlar o conteúdo de obras culturais, jornalísticas e artísticas, e coibir a difusão de ideias de oposição. Desde 1979, a paranoia política arrefecera, mas persistia um profundo moralismo, que vitimava obras libertárias e envolvendo temáticas sexuais. A censura foi oficialmente extinta em 1988, com a nova Constituição.

SALA CHEIA Com 178 lugares, o auditório do Museu da Imagem e do Som foi insuficiente para abrigar o público interessado nas sessões da mostra competitiva Tapes em Concurso, divididas em seções de duas horas de projeção cada, ao longo de seis dias. No palco do auditório, dois telões exibiam as obras simultaneamente. No corredor que levava à sala de exibição, totens sustentavam aparelhos de TV que exibiam as mostras competitiva e paralela.



SEM CATEGORIAS Por decisão do júri prévio, o Festival começa abolindo as categorias de premiação anunciadas no regulamento (documentário, ficção, musical, livre). No lugar, cria duas grandes categorias: VHS, para obras realizadas no formato doméstico de videocassete (foto) lançado pela JVC, no mundo, em 1977, e pela Sharp, no Brasil, em 1982; e U-Matic, para trabalhos produzidos com o equipamento semiprofissional portátil de vídeo que era fabricado pela Sony japonesa desde 1970 e começava a ser usado aqui.



Na plateia, Heloisa Vidigal, da coordenação do 1º Festival



A TVDO em 1981: a partir da esquerda, Ney Marcondes, Walter Silveira, Tadeu Jungle e Paulo Priolli





BEATLES Palco do movimento pela renovação da linguagem televisiva capitaneado pelas produtoras independentes de vídeo, o primeiro Videobrasil foi dominado pelas duas principais entre elas: Olhar Eletrônico e TVDO. Se o vídeo independente era o novo rock, as duas "bandas" principais cultivavam uma divertida rivalidade. À primeira, coube a pecha do bom-mocismo, em comparação à segunda, de vocação iconoclasta. Ambas queriam o mesmo: criar a televisão do terceiro milênio. A experimentação visual e os temas do cotidiano revisitados eram marcas da Olhar Eletrônico, criada em 1981 por Fernando Meirelles, Marcelo Machado, José Roberto Salatini, Paulo Morelli, então recém-formados em arquitetura pela USP; mais tarde, agregaria Marcelo Tas, Renato Barbieri e Toniko Mello, entre outros. Do Videobrasil, saíram premiados por *Marly Normal*, exercício poético com corte seco (foto), e pelos documentários *Garotos do subúrbio* e *Brasília*, e com convite do jornalista Goulart de Andrade para criar um programa diário na TV Gazeta. "O Videobrasil oficialmente nos colocou no mundo", diz Meirelles. Seria o início de uma série de contribuições à TV que culminaria com o sucesso do repórter Ernesto Varela, de Tas. O grupo se dissolve no fim dos anos 1980, mas Meirelles, Morelli e Mello permanecem juntos na produtora de cinema e publicidade O2, responsável por projetos de enorme repercussão em TV e cinema, como o filme *Cidade de Deus* e o programa infantil *Castelo Rá-Tim-Bum*.

E STONES Um projeto estético que se alinhava à poesia concreta e ao tropicalismo unia Tadeu Jungle, Walter Silveira, Pedro Vieira e Paulo Priolli, da TVDO. "Nosso negócio não era fazer vídeo, fazer um programa. A gente queria mudar o mundo", diz Jungle. Nascida na Escola de Comunicações e Artes da USP, a produtora criou uma linguagem visual que rompia com condicionamentos televisivos, valorizando o improviso, a performance e o erro. O nome vem da máxima "Tudo pode ser um programa de TV". Fez os programas *Mocidade independente* (Bandeirantes, 1981), com Nelson Motta, e *Fábrica do Som* (Cultura, 1983-84), lembrados como marcos na modernização da TV brasileira. No primeiro Videobrasil, em parceria com a Videoverso, foram premiados por *Frau*, que acompanhava o embate entre o encenador José Celso Martinez Corrêa e o *establishment* do cinema nacional no Festival de Gramado, e *Quem Kiss teve*, retrato cheio de humor do público brasileiro da banda Kiss. A presença do grupo no Festival se estendia a uma série de videoinstalações que inventavam usos deslocados para televisores caseiros e demonstravam, com ironia, a potencialidade da imagem eletrônica. "Elas tiravam a TV da sala de estar", diz Jungle.



ARMA DE GUERRA Ator, encenador, dramaturgo, José Celso Martinez Corrêa (foto) é um renovador radical da linguagem teatral no Brasil, com um trajeto em que estética e política não se separam. Sua prática dionisíaca e libertária gerou montagens antológicas, como *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, e *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda, símbolo da resistência à ditadura militar. Preso e exilado, voltou ao Brasil em 1979, dando início a uma campanha pela construção do Teatro Oficina, projetado por Lina Bo Bardi, e contra a especulação imobiliária que ameaça seu entorno, de propriedade do Grupo Silvío Santos, até hoje. Na defesa da causa, tornou-se pioneiro do uso político do vídeo: adquiriu um equipamento U-Matic, que usava para registrar cada episódio da campanha. "A câmera era nosso instrumento político de pressão", lembra. "A gente invadia prefeitura, casa do governador. Todos morriam de medo." *Caderneta de campo*, grande premiado do 1º Videobrasil, reúne as ações de protesto e intervenções urbanas do grupo, excertos declamados do texto sobre o teatro escrito por Lina Bardi e trechos de ensaios de peças do repertório do Oficina. "O vídeo era uma espécie de Big Brother, mas na mão dos brothers", resume o encenador. "Sem ele, o Oficina não estaria de pé."

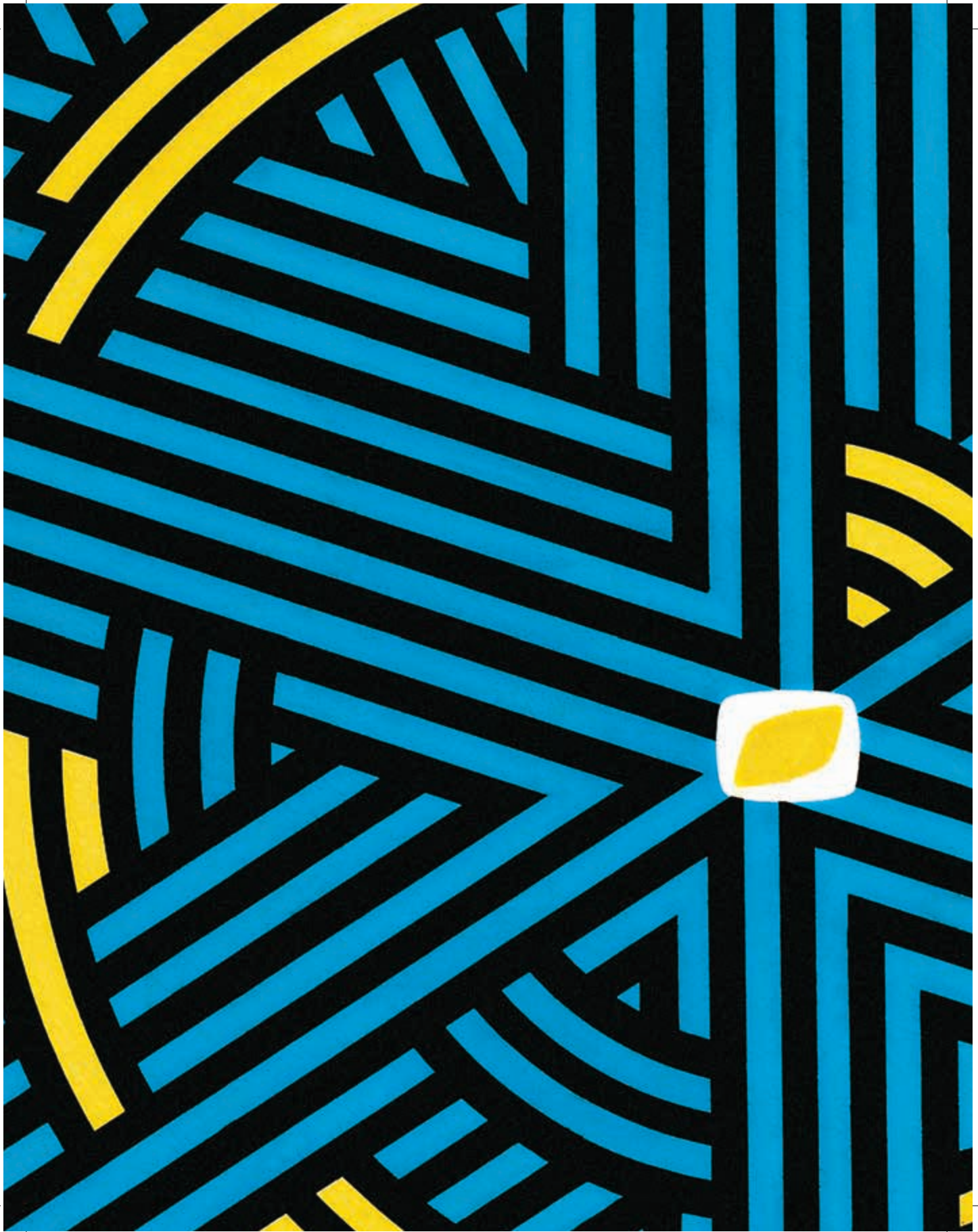


NA TERRA DO SOL A ideia de mostras paralelas de caráter informativo nasce junto com o Festival. Na primeira edição, elas afirmam a afiliação do evento ao audiovisual brasileiro de vanguarda dos anos 1960 e 70, e em especial a Glauber Rocha (fotos). Uma série de documentários lembrava a participação do cineasta baiano no programa *Abertura* (TV Tupi, 1979). Criado pelo jornalista Fernando Barbosa Lima, o programa reunia intelectuais para falar da realidade brasileira. Em aparições ao longo de quatro meses, o criador do Cinema Novo punha a tv em transe, produzindo um manifesto feroz contra o terrorismo cultural e a falta de perspectiva vivida no Brasil da abertura política por pensadores, artistas e povo.

A PERFORMANCE Na abertura do Festival, o cenógrafo e ator Otávio Donasci apresenta *Cavaleiro do apocalipse*, performance em que desce a avenida Europa montado em um cavalo, envolto em um manto e carregando na cabeça um monitor onde seu próprio rosto fala e muda de expressão. Variações das videocriaturas de Donasci seriam vistas em edições seguidas do Videobrasil.

DISCUTINDO A RELAÇÃO Nas mesmas mesas, sentaram-se produtores independentes e gente de tv – como os diretores Walter Avancini e Walter Clark, e o autor Walter George Durst – para debater o monopólio estatal dos canais de tv, a ausência de incentivo fiscal para a importação de equipamentos de vídeo por pequenos produtores, a falta de legislação específica para o vídeo, as particularidades da “estética do videotape”, a necessidade de “espaço” para a veiculação de “novas linguagens” e as novas tecnologias de “transporte de imagem”, como tv a cabo e UHF.

HIGH TECH A resolução da imagem de vcr, ainda analógica, era medida em linhas. No sistema alemão Pal-M, usado no Brasil, eram 525; no americano NTSC, 625. Tosco perto dos sistemas digitais, o vídeo era alta tecnologia e se associava a outras que emergiam, como o videotexto. O sistema de acesso remoto estava na feira de tecnologias no Festival, abrigando uma seleção de obras criadas por artistas em videotexto, visionariamente chamada “arte on line”.





1984

II Festival Fotoptica-MIS de Vídeo Brasil

De 20 a 26 de agosto de 1984, Museu da Imagem e do Som, São Paulo

REALIZAÇÃO Fotoptica, Museu da Imagem e do Som

COORDENAÇÃO Heloisa Vidigal, Ivan Isola, Solange O. Farkas

OBRAS inscritas 120 selecionadas 60 JÚRI Aloysio Raulino, Arrigo Barnabé, Candido José Mendes de Almeida, Enio Mainardi, Goulart de Andrade, Henrique de Macedo, Inácio Araújo, Ivan Isola, João Clodomiro do Carmo, Josias Silveira, Leon Cakoff, Marcelo Rubens Paiva, Moracy de Oliveira, Rubens Ewald Filho, Walter George Durst

PREMIADAS 1º LUGAR *Eletricidade* (Alfredo Nagib Filho, Eletroagentes) 2º *Beijo ardente – Overdose* (Flavia Moraes, Hélio Alvarez) 3º *Lixão do Alvarenga* (Caco Barcellos, Kiko Gemal) 4º *Ivald Granato in performance* (Tadeu Jungle, TVDO) 5º *Grafiti efêmero* (Marina Abs) 6º *Ali Babá* (Paulo Morelli, Olhar Eletrônico) 7º *O sono das vitrines* (Carlos Porto) 8º *Operação França* (Ruy Solberg, Telecine Maruim) 9º *Pra quê o título?* (Luiz Silva, Ronaldo Marques) 10º *Esqueci o que sinto* (Leonardo Crescenti, Margot Crescenti)

COLABORADORES DE CONTEÚDO

Carlos Ebert, Ethevaldo Siqueira, Fabio Magalhães, Fernando Barbosa Lima, Fernando Meirelles, Gabriel Priolli, Gilson Alcântara, Jorge da Cunha Lima, Leon Hirszman, Otávio Donasci, Roberto Elisabetsky, Rodolfo Cittadino, Rodrigo Martins Ferreira, Rosa Maria, Sérgio Tastaldi, Tadeu Jungle, Walter Silveira

IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Kiko Farkas

Realizado em um momento de rearticulação política, em meio à série histórica de manifestações pelo restabelecimento da democracia em várias capitais brasileiras, o segundo Festival reafirma seu papel de vitrine para a produção audiovisual alternativa em vídeo. Recebe 50% mais inscrições que a edição inicial, vindas não só do eixo Rio-São Paulo, mas de Belo Horizonte, Manaus, Porto Alegre e interior. Parte é amadora, parte independente, parte produzida para os espaços que começam a se abrir no panorama das emissoras e redes, como os horários ocupados pela Abril Vídeo e o jornalista Goulart de Andrade na TV Gazeta de São Paulo. O repórter Ernesto Varela, criatura de Marcelo

Tas e do Olhar Eletrônico, que se tornaria símbolo das revoluções da época, faz sua primeira aparição no Festival. A linguagem documental e o desejo de denunciar realidades políticas e sociais ignoradas pelos grandes veículos preponderam, mas o experimentalismo ganha força, na forma de videoclipes e videoperformances. A premiação contempla ambas as tendências. Para tentar atender à demanda de criar uma ponte entre os novos produtores e a televisão brasileira, o Festival convida para o júri nomes como o roteirista Walter George Durst, do time principal de dramaturgos da Rede Globo; reúne realizadores, políticos e gente de TV em debates sobre tecnologia e legislação; e ensaia a criação de uma feira de programas.



Videocriatura do encenador Otávio Donasci faz performance no MIS

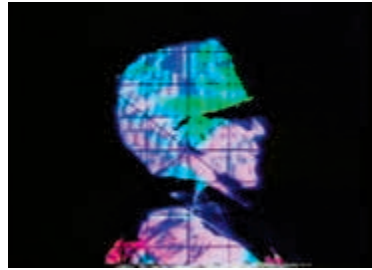


"O II Festival Fotoptica-mis de Vídeo Brasil coincide com um período de transformações em nosso país – econômicas, políticas e sociais. Estamos curiosos e atentos, mais exigentes e insatisfeitos e queremos saber das coisas já. Somos hoje um público mais sofrido e crítico e queremos ver os dois lados da moeda." *Thomaz Farkas, catálogo do Festival*

DIRETAS JÁ Em recessão e vivendo sob taxas de inflação hoje impensáveis – 239% em 1983 –, o país pedia mudança. Um grande movimento popular se articula em torno do projeto de emenda constitucional do deputado Dante de Oliveira, que restabeleceria as eleições diretas no Brasil. Comícios cada vez maiores espalham o movimento Diretas Já pelo país; no aniversário de São Paulo, em janeiro de 1984 (foto), mais de 1,5 milhão de pessoas se reúnem no Vale do Anhangabaú em ato liderado por Tancredo Neves, Fernando Henrique Cardoso, Ulysses Guimarães, Mário Covas e Luiz Inácio Lula da Silva, entre outros nomes que dominariam a cena política nos anos seguintes. *Diretas na Sé*, de Roberto Elisabetsky, registra o comício histórico e o desejo generalizado de votar para presidente. Os atos sofreriam repressão policial e a emenda acabaria rejeitada na Câmara; o processo de redemocratização passaria pela volta do poder civil, em 1985, e as eleições diretas só voltariam com a Constituição de 1988.



REALIDADES A mostra competitiva mostra a prevalência de um vídeo engajado, que tematiza situações de injustiça social e violação de direitos humanos, e se coloca na defesa de minorias. Entre os trabalhos que participam do Festival, há documentários e reportagens – alguns produzidos originalmente para a televisão – sobre o universo dos camelôs cariocas (Telecine Maruim), a luta dos índios sataré-mawé contra a multinacional petrolífera francesa Elf Aquitaine (Aurélio Michiles) e crianças de rua (Olhar Eletrônico, Hamilton Almeida Filho). Nessa linha, saem premiados *Operação França*, de Ruy Solberg, que retrata o dia a dia de travestis brasileiros vivendo em Paris; *Lixão do Alvarenga*, de Caco Barcellos, sobre comunidade que sobrevive de um aterro sanitário paulistano; e *Ali Babá*, enquête criada por Paulo Morelli e Olhar Eletrônico que pergunta a populares e políticos com quem está o dinheiro do país.



EU QUERO SER CONTROLADO

O clipe *Eletricidade* (foto), protagonizado pelo cantor Kodiak Bachine e seu grupo Eletroagentes, arrebatou o júri com sua estética futurista e vibração underground. Pop e pós-punk, a canção fala de um homem transformado em máquina, ideia que impregna o clássico da ficção científica da época, *Blade Runner*, o *caçador de androides* (1982). A visualidade construída pelo fotógrafo Alfredo Nagib Filho tira partido da textura do vídeo e transforma em efeito os defeitos da varredura aparente da imagem. A obra faz referência à linguagem do videogame, que engatinhava, e antecipa a estética do videoclipe e o alastramento do formato. Com a chegada ao Brasil da MTV e os investimentos continuados da indústria fonográfica no rock brasileiro, o clipe ganharia fôlego, criando, com sua relativa liberdade conceitual, um campo de experimentação importante para realizadores de vídeo.

VIDEOPERFORMANCE *Graffiti efêmero* (foto) soma performance e uma plasticidade própria do vídeo, surpreendendo júri e público. No escuro, o ator e músico Theo Werneck manipula uma espada de luz néon verde, fazendo evoluções marciais ao som da banda alemã Kraftwerk. Ao se movimentar, cria padrões e desenhos que se imprimem no vídeo. Premiada com o 5º lugar, a obra marca a estreia no Festival de Marina Abs (1962-2002), que voltaria ao evento seguidamente. Egressa do Super-8 e da fotografia, ela passou pela produtora independente Olhar Eletrônico e pela Globo, produziu videoclipes e documentários, e fez mestrado em cinema na New York University. Morreu de uma doença rara, quando se preparava para rodar seu primeiro longa-metragem, *Memórias do futuro*. Sua obra foi objeto de retrospectiva no 14º Videobrasil, em 2003.



CREPÚSCULO O vídeo que quer ser cinema – com intrincada trama ficcional e produção complexa – tem seu exemplo em *Beijo ardente – Overdose* (foto), que reunia a então aspirante a diretora Flavia Moraes e o repórter cinematográfico Hélio Alvarez. Na comédia de sessenta minutos, um vampiro tenta sacudir a monotonia de sua vida eterna cometendo assassinatos. A obra fica em 2º lugar e se destaca por representar nova articulação entre vídeo e tv: é rodada ao longo de seis meses com equipamentos cedidos gratuitamente pela emissora gaúcha RBS, em troca de propaganda institucional. Moraes se consagraria na publicidade e lançaria seu primeiro longa, *Acquaria*, em 2004.

ENFANT TERRIBLE O experimentalismo da TVDO está em *Ivald Granato in performance*, que reúne ações do artista em museus, avenidas e favelas, e quer criticar “a intelectualidade paulistana e o mundo das artes contemporâneas”. A obra é dirigida por Tadeu Jungle (foto), que também apresenta no Festival, com Walter Silveira, as videoinstalações *Nossa Senhora!*, oratório eletrônico onde os visitantes são convidados a acender velas, e *Objeto 3-D / TVDO*, televisão com um espelho no lugar do tubo de imagem que homenageia o artista coreano Nam June Paik.



PONTE AÉREA Parte das obras premiadas no primeiro e no segundo Festivais são exibidas no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio, dentro da Segunda Mostra Vídeo Rio. É uma amostra do que seriam as itinerâncias regulares do Festival, a partir dos anos 1990.

VIDEOTERAPIA Coordenados por Ronaldo Pamplona da Costa, Regina Fournaut Monteiro e Carlos Borba, psiquiatras, psicólogos e educadores conduzem no segundo andar do MIS uma experiência de psicodrama envolvendo música e vídeo. Enquanto a cantora Rosa Maria improvisa, o público do Festival é convidado a expressar seus dramas, usando movimentos e som, para uma câmera de vídeo. As imagens são exibidas pelo Museu. Psiquiatra, Costa é autor do livro *Os 11 sexos – As múltiplas faces da sexualidade humana*.

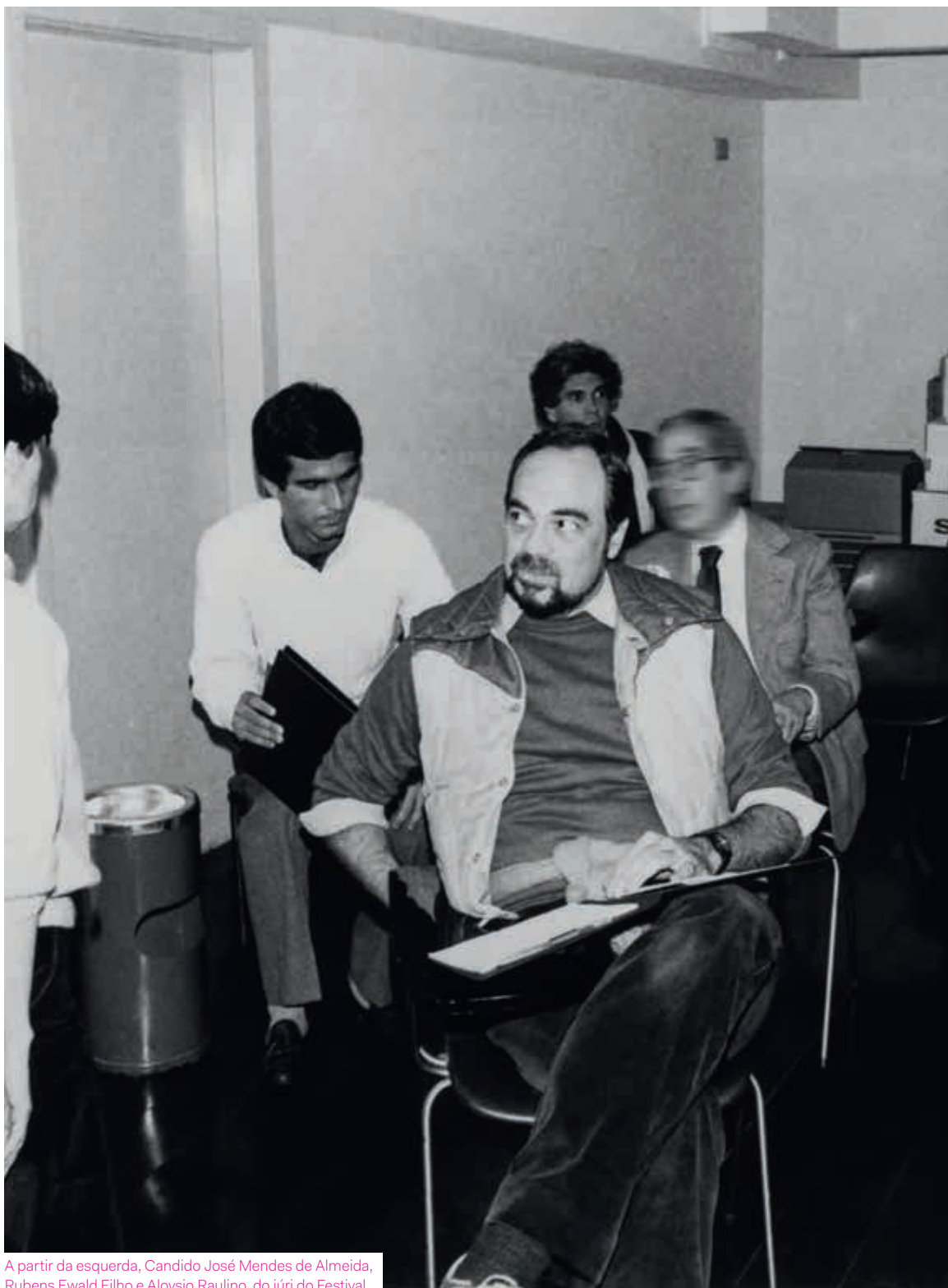
FUTURO O público do Festival podia consultar a programação em um dos primeiros computadores pessoais (ou microcomputadores, como eram chamados) fabricados no Brasil: o CP 500, da Prológica, com memória RAM de 48 kbytes, 16 kbytes de ROM e tela de fósforo verde de doze polegadas e resolução de 128 x 48 pixels.



O REPÓRTER *A História de Pernambuco*, do Olhar Eletrônico, é a primeira aparição no Festival de Ernesto Varela, personagem criado por Marcelo Tas (foto) e a produtora Olhar Eletrônico. Com uma proverbial cara de pau e o hábito em desuso de falar a verdade, o repórter se tornaria o exemplo máximo da contribuição do vídeo independente à TV brasileira – e, não por acaso, seu produto de maior sucesso – ao perguntar ao então deputado federal Paulo Maluf se ele era realmente “corrupto e ladrão” ou ao cartola Nabi Abi Chedid qual seria sua “próxima jogada”. “Na busca de uma relação mais produtiva com a complexa realidade brasileira, o Olhar Eletrônico inventou a figura de um antirrepórter trapalhão (...) cuja ingenuidade notória lhe permitira estabelecer um contato inteiramente novo com o motivo focado (...). Varela é, ao mesmo tempo, uma paródia corrosiva do telejornalismo convencional e uma nova proposta de jornalismo (...). Informal, confuso, sem esconder sua ignorância em relação aos temas que aborda (...), ele faz o avesso do modelo de televisão implantado no Brasil, com seus programas assépticos e tecnicamente perfeitos, seus apresentadores-manequins de vitrina e seus repórteres-estrelas preocupados mais com o brilho próprio do que com a verdade do fato focado”, escreve Arlindo Machado em *A experiência do vídeo no Brasil – Maquinário e imaginação*.

CONTRA E A FAVOR “O vídeo veio mesmo para ficar e passou a ocupar o lugar que antes pertencia ao Super-8”, vaticinava o crítico de cinema Rubens Ewald Filho, do extenso corpo de jurados do 2º Videobrasil, em reportagem de *O Estado de S. Paulo*. Na *Folha de S. Paulo*, a jornalista Márion Strecker faz ressalvas severas às produções em competição, classificando-as como “alegóricas”, e afirma que os artistas estavam “deslumbrados com a máquina”.

CANDIDO JOSÉ MENDES DE ALMEIDA (1958-2006) foi uma presença constante nos primeiros Festivais. Coordenador do Centro Cultural da Faculdade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, formou-se em direito e ciências políticas, estudou televisão em Nova York e trabalhou com fotografia e audiovisual. Foi realizador, presidiu a Associação Brasileira de Distribuidores de Videocassetes e escreveu *O que é vídeo?* (Brasiliense, 1984), que define a mídia como “um meio de comunicação desconectado de propostas estritamente comerciais e que trabalha com as características da TV e do cinema”. Comandou no Festival o debate *Caminhos da TV e do vídeo no Brasil*, sobre política de concessões, projetos de lei para cinema e televisão e novos canais, além da tentativa de promover uma feira de compra e venda de audiovisual independente.



A partir da esquerda, Candido José Mendes de Almeida, Rubens Ewald Filho e Aloysio Raulino, do júri do Festival

III VÍDEO

DEBATES

INSTALAÇÃO

BRASIL

VÍDEO SINFONIA

1985

III Festival Fotoptica Videobrasil

De 21 a 27 de outubro de 1985, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo
REALIZAÇÃO Fotoptica, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo COORDENAÇÃO Heloisa Vidigal, Ivan Isola, Solange O. Farkas

OBRAS inscritas 96 selecionadas 50 JÚRI Beth Carmona, Carlos Lombardi, Fernando Faro, Flavio Bitelman, Isabel Silva, Josias Silveira, Luis Fernando Santoro, Rubens Ewald Filho, Walcyr Carrasco, Walter George Durst

PREMIADAS U-MATIC GRANDE PRÊMIO *Amigo urso* (Cláudio Barroso, Claudio Ferrario, Eduardo Homem, TV Viva) CLÍPE *Contra tempo* (Gil Ribeiro, Videoverso) EXPERIMENTAL *Non plus ultra* (Tadeu Jungle, TVDO) DOCUMENTÁRIO *Último garimpo* (Nelson Baltrusis, Waldir Martins) FICÇÃO *Pequenas autópsias, ilustres biografias* (Carlos Porto) VHS GRANDE PRÊMIO *Video noir* (Eduardo Oinegue, Geni Kikuta, Luiz Claudio Lins, Renato Delmanto) CLÍPE *Pulsar* (Paulo de Tarso) EXPERIMENTAL *Interferência* (Eder Santos) DOCUMENTÁRIO *TV Livre, Sorocaba* (Claudio Gambero, Luiz Algarra) FICÇÃO *Video-poesia descompasso* (Renato Bulcão) PRÊMIOS ESPECIAIS *Mulher índia* (Lili Bandeira), *Terra Santa* (Rita Moreira), *Existirmos... a que será que se destina* (Todo Mundo Vídeo), *Meu desejo é cansaço* (Leonardo Crescenti, Margot Crescenti), *Seres noturnos* (Ruth Slinger) PRÊMIO JÚRI POPULAR 55 (Carlos Farielo, Mario Buonfiglio, Renato Gomes)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Candido José Mendes de Almeida, Carlos Augusto Calil, Fernando Cittadino, Fernando Gabeira, Gil Ribeiro, Lucila Meirelles, Luiz Algarra, Olhar Eletrônico, Otávio Donasci, Rodolfo Cittadino, Walter Clark, Walter Silveira

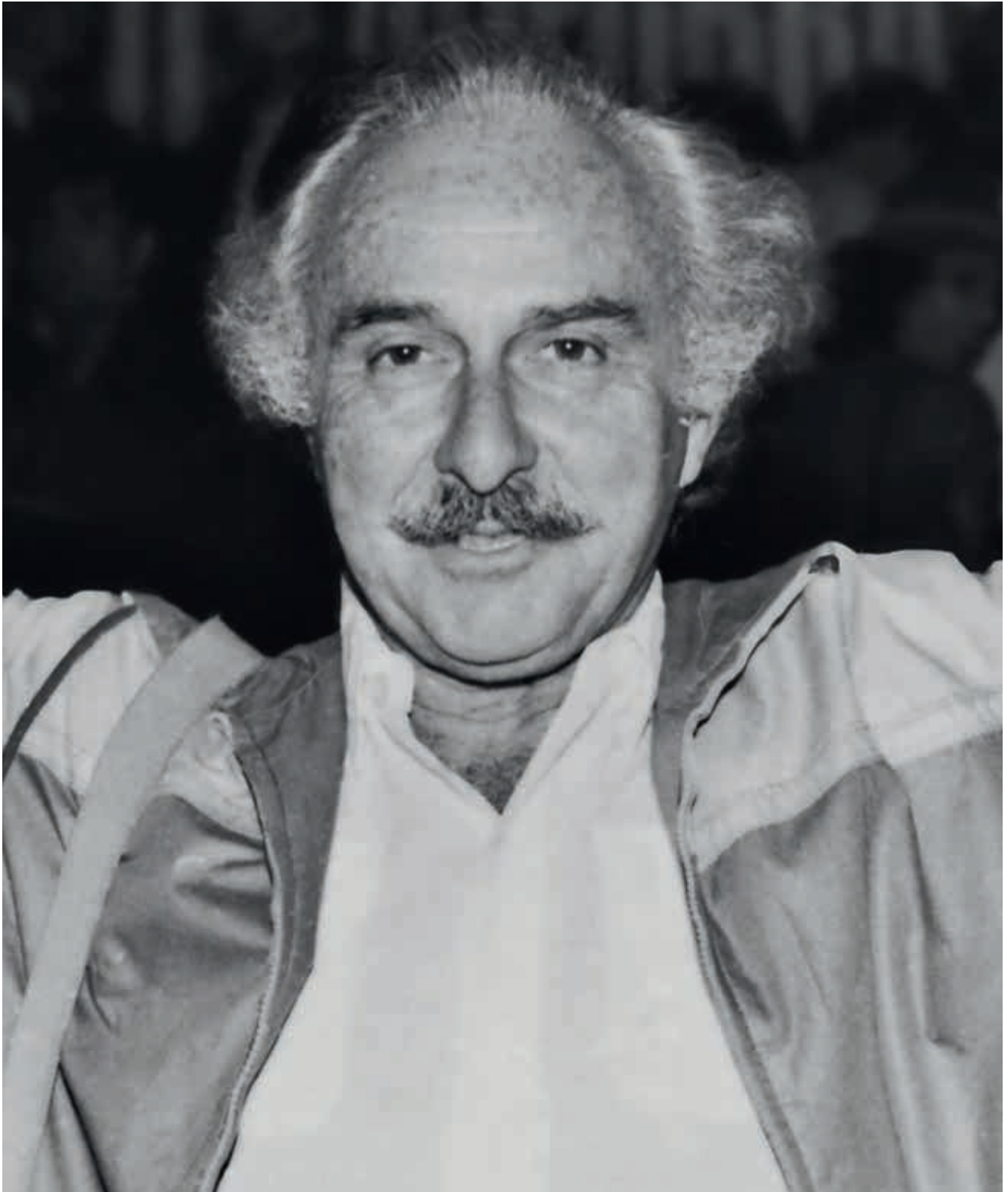
IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Kiko Farkas

A edição acontece em meio a um anticlímax político: findo o mandato do último presidente militar, o general João Batista Figueiredo, o Colégio Eleitoral elege o representante da oposição, Tancredo Neves, que morre antes de assumir e é substituído por José Sarney, do partido que apoia o regime militar. O Festival encampa a militância do vídeo independente contra o monopólio estatal dos canais de TV, premiando trabalhos produzidos por emissoras piratas e canais comunitários experimentais. A campanha pela concessão de um canal UHF para a produção independente é tema de debate. Mudanças no regulamento excluem obras já exibidas pela TV da mostra competitiva e criam novas categorias –

clipe, documentário, ficção, experimental – para dar conta de uma produção que se diversifica. Mostras paralelas mapeiam a presença da produção independente na TV aberta e resgatam trabalhos pioneiros em vídeo realizados nos anos 1970 por artistas visuais como Regina Silveira, Carmela Gross, Lenora de Barros, Artur Matuck e Wesley Duke Lee. A Secretaria de Estado da Cultura anuncia no evento a criação de um prêmio para fomentar a produção de vídeo. Um monitor põe à disposição do público as obras premiadas em suas duas edições anteriores, marcando o nascimento da ideia da Videoteca Videobrasil, que se tornaria uma das principais do gênero no continente.



Thomaz Farkas no MIS: mestre da fotografia moderna e criador do Festival



THOMAZ FARKAS (1924-2011)

é considerado um dos maiores expoentes da fotografia moderna no Brasil. Nascido na Hungria, chega com seis anos a São Paulo, e cresce imerso desde cedo no ambiente da fotografia, ramo de negócio da família. Em 1942, aos dezoito anos, entra para o Foto Cine Clube Bandeirante, que produziria exposições e encontros fundamentais para a modernização da linguagem fotográfica no Brasil. A partir daí, cria composições próximas da abstração geométrica, que ajudam a pavimentar o caminho do construtivismo modernista. Nas décadas seguintes, aproxima-se de uma vertente mais documental, humanista, em séries sobre bairros populares do Rio de Janeiro, a construção de Brasília e a Amazônia. Nos anos 1960 e 70, a iniciativa conhecida como Caravana Farkas comissiona cineastas para esquadrihar territórios “invisíveis” do Brasil. Além da Fotoptica, vendida em 1997, teve uma galeria e uma revista de fotografia. Seu acervo de 34 mil imagens está sob a guarda do Instituto Moreira Salles. Criador do Videobrasil, é presença constante no Festival até os anos 2000.

CANAL LIVRE A ideia de um canal de acesso público em UHF, destinado “à comunidade” e ao vídeo independente, circula pelo Festival. É defendida pelo então diretor do Museu da Imagem e do Som, Ivan Isola, no programa do evento, e apoiada por Jorge Cunha Lima, então Secretário de Estado da Cultura, que requisita ao Ministério das Comunicações, sem sucesso, um canal local para exibir os conteúdos do Festival. Novos produtores, legisladores e homens de televisão, como Walter Clark, debatem essa e outras propostas para abrir espaços na TV, como a criação de horários dedicados para programações independentes nas emissoras educativas.

PIRATAS SÃO ELES O Festival abre com *TV Livre, Sorocaba*, testemunho do jornalista Luiz Algarra sobre a primeira emissora clandestina de TV do país. Uma palestra de Félix Guattari na Faculdade de Jornalismo na PUC-SP, na qual o antipsiquiatra falava das rádios livres europeias, inspirou a criação desse “embrião de canal comunitário”, destinado a “levantar uma discussão sobre o direito à informação no Brasil e a democratização do acesso aos canais de TV”. A produtora Videoverso apoia a TV, que faz transmissões experimentais. Quando a estreia oficial é anunciada pela *Folha de S.Paulo*, o Departamento Nacional de Telecomunicações (Dentel) ameaça os produtores com a Lei de Segurança Nacional por “propaganda para alteração da ordem política ou social” e o projeto é abandonado. No dia da exibição, um telefonema ameaça os organizadores do Festival. O vídeo agrega depoimentos favoráveis de Eduardo Suplicy e Fernando Henrique Cardoso (foto), então estrelas em ascensão na política, e sai premiado. Nos anos seguintes, emissoras clandestinas seguiriam pipocando. “O surgimento da produção independente gera uma questão política”, diz Gabriel Priolli. “Ela precisava de espaço e tinha que lutar por esse espaço.” Em entrevista à *Folha de S.Paulo*, o poeta Décio Pignatari saúda a iniciativa: “A melhor das notícias, na área das Comunicações (...): começam a atuar as emissoras de radiodifusão e televisão chamadas piratas e clandestinas. Adoto o *slogan* de uma delas: Piratas são eles”.



TV NA PRAÇA Criada pelo Programa de Comunicação do Centro de Cultura Luiz Freire, organização social pernambucana, a TV Viva foi a primeira experiência de TV comunitária do Brasil. Um grupo formado pelos jornalistas Eduardo Homem e Cláudio Barroso (foto), entre outros, percorria bairros da periferia do Recife gravando enquetes e sequências sobre a vida e a cultura das comunidades, depois exibidos em um telão em praças. O humor de *Amigo urso* – enquete em que populares respondem se todo brasileiro é “corno” – e o frescor do projeto, financiado pela organização holandesa Novib, ganharam o júri do Festival e exibidores como a Abril Vídeo e a BBC. “Nosso ânimo era dar voz nos meios de comunicação de massa para pessoas que não tinham. Os personagens da TV sempre eram semelhantes às pessoas que iam assistir na praça”, diz Homem.





Bar do Festival, que ocupa o Teatro Sérgio Cardoso em ano de reforma no MIS

PRIMEIROS Com curadoria de Lucila Meirelles, a retrospectiva *Pioneiros* reúne e recupera 35 trabalhos realizados em vídeo, entre 1974 e 1980, por artistas brasileiros consagrados, a maioria associada a outras linguagens, como pintura e performance. Considerada a primeira geração de criadores brasileiros de vídeo, ela inclui nomes como Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Letícia Parente, Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Marcello Nitsche, José Roberto Aguilar, Paulo Bruscky, Artur Matuck e Wesley Duke Lee. Boa parte desses experimentos iniciais em videoarte são realizados com equipamento Portapak, formato anterior ao VHS lançado ainda nos anos 1960 pela Sony e explorado por artistas como o alemão Marcel Odenbach e o coreano Nam June Paik. Em São Paulo, o MAC/USP, então dirigido por Walter Zanini, adquire um Portapak em 1976 e o franqueia a alguns artistas. Um exemplo da temática inescapável do período, *Estômago embrulhado – Jejum* mostra Paulo Herkenhoff engolindo em tempo real notícias de jornal sobre a censura no Brasil (foto). A mostra ilumina obras que abriram caminho para a compreensão do vídeo como linguagem própria, de vocação experimental.



NINJA O Festival exibe duas obras de Geraldo Anhaia Mello (1955-2010), que se tornaria conhecido pela verve anárquica e por contribuições importantes à renovação da linguagem televisiva nos anos 1980. Em *TV Reconstituente*, que participou da mostra competitiva, o artista se dirige à comissão que elaboraria a nova Constituição brasileira para fazer um apelo irreverente (e visionário) pela descriminalização da maconha. Na videoperformance *A situação* (1978, foto), exibida na mostra *Pioneiros*, bebe dois litros de cachaça enquanto repete a frase: “A situação política, econômica, cultural, brasileira”. Mais tarde, explicaria: “Era só o que se falava, na época. Todo mundo se sentava nas mesas para falar mal do governo, ou da situação, para se lamentar em geral”. Colaborador frequente do Festival, foi um dos responsáveis pela implantação, no programa *TV Mix*, da Gazeta (1987/89), dos repórteres-abelha, que entrevistavam e operavam a câmera, substituindo equipes convencionais com enorme ganho de agilidade – o que ele próprio provou, ao furar um cerco de seguranças e entrevistar a então nova prefeita de São Paulo Luiza Erundina em um elevador. Geraldinho, como era conhecido, morreu precocemente aos 55 anos.

TV ANTENADA As mostras paralelas destacam a ampliação do espectro de temas da televisão brasileira, exibindo a entrevista do jornalista Roberto D’Ávila com o escritor argentino Jorge Luis Borges para a *TV Manchete* e as reportagens de viés político de Fernando Gabeira para a *TV Bandeirantes*. Uma retrospectiva reúne trabalhos da produtora Olhar Eletrônico, exibidos por emissoras como Globo, Gazeta e Bandeirantes. *Gay Pride Parade*, de Candido José Mendes de Almeida e Hélio Alvarez, mostra que as coisas ainda podem ir mais longe: é um documentário-reportagem sobre a versão novaiorquina da parada, criada em 1970.



INTERFERÊNCIAS Composto por diretores e autores de TV, como Fernando Faro, Rubens Ewald Filho, Walter George Durst, Carlos Lombardi e Walcyrr Carrasco (os três últimos na foto), o júri pende para as obras de caráter mais experimental: entre outras, premia *Non plus ultra*, um olhar performático para a cultura brasileira, de Tadeu Jungle; o clipe *Pulsar*, animação tipográfica do poema homônimo de Augusto de Campos, na versão musicada de Caetano Veloso; *Video noir*, que surpreende por recriar, com recursos parcos e certa ironia, uma narrativa clássica de suspense; e *Interferência*, em que Eder Santos explora os “defeitos especiais” da imagem eletrônica. O artista mineiro, que estreara no 2º Videobrasil, se tornaria um dos colaboradores mais frequentes do Festival.



Interferência: Eder Santos explora "defeitos especiais" da imagem eletrônica



Mil telas e centenas
de canais depois
Gabriel Priolli

“O vídeo está na moda. A classe média sonha em comprar o seu videocassete e mostrar à vizinhança que, no meio do naufrágio geral, até que não está tão mal assim. A rapaziada já não sonha mais em fazer conjuntinhos de rock, mas em formar núcleos de vídeo: há uma microprodutora em cada esquina ou em cada coração. Há bares com vídeo, festas, aulas, o diabo. Os filmes Super-8 viram peça de museu diante do equipamento de vídeo. Florescem os videoclubes e aumenta nos telespectadores o desejo de mais canais de TV (...). Enfim, é a febre do vídeo, ardendo nos brasileiros.”

Este é um trecho de artigo que publiquei na revista *Lua Nova*, em julho de 1984. O título, “Videoprogresso”, não continha apenas um jogo de palavras moderninho, típico da poesia concreta que cultuávamos à época. Ele também expressava a ideia de que o nascente “vídeo independente” – ou a produção videográfica gerada fora das emissoras de televisão – representava uma revolução audiovisual de grande magnitude. O prognóstico era de impacto profundo na cultura, com efeitos também na economia e mesmo na política do país.

Trinta anos depois, não é possível dizer que a previsão foi inteiramente acertada. O vídeo independente não mudou tanto o Brasil como supúnhamos, não ao menos na direção libertária que desejávamos, nem na proporção do nosso entusiasmo juvenil. Mas seu surgimento significou, de fato, uma pequena revolução na indústria audiovisual. A linguagem da televisão foi bastante afetada por ele, o mercado se reconfigurou, e ainda hoje ressoam tanto as inovações formais que ele trouxe, quanto as questões políticas e regulatórias que introduziu.

Estabelecer a data exata em que tudo começou é impossível. Mas tomemos como marco de referência o ano da graça de 1981. Enquanto surgia nos Estados Unidos e repercutia em todo o mundo, a MTV, com um novo produto audiovisual de sucesso instantâneo – o videoclipe –, dois grupos de jovens artistas de São Paulo davam seus primeiros e decisivos passos. Um deles fundava a produtora Olhar Eletrônico. O outro impulsionava a produtora TVDO. Naqueles primórdios dos anos 1980, eles seriam os astros do vídeo independente brasileiro, e seu sucesso alavancaria toda uma geração de novos realizadores de audiovisual.

A analogia entre grupos de vídeo e bandas de rock não é fortuita. Se o rock se renovava com os estilos punk e new wave, os videoclipes da MTV, comprados e distribuídos por emissoras do mundo todo, também reconfiguravam o consumo de música pelos jovens. Novas bandas surgiam em profusão no Brasil, na maior onda de rock desde a Jovem Guarda dos anos 1960: Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Ira, Legião Urbana, Capital Inicial, Camisa de Vênus,

Engenheiros do Havaii. Seus templos eram o teatro Lira Paulistana e as danceterias Radar Tantã, Radio Clube, Pauliceia Desvairada e Madame Satã. No Rio, o espaço Noites Cariocas e o Circo Voador.

A expressão dos novos roqueiros não era mais apenas poética, musical e radiofônica, mas também audiovisual. Ela necessitava de videoclipes para difusão nos programas jovens da televisão. Mais bandas surgindo ampliavam o sucesso do rock nacional, pediam mais videoclipes e abriam espaço para mais programas de TV.

Em 1981, Nelson Motta convida a TVDO a assumir a criação visual e a edição de imagens do musical *Mocidade independente*, programa que daria visibilidade ao novo rock e seria a ponta de lança na reformulação que Walter Clark promovia na TV Bandeirantes. Ali desaguvavam a tendência da hora na música brasileira e, ao mesmo tempo, uma nova linguagem audiovisual, muito mais ousada e criativa que aquela que a televisão praticava até aquele momento. Uma linguagem que descrevi desta forma, no mesmo texto de 1984:

“Faz imagens tortas ou de ponta-cabeça. Não oculta os cortes na montagem/edição, revelando ao telespectador a manipulação que opera nos teipes gravados. Não se preocupa com a linearidade ou a objetividade da narrativa visual. Troca as longas cenas por fragmentos de imagem, montados em ritmo vertiginoso: é a ‘estética do estilhaço’. Enfim, transgride onde pode transgredir, satiriza a linguagem convencional, faz muita paródia e é permanentemente sarcástica com as ‘estrelas’ do sistema dominante. É contrainformação, numa palavra.”

Descontado o exagero da “contrainformação”, era isso mesmo. A linguagem abusada do vídeo independente criticava fortemente a caretece dos padrões dominantes na tv. Contestava mesmo, subvertia. Eram os anos finais da ditadura civil-militar e os pouquíssimos canais de televisão disponíveis ainda sofriam as sequelas da censura em seu ânimo criativo. Além disso, estavam condicionados pelo modelo comercial, com sua meta de alta performance de audiência, que é sempre um desconvite à experimentação.

Não por acaso, o grande inspirador de *Mocidade independente* foi o cineasta Glauber Rocha. A partir de 1978, ele desenvolveu um quadro anárquico no programa *Abertura*, que Fernando Barbosa Lima dirigia na TV Tupi. Assim como criticava e tensionava a estética clássica do filme, o gênio do cinema virou do avesso o que se conhecia até então por televisão.

“Glauber Rocha durou pouco na tv, mas o suficiente para se dirigir aos telespectadores naquele tom veemente de político baiano, gritar para a câmera, fazer o operador subverter todas as ‘normas corretas’ de boa linguagem”, avalei na *Folha de S.Paulo* em agosto de 1981,



Tadeu Jungle em *Fábrika do Som*, da TV Cultura

quando ele morreu. “Conduzia as entrevistas como um alucinado, jamais olhava para o interlocutor, inquiria com agressividade e sarcasmo. E, com tudo isso, mostrava como é possível extrair coisas vivas das frias entranhas da máquina eletrônica.”

Os jovens interessados em televisão foram bastante impactados pelos experimentos de Glauber. Depois dele, todos queriam escrever uma nova gramática para o veículo. E foi o que começaram a fazer, utilizando como caneta os equipamentos de gravação e edição de imagens U-Matic. Esse sistema, portátil, de baixo custo e operação simples, vinha facilitando a produção de TV em toda parte. No Brasil, foi introduzido no final dos anos 1970, primeiro no telejornalismo, depois nas cenas externas da teledramaturgia, e finalmente chegou às produtoras independentes.

Enquanto a TVDO fazia barulho no *Mocidade independente*, o grupo da Olhar Eletrônico usava seu conjunto U-Matic para realizar *Garotos do subúrbio*, um documentário sobre os punks paulistanos que fez sucesso no circuito cultural alternativo e venceu a Mostra de Vídeo do Masp, em 1982. Esse foi o primeiro evento aglutinador da nova estética do vídeo independente, que entrava rapidamente na moda, embalado por outro fato ainda mais significativo da conjuntura: o lançamento do videocassete doméstico no mercado brasileiro de eletroeletrônicos.

O vc 8510 da Sharp chegou às lojas em março de 1982 e não parou nas prateleiras. Virou febre de consumo, como são hoje os televisores de tela plana em alta definição. Mas o aparelho apenas se somou aos muitos outros, produzidos no exterior, que já tinham espaço nobre nas salas de estar. Meses antes, em julho de 1981, a revista *Veja* dedicava matéria de capa ao fenômeno.

“A invasão, que já tomou cerca de 50 mil casas brasileiras, espalha-se à proporção de mil novos equipamentos por mês, num dos mais severos golpes já dados na legislação aduaneira, segundo a qual é proibido importá-los”, informava a reportagem. Dessa vez não era culpa do PT, mas *Veja* confidenciava que “o Presidente João Figueiredo tem um na Granja do Torto, armazenando sobretudo programas políticos que vão ao ar no fundo da noite”.

As emissoras de televisão não enxergavam o videocassete nem o vídeo independente como ameaças. Mantinham-se olímpicas, na estabilidade de seu mercado ainda faustoso e na tranquilidade de terem suas próprias estruturas de produção e distribuição. Não hostilizavam os novos produtores, mas também não davam chance a eles em suas grades de programação. *Mocidade independente*, a despeito do alarido que produziu na imprensa, ficou menos de dois meses no ar. Com índices de audiência inviáveis para o horário nobre, em que a Bandeirantes equivocadamente o programou, foi tachado de “elitista” e abatido ainda na decolagem.

Quem apostou no vídeo independente foi a tv Gazeta, a menor das emissoras paulistas e a única ainda não vinculada a uma rede nacional. Sem maiores recursos de produção e com receita publicitária limitada, enxergou oportunidade no bom, barato e criativo trabalho dos jovens “videomakers”, como se dizia então. E abriu as portas de seus estúdios para eles.

A Olhar Eletrônico foi produzir na Gazeta um segmento da 23ª hora, programa de Goulart de Andrade, no qual apresentou ao mundo o impagável repórter Ernesto Varela (Marcelo Tas). A Conecta fez o *Forte Apache*, com reportagens *nonsense* e entrevistas de estúdio não menos. E a Videoverso deu um passo além, encarando o desafio de produzir uma revista diária de variedades, *Radar*.

A essa altura, o vídeo independente já era propriamente um “movimento”, uma onda criativa, além de uma nova escola audiovisual. Agregava artistas de todo o país. Caso da tv Viva do Recife, de Eder Santos em Belo Horizonte, de Lucila Meirelles em São Paulo e de muitos outros jovens igualmente talentosos, que surpreendiam com a inventividade de suas obras.

Tanto talento junto, claro, fomentava rivalidades, a maior das quais Marcelo Tas descreve com precisão em seu site.

“Como autênticos Beatles e Rolling Stones do vídeo tupiniquim, Olhar Eletrônico e TVDO sempre alimentaram um confronto estético e artístico. A ousadia de uma era combustível para o avanço da outra. (...) A gente se roía de inveja. Os meninos da TVDO conseguiram realizar antes o grande sonho de todos nós na Olhar Eletrônico: entrar na televisão.”

Foi nesse momento de efervescência e de competição criativa que surgiu o Videobrasil, em 1983. Surgiu para constituir, instantaneamente, o principal evento do vídeo independente, o Festival que todos queriam ganhar. Para uma geração que considerava a linguagem audiovisual dominante um anacronismo intolerável, para jovens que sonhavam invadir e conquistar a tv para seu novo olhar, seus novos temas, suas novas imagens, nada era mais importante que sobressair entre seus iguais e ter o reconhecimento deles.

Como os espaços culturais que exibiam a produção videográfica, as escolas de comunicação e a mídia da época, o Videobrasil funcionou também como polo de reflexão e debate. A produção audiovisual eletrônica, seus formatos e meios de distribuição, foram devidamente esmiuçados nos salões do Festival. Muito miolo e muita saliva foram gastos em palestras, debates e reuniões, que analisavam cada aspecto da “revolução do vídeo”. Toda essa logorreia, inevitavelmente, implicava propostas de ação política. E elas não demoraram a aparecer.

O vídeo independente questionava não apenas a estética da televisão, mas também a forma como o sistema de radiodifusão estava organizado e os critérios

que o Estado utilizava para conceder canais ao uso privado. Se as emissoras existentes não tinham interesse em exibir produções independentes e eram livres para vetá-las, porque preferiam fazer seus próprios programas, então era inevitável que os excluídos discutissem por que havia tão poucos canais disponíveis e o que fazer para abrir o mercado.

Seria exagero dizer que o vídeo independente inaugurou o debate regulatório da radiodifusão, um tema antigo e tão presente ainda hoje. Mas é certo que ele ampliou esse debate, antes restrito apenas ao empresariado da área e o governo. Foi só a partir das pressões geradas pela eclosão da produção independente, e da receptividade que ela obteve junto à audiência mais jovem e combativa, que o tema regulatório saiu dos gabinetes e entrou no debate público. Assim como na ação política direta.

A explosão do vídeo independente, na primeira metade dos anos 1980, impulsiona o movimento das rádios livres, que rapidamente inclui também a televisão e evolui para uma proposta de “reforma agrária do ar”. Entenda-se por isso a mudança dos critérios de concessões de canais de rádio e TV, facilitando o acesso de organizações sociais e grupos comunitários a suas próprias antenas. Ao mesmo tempo em que pediam uma nova lei de radiodifusão, as rádios livres desafiavam a existente e punham no ar os seus sinais, na marra.

A pioneira a transmitir sem autorização do Ministério das Comunicações foi a Rádio Xilik, montada por estudantes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em julho de 1985. Dias depois, em 15 de agosto, foi ao ar a TV Livre de Sorocaba, primeira emissora de TV “pirata”. Daí por diante, foi um espocar contínuo de novas antenas da rebeldia. Em novembro de 1986, a revista *Afinal* calculava que os grupos envolvidos com rádios piratas já seriam mais de cem no país – “e cinco deles que fazem TV, só em São Paulo”. Transmitiam clandestinamente, com pouca regularidade, a TV Cubo, a TV Lobo, a TV Pedal, a Tvento Levou e outras.

“Se, por um lado, florescem as rádios piratas, em contestação aberta à legislação de telecomunicações e avessas a qualquer ideia de legalização, avança, por outro lado, o movimento dos produtores independentes de vídeo, mais interessados em dialogar com o poder e ampliar os espaços institucionais para jogar suas imagens no ar”, escrevi em janeiro de 1986, para a *Revista Fotoptica*. “São táticas divergentes de uma estratégia comum: romper o feudalismo que predomina nos meios eletrônicos de comunicação.”

O vídeo independente queria meios de distribuir seus produtos e atuava politicamente com essa finalidade. Era um tempo em que só existia a TV aberta e apenas na frequência VHF, vale dizer, um máximo de sete canais por cidade. O UHF só operava no interior, retransmitindo os canais das capitais.

As lojas de home-vídeo distribuíam tão somente cinema, americano, de preferência. A TV por assinatura, no cabo ou satélite, ainda levaria uma década para aparecer. Vídeo na internet e nos celulares, só duas décadas depois. Havia, portanto, uma dramática necessidade de abrir o mercado de TV, para acomodar a nova produção emergente.

No III Videobrasil, em outubro de 1985, surgiu a proposta da Antena Livre. Foi uma articulação do então diretor do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Ivan Isola, com os produtores independentes e a Secretaria Estadual de Cultura. Formou-se uma associação civil sem fins lucrativos, com o objetivo de pleitear um canal de TV UHF na capital paulista e operá-lo com recursos públicos. Mas o ministro das Comunicações era o afamado Antonio Carlos Magalhães, radiodifusor privado na Bahia e adversário de qualquer reforma agrária – no solo, no ar ou no mar. Ele negou o canal aos videoprodutores paulistas.

De qualquer forma, as propostas de democratização do rádio e da TV lançadas pelo vídeo independente acabaram acolhidas na Constituição Federal, de 1988. Se hoje há, no capítulo da Comunicação Social, o artigo 221, que obriga as emissoras de rádio e TV a atender, preferencialmente, finalidades educativas e culturais na programação, a regionalizar a produção e a estimular a produção independente, é porque, em boa medida, essas demandas foram apresentadas e conceituadas pelos jovens realizadores dos anos 1980.

Do mesmo modo, se a Lei da TV a Cabo, de 1995, reservou inúmeros canais para o uso público na cabodifusão – os canais comunitários entre eles –, e obrigou as operadoras a manter canais de programação eventual, para a distribuição negociada de programas independentes, foi também porque os produtores dos anos 1980 lutaram por isso. O fato de a maioria das conquistas regulatórias daquele tempo não ter ainda se efetivado na prática demonstra como é difícil mudar a comunicação no Brasil, especialmente a televisão.

Mas as maiores vitórias do vídeo independente foram obtidas dentro do campo do “adversário”. Progressivamente, a televisão foi se abrindo à nova linguagem dos videomakers, incorporando as suas soluções e contratando os melhores para as suas equipes. *Fábrica do Som* (TV Cultura, 1983), *Armação ilimitada* (Globo, 1985), *TV Mix* (Gazeta, 1987), *TV Pirata* (Globo, 1988), *Casseta & Planeta* (Globo, 1992), *Brasil legal* (Globo, 1995) são alguns programas diretamente criados ou influenciados pelos jovens produtores independentes.

Novos empreendimentos televisivos foram, igualmente, lastreados no sucesso do vídeo independente. O mais consistente deles foi a Abril Vídeo, unidade criada para ser o braço eletrônico da Editora Abril. Com diversos programas derivados das revistas da casa e outros originais, como a revista dominical *Olho mágico*, a Abril

ocupou inicialmente uma faixa horária na TV Gazeta, a partir de 1983. Acumulou experiência e mais tarde lançou a MTV Brasil (1990), emissora voltada ao público jovem e até hoje a principal referência nesse segmento.

As inovações do vídeo independente estenderam-se à própria organização do trabalho na televisão e tiveram implicações políticas. A experiência dos repórteres "abelhas", no programa *TV Mix*, da Gazeta, liquidou o cânone de que equipes mínimas de telejornalismo seriam compostas de repórter, cinegrafista e auxiliar para a luz e captação de som. Os Abelhas faziam tudo sozinhos: a luz, a câmera, o som, as entrevistas e mesmo a apresentação das reportagens, pondo a câmera num tripé e passando à frente dela. Por muito tempo os sindicatos tentaram proibir sua utilização nas emissoras, alegando que geravam desemprego. Mas a obstrução resultou inócua.

"A tendência é a Grande TV incorporar a linguagem da Micro TV gradualmente, sem mudar o caráter industrial de sua produção, com a divisão técnica e social do trabalho, a alienação do produtor etc." – era o que minha bola de cristal me ordenava prever já em 1984, entendendo a batalha do vídeo independente como a de Davi contra Golias.

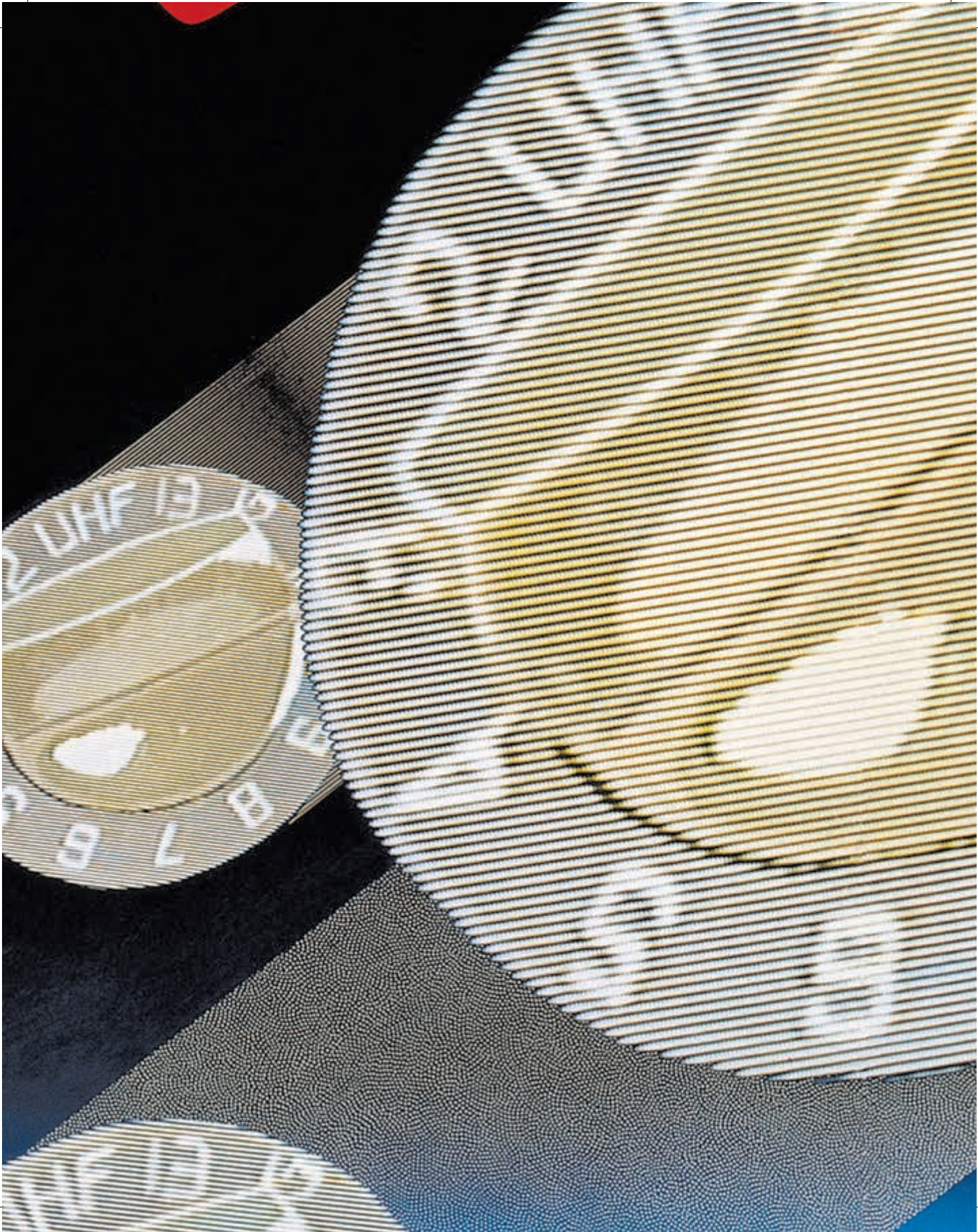
"A Micro TV só crescerá e encontrará seu espaço na medida em que resistir ao canto de sereia da Grande TV e buscar os telespectadores para uma relação direta, fazendo e exibindo imediatamente seus programas, discutindo com o público ali no calor da hora, atuando diretamente no movimento social, o que a TV jamais poderá fazer", escrevi lá no texto "Videoprogresso". "É preciso explorar as possibilidades do mercado de vídeo, além de conflitar com o mercado estabelecido da TV."

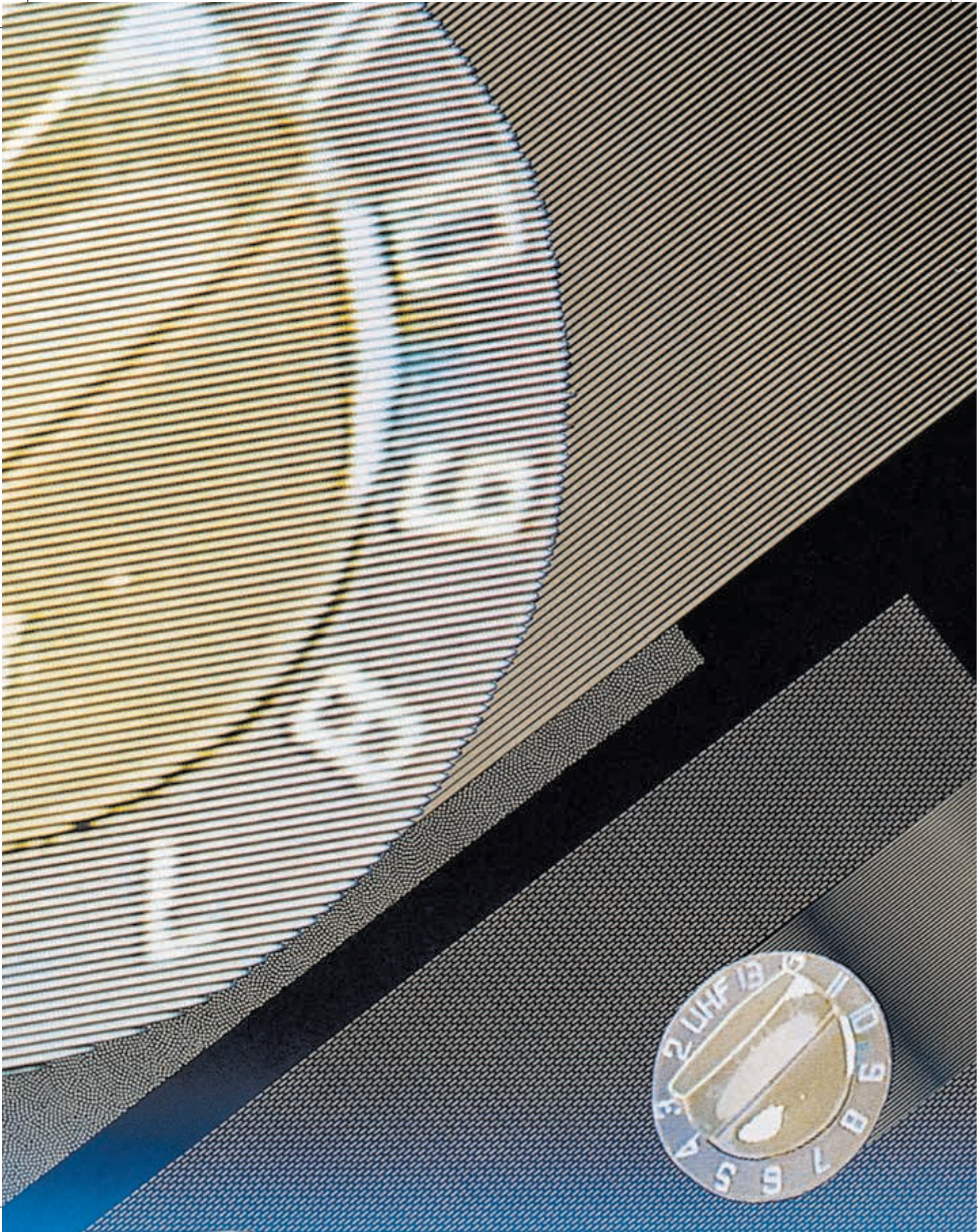
Três décadas de aventura depois, Davi é sócio de Golias, mas também atua contra ele e estende a toalha em outras praias. Aí está o sucesso mundial de Fernando Meirelles, de videoartista na Olhar Eletrônico a cineasta em Hollywood. Aí estão a O2, Academia de Filmes, Fabrika, tantas empresas fortes do mercado, sucessoras das pequenas produtoras de vídeo originais. Aí está a televisão, aberta ou paga, infestada e inoculada do vírus da criatividade incubado no vídeo independente.

Mas aí está, da mesma forma, o vídeo nas mãos do povo, bombando nos computadores, nos celulares e nos tablets, e naturalizando o ato de filmar. Aí está o mercado nascente da produção exclusiva para internet, com o grupo Porta dos Fundos e seus esquetes de humor divertindo milhões de pessoas. Aí está a Mídia Ninja, herdeira dos Abelhas, com suas câmeras de vídeo no combate das ruas, atualizando em plataforma digital o ativismo midiático dos anos 1980.

Aí está, enfim, o vasto e rico espólio do vídeo independente. Surgiu da ousadia criativa de um bando de moleques, foi ironizado como "biscateiro do broadcasting" e "cafajeste da cultura", penou de pretensão e frustração, mas fez o que queria: mudou a face do audiovisual no Brasil.

GABRIEL PRIOLLI é jornalista, professor, apresentador e diretor de televisão. Foi diretor de programação e de jornalismo da TV Cultura de São Paulo, editor do *Jornal Nacional*, diretor na Rede Bandeirantes, editor-chefe na Rede Record e diretor executivo de jornalismo da TV Gazeta. Membro do Conselho de Comunicação Social do Congresso Nacional, escreveu sobre televisão para a *Folha de S.Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Carta Capital*. Entre outros livros e artigos, publicou *O campeão de audiência*, biografia de Walter Clark. Recebeu o Prêmio Esso de Jornalismo em 1988. É diretor de conteúdo da Fabrika Filmes (Brasília), colunista da revista *Imprensa* e presidente de honra da ABTU – Associação Brasileira de Televisão Universitária, entidade que fundou.





1986

IV Festival Fotoptica Videobrasil

De 25 a 31 de agosto de 1986, Museu da Imagem e do Som, São Paulo
REALIZAÇÃO Fotoptica, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo DIREÇÃO/COORDENAÇÃO Heloisa Vidigal, Ivan Isola, Solange O. Farkas

OBRAS inscritas 192 selecionadas 40 JÚRI Candido José Mendes de Almeida, Décio Pignatari, Marcos Gaiarsa, Sylvio Back, Tetê Vasconcelos, Walter George Durst

PREMIADOS GRANDE PRÊMIO *Hiá sá-sá-hai yah* (Olga Futemma) *vt preparado AC/DC* (Pedro Vieira, Walter Silveira, TVDO) U-MATIC *A pedra ouve passar o vento* (Leonardo Crescenti) *Contrário ao amor* (Jacira Melo) *Do outro lado da sua casa* (Marcelo Machado, Olhar Eletrônico, Paulo Morelli, Renato Barbieri) *Mergulho* (Marina Abs) VHS *Autorretrato* (Ana Maria Escalada, Katia Penn) *Esquizo vídeo ação* (Renato Bulcão) *Um homem precário* (Luiz Claudio Lins) *Vídeo Maiakovski* (Lais Guaraldo, Mônica Reis, Viviane Borges)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Alberto Baumstein, Carlos Fadon Vicente, Ethevaldo Siqueira, Fernando Moraes, Gabriel Priolli, Hartmut Horst, José Kenji Ota, José Roberto Aguilar, London Video Art, Lucila Meirelles, Luís Fernando Ensinas, Milton Montenegro, Otávio Donasci, Paulo Nasser, Roberto Amado, Roberto Elisabethsky, Tadeu Jungle, Vídeo Data Bank, Walter Silveira

IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Kiko Farkas

A quarta edição reforça o caráter informativo do Festival, aprofunda a conexão com a produção artística que envolve o vídeo e flerta com a internacionalização. Realizadas em parceria com instituições culturais, mostras paralelas substanciais traçam um panorama atualizado da videoarte na França, no Canadá, na Alemanha e na Inglaterra. Além de obras referenciais dos anos 1970, apresentam ao público os movimentos antiestablishment que emergiam na Europa, como o *scratch video* inglês. Uma mostra dedicada à obra em vídeo de José Roberto Aguilar, que também comanda uma momentosa performance de abertura, volta a prestar tributo aos

pioneiros da videoarte no Brasil. O regulamento da mostra competitiva muda mais uma vez, estabelecendo um grande prêmio e quatro menores para cada bitola. Num gesto polêmico, e alegando “pouca qualidade dos trabalhos” em VHS, os jurados concedem os dois prêmios principais a obras em U-Matic; em sua declaração, observam na produção uma “forte tendência para a polarização entre o documental e o experimental”. Produtores debatem as então novas leis de incentivo à cultura. O Festival conquista espaço na TV Cultura e repete as experiências da Videoteca e da Itinerância.



O MIS embrulhado por José Roberto Aguilar, com a ajuda do Corpo de Bombeiros



ANTI-CHRISTO Na abertura, em uma citação ao artista búlgaro Christo, José Roberto Aguilar (foto) embrulha e desembulha o recém-reformado Museu da Imagem do Som, onde o Festival volta a acontecer. A performance envolve centenas de metros de plástico preto e para o trânsito da avenida Europa. O artista a define como “uma metáfora para o desvendamento do olhar”. Pintor, performer, escultor, Aguilar integrou o movimento performático-literário Kaos com Jorge Mautner, nos anos 1950, foi um dos pioneiros da nova figuração no Brasil nos 1960 e começou a experimentar com vídeo e videoinstalação na década de 70. O desejo de integrar meios – vídeo, pintura, performance, música – marca sua obra.



DIABO Na mesma edição, o Festival exhibe *O olho do diabo*, retrospectiva da produção eletrônica de Aguilar entre 1974 e 1984. A mostra é organizada por Lucila Meirelles e Walter Silveira; o título, a forma como o artista chamava o vídeo. As obras vão de experimentos visuais – como *Lua oriental*, que tira partido dos rastros produzidos pela luz na imagem frágil do vídeo – a registros de apresentações da Banda Performática, criada por Aguilar nos anos 1980. “(...) em seus tapes, alguns dos aspectos fundamentais do vídeo foram tratados com perspicácia: a narrativa-performance, o espaço eletrônico, o documentário-retratístico, o imediato da câmera”, escreve a historiadora da arte Cacilda Teixeira da Costa, que trabalhou no Museu de Arte Contemporânea com Walter Zanini, grande incentivador das experiências de Aguilar com a videoarte.



DIVIDIDA Entre outras obras de vocação experimental, o júri premia *Mergulho*, de Marina Abs, que dilata o tempo de um salto ornamental, e *A pedra ouve passar o vento*, de Leonardo Crescenti, em registro de videoarte. O bloco dos documentários premiados inclui *Do outro lado da sua casa*, da Olhar Eletrônico, reportagem sobre moradores de rua conduzida por um catador de papelão, e *Contrário ao amor*, sobre violência doméstica contra a mulher, de Jacira Melo – que mais tarde fundaria o Instituto Patrícia Galvão de estudos feministas. O grande destaque no gênero é o delicado *Hiá sá-sá-hai yah* (foto), da cineasta e pesquisadora Olga Futemma, que conta a história de uma comunidade de imigrantes de Okinawa relacionando dança, música e identidade.

SCRATCH Fruto de parceria com o British Council, a mostra inglesa tem curadoria da distribuidora independente London Video Art e faz barulho. Além de clássicos da videoarte inglesa, como *This Is a Television Receiver* e *TV Fighter*, de David Hall, apresenta o melhor do *scratch video*, movimento de forte teor crítico que emergira pouco antes nos clubes ingleses. Usando imagens apropriadas do cinema e da TV, cortes rápidos e ritmos misturados, artistas como Kim Flitcroft, Sandra Goldbacher, os Duvet Brothers e Mark Wilcox atacavam tanto o comercialismo da televisão (em especial a recém-criada MTV) quanto a videoarte “de galeria”. A London Video Art mudaria de nome e se incorporaria mais tarde à distribuidora LUX.

SILENCE/VIOLENCE Um dos grandes premiados do Festival, *vt preparado ACJC*, de Walter Silveira, é um experimento construído a partir de *Cage-Campos*, apresentação que reuniu o compositor norte-americano John Cage, a cantora erudita Anna Maria Kieffer e o poeta Augusto de Campos na 18ª Bienal de São Paulo, curada por Sheila Leirner, em 1985. Os princípios da música de Cage, discípulo de Schoenberg, estudioso do zen-budismo e mentor intelectual da música concreta, contaminam a obra, assim como a visualidade da poesia concreta de Campos. Na colagem sonora e de imagens, sobressaem-se falas de Arrigo Barnabé, Waly Salomão, Décio Pignatari, Campos, Cage e Kieffer. Próximo das artes gráficas e da poesia visual, Walter Silveira foi um dos criadores da TVDO. A partir dos anos 1990, dirigiu para a televisão documentários como *Galáxia Haroldo* e *Poesia concreta – o projeto verbivocovisual*, e comandou a programação de emissoras como Cultura, TVE/Bahia e TV Brasil.

Guia

SEMANA DE PÉTRIA NO SATE

Assista nos canais de Semeo de Petrópolis (par 7) e de São Paulo (par 7) durante o mês de setembro. O programa de Petrópolis, dirigido por João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades. O programa de São Paulo, dirigido por João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades.

SEMANA DE PÉTRIA NO SATE

Assista nos canais de Semeo de Petrópolis (par 7) e de São Paulo (par 7) durante o mês de setembro. O programa de Petrópolis, dirigido por João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades. O programa de São Paulo, dirigido por João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades.

OFICINAS DE BANCA CLÁSSICA E MODERNA

Correio-Mapa se oferece em duas modalidades: oficinas modernas e oficinas clássicas. O curso moderno é oferecido em São Paulo e em São José do Rio Preto. O curso clássico é oferecido em São Paulo e em São José do Rio Preto. O curso moderno é oferecido em São Paulo e em São José do Rio Preto. O curso clássico é oferecido em São Paulo e em São José do Rio Preto.

DESCOBRIR NA RM RM

A Livraria Rio de Janeiro, que tem sido uma referência em livros e jornais, apresenta agora o curso "Descobrir na RM". O curso é oferecido em São Paulo e em São José do Rio Preto. O curso moderno é oferecido em São Paulo e em São José do Rio Preto. O curso clássico é oferecido em São Paulo e em São José do Rio Preto.

CINEMA

Após dois adiantamentos, estreia ontem, no CineArte Um, o longa-metragem de Alfonso Cuarón, "Retorno a Haçaf A Faca na Cabeça, estrelado por Bruno Ganz".

Quadrado
Um dia em Casablanca (1945) - Filme francês. Um dia em Casablanca (1945) - Filme francês. Um dia em Casablanca (1945) - Filme francês. Um dia em Casablanca (1945) - Filme francês.

Repito
O filme "Repito" de João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades. O programa de São Paulo, dirigido por João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades.

Episódios
O filme "Episódios" de João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades. O programa de São Paulo, dirigido por João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades.

Clássicos
O filme "Clássicos" de João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades. O programa de São Paulo, dirigido por João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades.

Clássicos
O filme "Clássicos" de João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades. O programa de São Paulo, dirigido por João de Deus, apresenta uma programação de filmes, séries e programas de variedades.

Muita fumaça, pouco fogo e nenhum calor

Cláudio Mello

Ninguém pode deixar de reconhecer a importância do Videobrasil. De maneira massiva, ninguém pode deixar de perceber suas deficiências. Dos produtores aos organizadores, passando pelo júri, ninguém escapa. O júri, numa atitude de dar justiça à classe artística nacional, fez um trabalho excelente. Muitos os votos de não merecer o prêmio. Alguns foram qualificados no VRSZ, transformando o prêmio para o U-Matic, que, desde então, não tem sido considerado. Vários produtores do ACOC, de Walter Závora e Hilda de Sá - Hilda Yeh, de Mônica Vidal.

Essa "apoteose" foi dada o Videobrasil com a interseção que o acompanhou desde o início. A questão é simples. Tem prêmio para VRSZ, ou se premia o melhor vídeo — se o júri não consegue ver nada em nenhum — ou a classe o prêmio nacional. Transferir para outro júri não faz sentido. Negociamos não com o cinema, não de vídeo. Mas, parece mesmo que o cinema nunca com correção. Se não, como explicar os colapsos das produções no Grande Auditório, com a sala vazia? Vídeo emite luz, não o vídeo. Tudo bem, os vídeos do produtor andam entre nós, o que resta aqueles pequenos materiais em alguns países estrangeiros. Tudo isso não resultou em nenhuma — em abundância desperdiçada nos corredores do MZ —, instalados com a saída imediata dos vídeos do Grande Auditório. De menor modo, alguns materiais pararam-se marginalmente pela sobrevivência de atividades.

Em todo Videobrasil não organizamos de forma. "Ora direto, não estranho". Quando planejamos ficam perdidos na programação dos temas discutidos pela APFA. A Associação Paulista dos Telematistas Independentes, toda vez que se organiza uma reunião, sempre se organiza. Porém, não há discussões e problemas Videobrasil, sua organização e realização. Se vai haver um "produtor" Videobrasil, af-

ESTREIA VISUAL

A figura humana nas aquarelas de Babinski

Robustez expõe 20 aquarelas de sua nova fase: além dos formatos maiores, ele dá mais espaço à figura humana, em especial aos casais

Dois Portraits



VISUAIS

No momento da Pólvora Provisória, 2ª edição de Francis Heun Gartz, air televisivo

CULTURAL

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

CURSOS & CONCURSOS

No momento da Pólvora Provisória, 2ª edição de Francis Heun Gartz, air televisivo

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.

O Conselho Nacional de Cultura, órgão do Poder Executivo, realizou uma reunião em Brasília, no dia 29 de agosto. A reunião foi presidida pelo ministro da Cultura, Paulo Renato de Souza. O ministro falou sobre a importância da cultura para o desenvolvimento do Brasil e sobre as ações do Conselho Nacional de Cultura. O Conselho Nacional de Cultura é o órgão máximo de assessoramento do Poder Executivo em matéria de cultura.



Mergulho, de Marina Abs: experimental premiado



VIDEOARTE 1 Com curadoria de Tadeu Jungle, a *Mostra norte-americana de vídeo contemporâneo* reúne oitenta obras do Video Data Bank de Chicago, importante coleção de vídeos de artistas e sobre artistas que acompanha e mapeia a evolução do meio a partir dos anos 1960. Trabalhos de 57 pioneiros no uso da imagem eletrônica em campos como videoarte, performance e instalação agrupam-se em segmentos temáticos que enfatizam o corpo, o cotidiano, a vida contemporânea, estratégias narrativas e realidade feminina. A mostra reúne vídeos do artista espanhol Antoni Muntadas, que tematiza as novas mídias desde os anos 1970, e dos norte-americanos Chip Lord, do coletivo de arte e arquitetura Ant Farm; Joan Jonas, conhecida pelas performances e videoperformances (na foto, a artista em *Double Lunar Dogs*); Vito Acconci, escultor, performer e videoartista; William Wegman, fotógrafo; e Woody Vasulka, que criou, com a parceira Steina Vasulka, o laboratório nova-iorquino de experimentação em arte e tecnologia The Kitchen. Fundado por alunos da Escola do Instituto de Arte de Chicago em 1976, o Video Data Bank abriga hoje 5 mil obras, e é uma das mais completas coleções de vídeo do mundo.



VIDEOARTE 2 Conhecida a partir dos anos 1970 por um trabalho que articula escultura, vídeo e performance, a artista alemã Rebecca Horn é o destaque de *Alternativas de Vídeo*, organizada pelo Instituto Goethe de Munique. A mostra inclui *Berlin (Exercises in nine parts)*, 1974-75, série de experimentos curtos em que Horn usa atores e objetos para explorar a relação entre corpo e espaço. A série de mostras internacionais apresenta também a produção artística em vídeo da França, com trabalhos realizados entre 1983 e 1984 pelo encenador e músico Dominik Barbier, o cineasta e ensaísta Jean-Paul Fargier e o pioneiro da videoarte Robert Cahen, entre outros. A curadoria *Recent Canadian Video*, organizada pelo Consulado do Canadá, reúne obras de artistas que representaram o país na 14ª Bienal de São Paulo (1977), incluindo Lisa Steele, da primeira geração da videoarte, e o inconoclasta Al Razutis.

PELO SOCIAL O jornalista e realizador alemão Hartmut Horst, criador da Medien Operative Berlin – organização autogerida que se dedicava a colocar o vídeo a serviço de ações sociopolíticas – vem ao Festival para falar dos grupos independentes que trabalham aproximando o vídeo dos movimentos sociais na Alemanha, entre 1979 e 1980. Horst discute modelos de trabalho social e cultural envolvendo vídeo no seminário, organizado pelo Instituto Goethe e conectado à mostra alemã, que exhibe algumas de suas obras.

FUSÕES Em *Alquimistas da imagem*, os fotógrafos Milton Montenegro, Carlos Fadon Vicente e Kenji Ota apresentam trabalhos que envolvem interferências criadas com recursos tecnológicos, como vídeo e computador. A mostra *Videographics* tem vinhetas criadas para o Festival com “computação gráfica”.

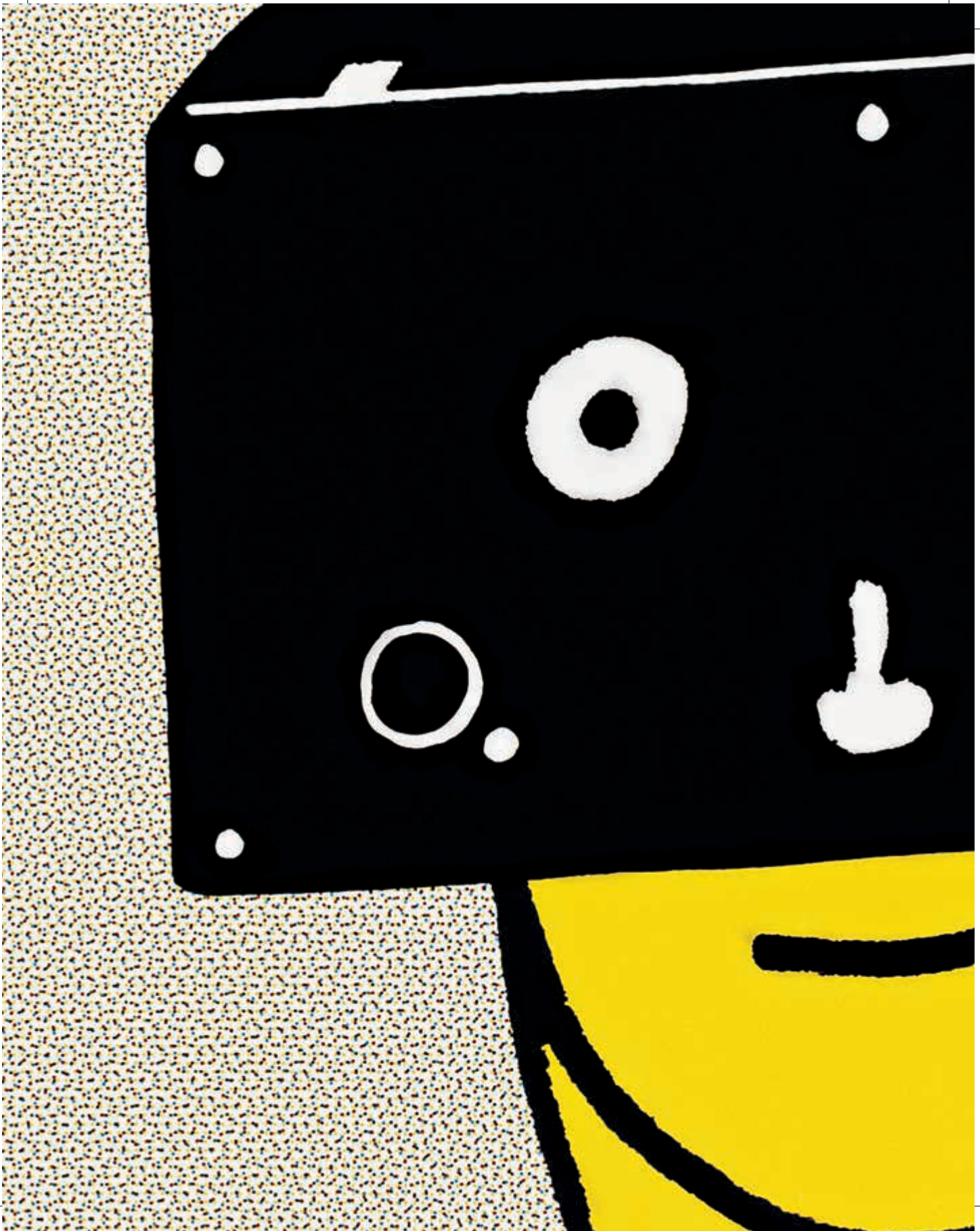
EM DEBATE Jornalista com passagens por grandes veículos, crítico e professor de tv, Gabriel Priolli (foto) é uma presença fundamental nas edições iniciais do Festival, quando pauta e conduz os debates entre realizadores, legisladores e profissionais de tv que marcam o evento e se tornam um eixo importante de conteúdo. Na quarta edição, produtores representados pela Associação Paulista de Teleprodutores Independentes, criada após o 3º Festival, debatem uma política de comunicações que coíba “os grandes impérios monopolizadores da informação” e viabilize a construção de “uma opinião pública aberta e democrática”. O mecanismo de financiamento cultural instituído pela então recém-criada Lei Sarney é tema de discussão, que trata da participação da iniciativa privada no setor e da “mercantilização da produção cultural”.



VIAJANDO As obras premiadas no Festival são programadas pela 9ª Jornada de Cinema e Vídeo no Maranhão, que passa também por Salvador, Recife, Natal, Belém, Fortaleza e Teresina. Solange Oliveira Farkas integra o júri da Jornada e, no mesmo ano, da Mostra Competitiva de Vídeo do 2º Rio Cine Festival, que marca a primeira incursão do evento de cinema no universo do vídeo.



INCENTIVO Diretor do departamento de propaganda e promoção da Fotoptica nos anos 1980, Marcos Gaiarsa (foto) foi um dos pais da iniciativa que levou à criação do Festival. Publicitário, valorizava as implicações culturais do negócio da empresa, que havia sido, na década anterior, apoiadora constante do Festival Nacional do Filme Super-8 (1974-1980). Gaiarsa morreria precocemente, em um acidente, pouco antes do 6º Festival, em 1988.





1987

v Festival Fotoptica Videobrasil



De 9 a 14 de setembro de 1987, Museu da Imagem e do Som, São Paulo
REALIZAÇÃO Fotoptica, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo COORDENAÇÃO Heloisa Vidigal, Marcos Gaiarsa, Solange O. Farkas COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO Alberto Baumstein, Candido José Mendes de Almeida, Claudio Odri, Gabriel Priolli, Vitor Agostinho

OBRAS inscritas 223 selecionadas 50 JÚRI Antonio Calmon, Guilherme Lisboa, João Paulo de Carvalho, Lauro César Muniz, Walter Clark

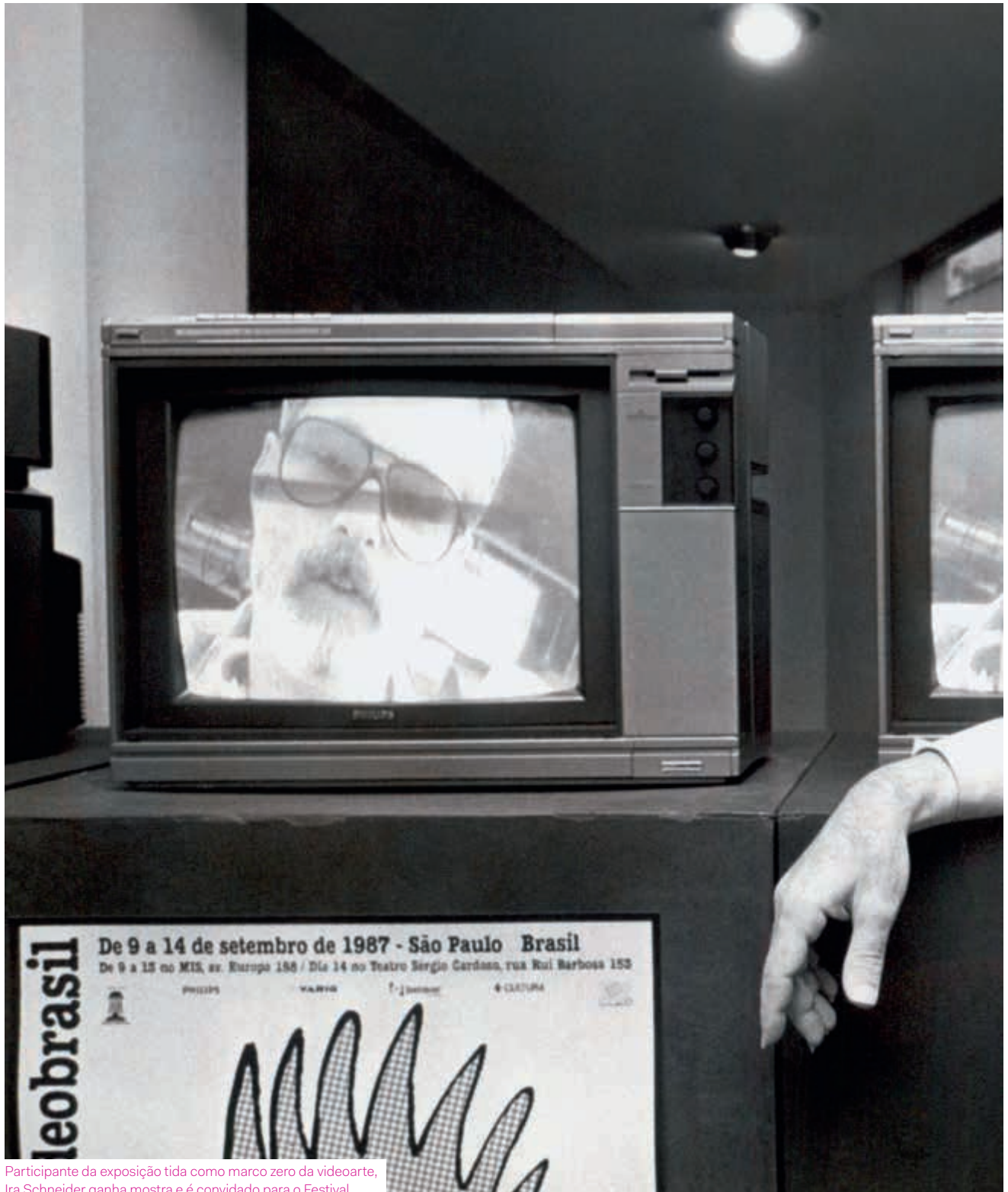
PREMIADAS U-MATIC GRANDE PRÊMIO *Heróis da decadên(s)ia* (Tadeu Jungle)
DIREÇÃO *Beijo na boca* (Jacira Melo) EDIÇÃO *O mundo no ar* (Olhar Eletrônico)
FOTOGRAFIA E SONORIZAÇÃO *Uakti* (Eder Santos) ROTEIRO *O homem da mala* (TV Viva, Valdir Afonso) MENÇÕES HONROSAS *A verdadeira história da camisinha* (Eduardo Lotfi Júnior), *Um filme na noite* (Paulo César Soares)
VHS GRANDE PRÊMIO, ROTEIRO E SONORIZAÇÃO *Stultifera navis* (Clodoaldo Lino, Eduardo Medrado) DIREÇÃO, FOTOGRAFIA E EDIÇÃO *Pivete* (Julia Meirelles, Lucila Meirelles)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Alberto Blumenschein, Artur Matuck, Ary Filler, Guel Arraes, Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia, Ira Schneider, Irede Cardoso, José Roberto Aguilar, Luiz Algarra, Mario Marcio Bandarra, Mauro Cícero, Nam June Paik, Nizan Guanaes, Paulo Ubiratan, Ricardo Nauemberg, Teté Martinho, Willoughby Sharp

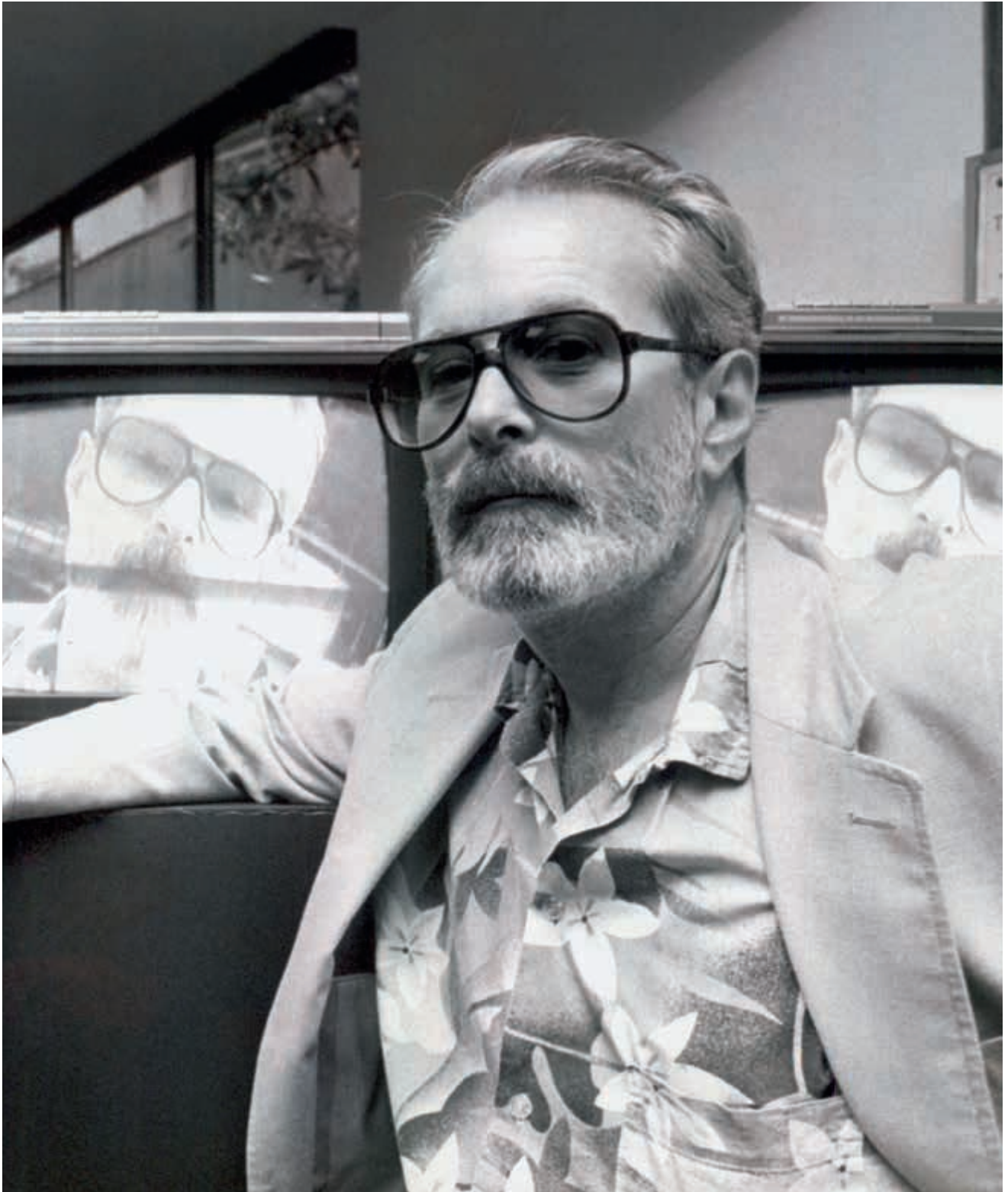
IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Kiko Farkas

Enquanto os primeiros governadores eleitos por voto direto desde o golpe de 1964 tomam posse e medidas econômicas tentam conter a inflação, o Festival acontece em clima de dissensão. Realizadores com obras preteridas na pré-seleção acusam a organização de privilegiar produções que aspiram à inserção na TV comercial, em detrimento do experimentalismo. Se a opção por um júri arregimentado no universo da televisão aponta nessa direção, suas escolhas mais uma vez equilibram vertentes. Obras de teor documental dividem os prêmios com outras marcadas pelo exercício da linguagem, como *Heróis da decadên(s)ia*, de Tadeu Jungle, que participa de

mostra de videoarte na Bienal de São Paulo no mesmo ano. Autor de *Uakti*, uma experiência impactante com a visualidade do vídeo, Eder Santos é uma das revelações desta edição, ao lado de Sandra Kogut e Roberto Berliner, representantes de uma produção influenciada pelo vídeo independente. O Festival aposta na internacionalização e em conteúdos informativos de peso: o artista nova-iorquino Ira Schneider, um dos inventores da videoarte, é o primeiro convidado internacional do evento.



Participante da exposição tida como marco zero da videoarte, Ira Schneider ganha mostra e é convidado para o Festival



POLÊMICA A comissão de seleção deixa de fora da competitiva *Caipira In*, de Tadeu Jungle/TVDO, por “falta de narrativa”. Protagonizada por Roberto Sandoval, a obra acaba incluída na mostra, depois que o documentário *Ana C.* se revela inegável. Mas o desconforto está criado: Jungle acusa o Festival de ter se tornado um “vestibular para a televisão” e declara: “*Caipira In* é arte”. Na noite da abertura, instala um mata-burro na porta do MIS para recepcionar o júri, composto por autores e diretores de tv. “Quando a organização pensa em critérios mais voltados para a videoarte e para vídeos experimentais, as produtoras criticam dizendo que o festival se fechou ao amadorismo. Quando os critérios se aproximam das produções cujo objetivo é a comercialização, os produtores de vídeo experimental reclamam, dizendo que o festival quer reproduzir o estabelecido. Um equilíbrio ofende as duas vertentes”, diz Solange Oliveira Farkas à *Folha*.

PEIXE *Uakti* revela o potencial da obra do artista mineiro Eder Santos, que já participava do Festival havia duas edições. Músicos do grupo homônimo, conhecidos por criar seus próprios instrumentos, tocam o *Bolero de Ravel* em tambores de água. Sobre e entre eles, no ritmo, projetam-se imagens de peixes e grafismos produzidos com efeitos/ defeitos do vídeo. Com soluções criativas e meses de edição, o artista dribla os limites da tecnologia da época e produz uma textura visual surpreendente. “Eu não sabia mesmo o que estava fazendo. Estava unindo som com imagens, sem roteiro”, lembra Eder Santos.

VERTIGEM Ao som de Talking Heads e Eric Satie, Tadeu Jungle comanda uma enquete silenciosa no Viaduto do Chá; um anônimo carrega uma TV amarrada nas costas, Dom Paulo Evaristo Arns fala de bondade cristã e o poeta Roberto Piva reclama que “ninguém mais trepa com vertigem”. *Heróis da decadên(s)ia*, de Tadeu Jungle/TVDO, leva o Grande Prêmio do Festival. Na premiação, Silveira conclama os descontentes com os rumos do evento a lutar por um festival “mais aberto”. Sobre a contenda entre experimentais e “televisivos”, o jornalista Claudio Odri escreve: “Parece que os realizadores não sabem com quem falam. Indecisos entre TV e arte. Às vezes são didáticos demais, como pede a TV (...). Às vezes, herméticos e pretensiosos”.

QUEDA A colônia psiquiátrica carioca Juliano Moreira, casa do artista Arthur Bispo do Rosário por cinquenta anos, é o tema de *Stultifera navis* (foto), de Clodoaldo Lino e Eduardo Medrado. Retrato brutal da vida dos pacientes, tomado no auge da decadência da instituição, a obra usa como título o nome de um capítulo de *História da loucura*, de Michel Foucault. A obra sai premiada do Festival, ao lado de dois outros documentários: *Beijo na boca*, de Jacira Melo, que fala de prostituição na região da Boca do Lixo, e *Pivete*, de Julia e Lucila Meirelles, sobre adolescentes detidos nas unidades da Febem, ambos em São Paulo.

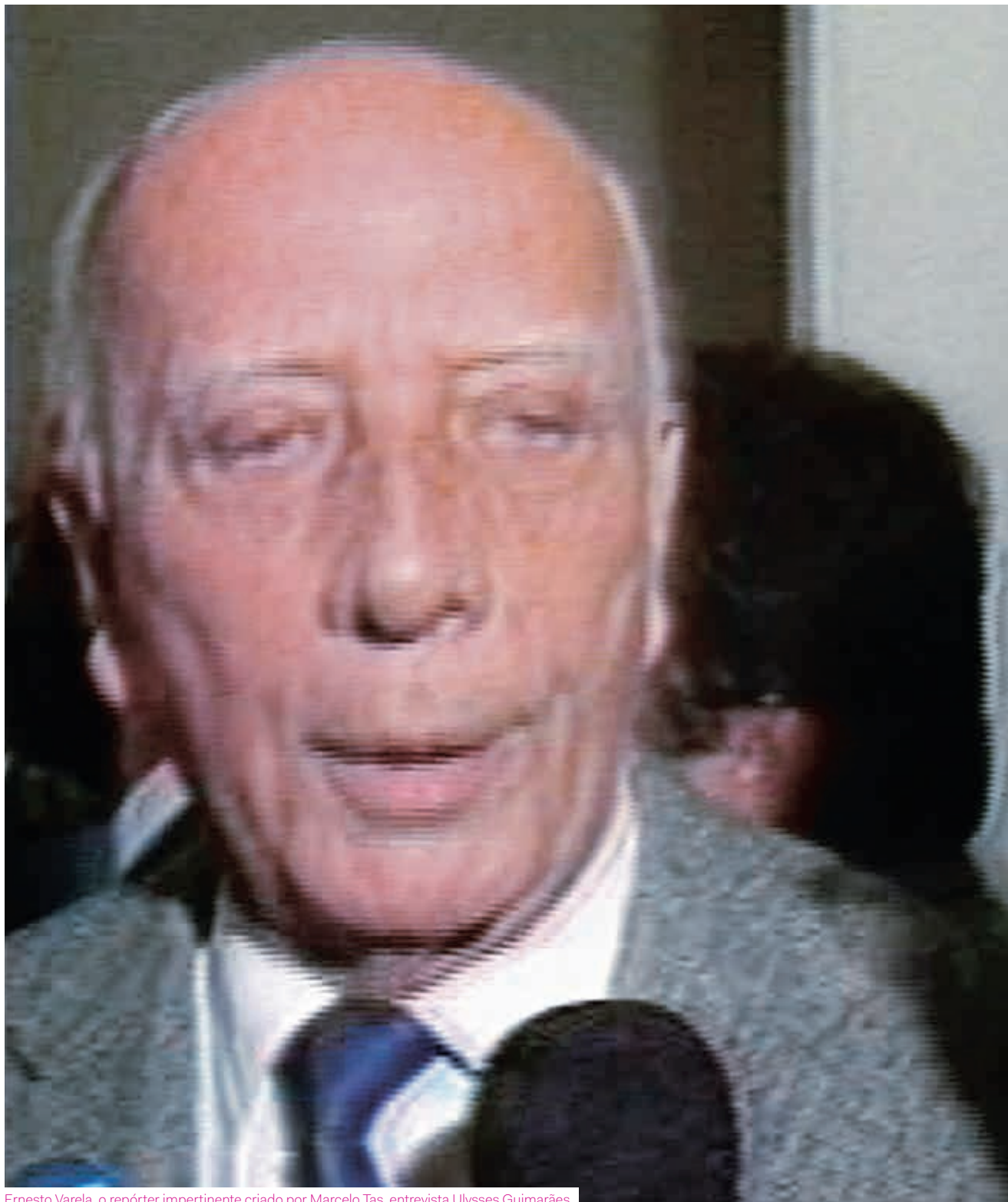


CALCINHA! Território aberto à experimentação, o clipe se fazia cada vez mais presente. Com dois musicais selecionados, Roberto Berliner e Sandra Kogut representam a chegada de uma geração que vê a TV como meio aberto à criação e usa o vídeo para experimentar novas visualidades. “Naquele momento, a tecnologia ia na direção do limpo, do nítido, do benfeito. Isso era considerado bom”, lembra Kogut. A câmera na mão e a contribuição do acaso pontuam *A novidade*, para canção de Gilberto Gil e Herbert Vianna, e *Kátia Flávia, a Godiva do Irajá*, que faz populares de Copacabana dublarem o sucesso verborrágico e debochado de Fausto Fawcett sobre a “louraça Satanás” que usava “calcinha framboesa, calcinha antiaérea, calcinha Exocet”.

O CONVIDADO Um dos participantes da exposição que é considerada o marco inicial da videoarte, *TV as a Creative Medium* (Howard Wise Gallery, Nova York, 1969), o artista nova-iorquino Ira Schneider ganha mostra paralela e vem a São Paulo a convite do Festival. Com trabalhos realizados entre 1969 e 1987, a mostra inclui *Wipe Cycle*, registro da instalação com nove monitores que exibiam o movimento dos visitantes na Howard Wise; *Echo*, registro de instalação que instigava os visitantes a contracenar com suas imagens multiplicadas por câmeras, numa performance interativa; *Night Life TV*, programa de Schneider em um canal a cabo em Manhattan; e exemplos das experiências do artista com transmissões por ondas curtas e satélite, no fim dos anos 1980. Autor da importante *Videoart: An Anthology* (1976), Schneider também é tema de um documentário de Artur Matuck, exibido na mostra.



Clipe de Marina Lima nos monitores do corredor: musicais marcam presença no Festival



Ernesto Varela, o repórter impertinente criado por Marcelo Tas, entrevista Ulysses Guimarães





Uakti, de Eder Santos: imagens e sons de peixes, água e do grupo instrumental homônimo

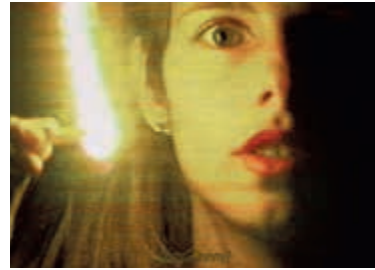
MULTIMÍDIA Uma mostra criada por Ricardo Nauemberg exemplifica os usos criativos das então novas tecnologias relacionadas ao vídeo, como maquetes 3-D, "videographs", laser e animação. Responsável por vinhetas e aberturas da Rede Globo, Nauemberg comandava uma série sobre as novas possibilidades da tecnologia para o programa *Fantástico*.

CONTAMINADA A mostra paralela *Pesquisa de linguagem em tv* reúne exemplos da contaminação da televisão aberta pela nova linguagem do vídeo, desde o precursor *Mocidade independente*, programa "glauberiano, new wave, concretista" criado por Nelson Motta e TVDO para a TV Bandeirantes em 1982. *Fábrica do Som*, show de bandas novas conduzido em tom de performance por Tadeu Jungle, no Sesc Pompeia (TV Cultura), e a série cult *Armação ilimitada* (foto), sobre aventuras de dupla de surfistas e sua namorada compartilhada (Globo), também estão na mostra. O fenômeno estava em curso: no ano do Festival, estreava na *Gazeta tv Mix*, faixa de informação e entretenimento por onde passariam Fernando Meirelles, Tadeu Jungle, Sergio Groisman e Astrid Fontenelle, e que lançaria os repórteres-abelhas, que operavam a própria câmera – entre eles Rogério Gallo, Anna Muylaert e Geraldo Anhaia Mello.



A DISTÂNCIA Em *Teleshov by Dr. Sharp*, o artista e teórico da comunicação Artur Matuck experimenta com um canal de Slow Scan Tv, sistema de transmissão que possibilitava o envio de imagens estáticas em escala internacional. Explorando recursos particulares do sistema, que instalou no MIS, Matuck fazia chegar ao Festival falas do artista nova-iorquino Willoughby Sharp sobre a cultura dos meios eletrônicos de comunicação planetária. Performer, escritor, editor e curador de vanguarda, Sharp foi curador de uma exposição pioneira de instalações *site-specific*, *Earth Art* (1969), e editor da revista de arte *Avalanche*, nos anos 1970. Trabalhando com vídeo desde 1967, gravou diálogos referenciais com os artistas e colaboradores Joseph Beuys, Bruce Nauman e Vito Acconci. No fim dos anos 1980, tentava cruzar computadores, telefax e slow-scan em novas formas de arte.

CUBO A competitiva exibe programa da tv Cubo, canal clandestino episódico criado em São Paulo por uma entidade que se intitulou Associação Brasileira pela Reforma Agrária no Ar. Transmitindo do Butantã, na zona oeste, e com pretensões de se tornar um canal comunitário, a Cubo misturava trechos de videoarte clássica, reportagens e enquetes sobre temas da cidade – como a proposta polêmica de Jânio Quadros, então prefeito da cidade, de construir estacionamentos subterrâneos no centro – e sátiras de formatos eternos, como o *Jornal Nacional*. O canal chegou a exibir programas na Galeria Monica Filgueiras de Almeida, ao lado de obras de Dudi Maia Rosa, Leda Catunda e Wesley Duke Lee, para arrecadar fundos, mas não viraria o ano de 1987.



BIENAL Grande premiado do Festival, *Heróis da decadên(s)ia* (foto) integra a mostra de videoarte organizada pelo artista brasileiro Rafael França para a 19ª Bienal de São Paulo, que acontece um mês depois do Videobrasil. Presente na Bienal desde os anos 1970, a videoarte aparece de forma mas sistemática no evento a partir da gestão do curador Walter Zanini (1981-1983). A mostra de Rafael França reúne obras de mais de quarenta artistas, como os brasileiros Artur Matuck, Roberto Sandoval e Olhar Eletrônico, a canadense Lisa Steele, o coreano Nam June Paik e o alemão Marcel Odenbach. Da geração inicial da videoarte no Brasil, Rafael França seria mais tarde tema de documentário realizado pela Associação Cultural Videobrasil, hoje depositária de sua obra em vídeo.

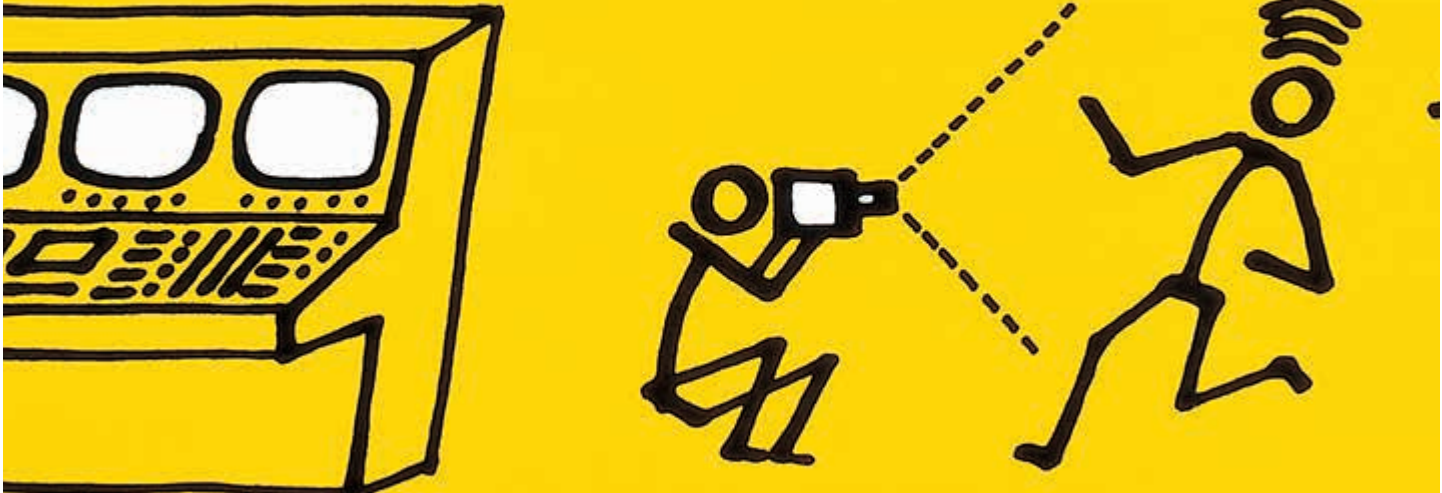
PERNAS PARA O AR Ernesto Varela, o repórter criado por Marcelo Tas para espezinhar autoridades com perguntas inconvenientes, protagoniza *O mundo no ar*, da Olhar Eletrônico, que sai premiado, e *Varela na Copa*, que compila suas intervenções no campeonato de 1986, exibidas pelo SBT e pela Record.



le outubro de 1988 no Museu da Imagem e do Som



zação da Secretaria de Estado da Cultura de São Pau



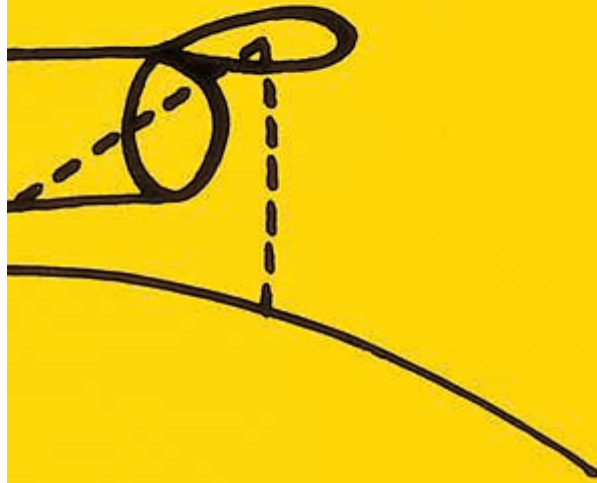
apoio cultural: Sharp, Philips, Fabricase, Panasonic, Computa

MIS

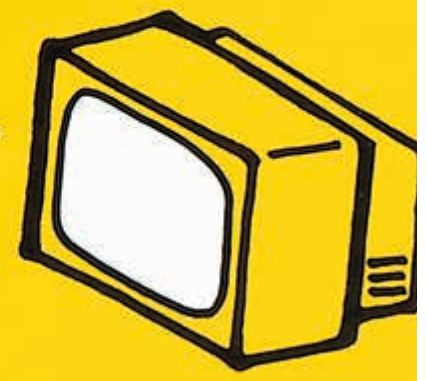




om (MIS), avenida Europa, 158 - São Paulo, Brasil



Paulo, Fotoptica e Museu da Imagem e do Som



mputação Gráfica Associados



turismo

BASE



1988

VI Festival Fotoptica Videobrasil



De 4 a 9 de outubro de 1988, Museu da Imagem e do Som, São Paulo
REALIZAÇÃO Fotoptica, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo
DIREÇÃO Solange O. Farkas COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO Candido José Mendes de Almeida, Claudio Odri, Gabriel Priolli, Geraldo Anhaia Mello, Marcelo Tas

OBRAS inscritas 174 selecionadas 35 JÚRI José Roberto Aguilar, Marcelo Machado, Maria Elizabeth Ferreira, Ricardo Waddington, Selmo Leisgold, Vinicius Viana

PREMIADAS U-MATIC GRANDE PRÊMIO *Duelo dos deuses* (Conecta Vídeo, Pedro Vieira) MELHOR DIREÇÃO *Mentiras e humilhações* (Eder Santos)
MELHOR ROTEIRO E EDIÇÃO *Andréa androide* (Antevê, Eder Santos, Roberto Berliner, Sandra Kogut) e *Juliette* (Sandra Kogut, Roberto Berliner) MELHOR SONORIZAÇÃO *Copacabana* (Carlos Porto) VHS GRANDE PRÊMIO *Wai'a xavante* (Paulo César Soares) GRANDE PRÊMIO E JÚRI POPULAR *Temporada de caça* (Rita Moreira) MELHOR DIREÇÃO *O samba de uma nota só* (Edson Eugênio dos Santos) MELHOR FOTOGRAFIA, EDIÇÃO E SONORIZAÇÃO *Drop out* (Chico Deniz, Fernando Mantelli) MELHOR ROTEIRO *Gente da nossa terra* (Marcia Moreira)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Aysha Quinn, Daniel Minahan, Faliny Barros, Juca Ferreira, Marlio Silva, Mindy Faber, Ney Piacentini, Sandra Kogut, The Kitchen, Vídeo Data Bank

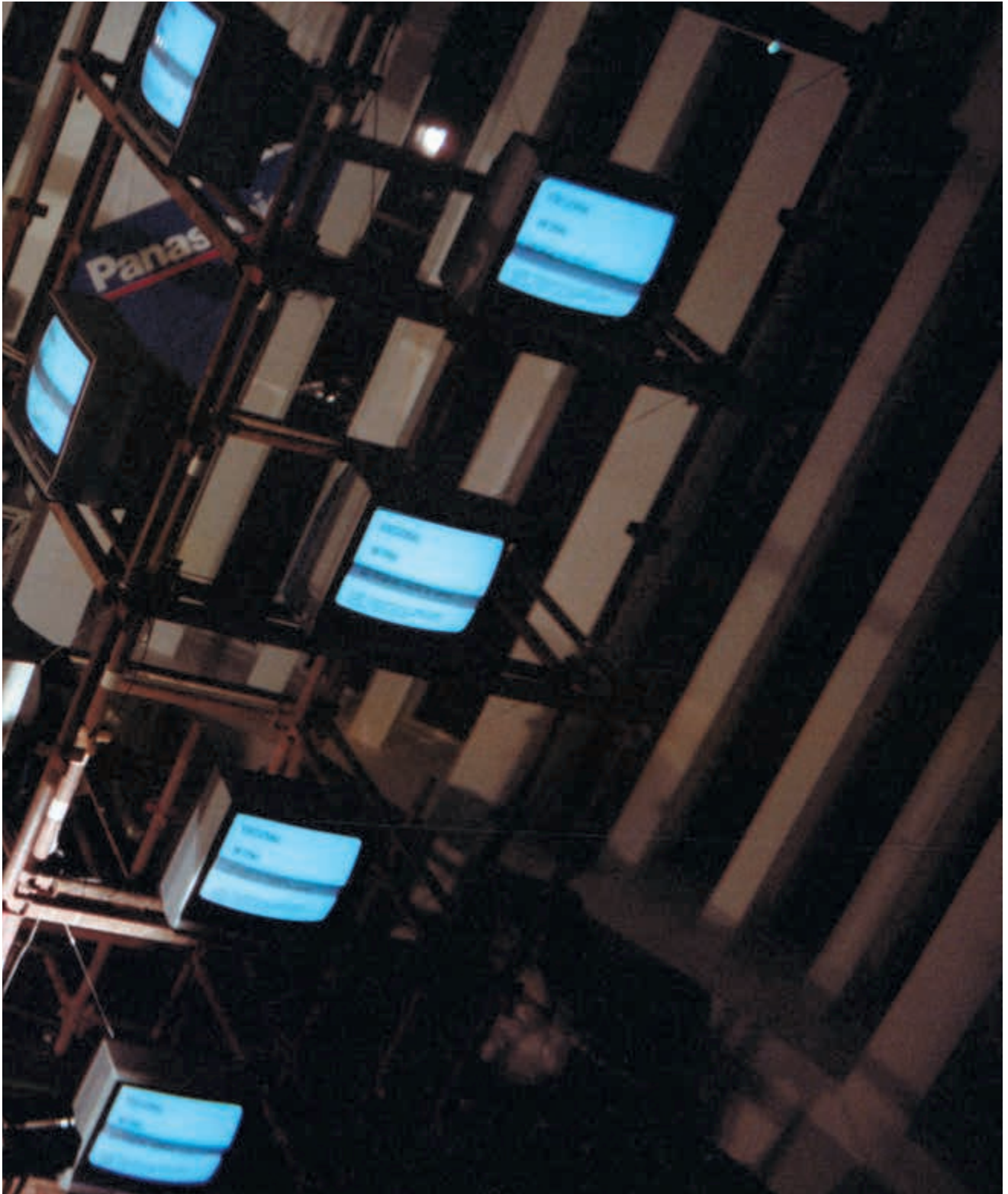
IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas, Paulo Labriola TROFÉU Paulo Labriola

Com oitenta monitores espalhados pelo Museu da Imagem e do Som e um boletim eletrônico diário produzido em um estúdio no segundo andar, o Festival atrai novos públicos e ganha status de acontecimento social. “A fase de dar força ao jovem produtor já passou”, explica Gabriel Priolli, da comissão de organização, à tv Cultura, sobre os critérios de seleção da mostra competitiva. “A ideia agora é estimular a profissionalização.” A premiação atesta o crescimento do clipe, gênero que conjuga pesquisa de linguagem e vocação comercial, e de uma produção de videoarte de contornos particulares, exemplificada por *Mentiras e humilhações*, de Eder Santos. No ano em que a

Constituição pós-ditadura restabelece eleições diretas para presidente e dá fim à censura, uma safra de documentários denuncia a homofobia, o avanço das emissoras evangélicas e a fragilidade da herança indígena no Brasil, ao mesmo tempo em que flerta com o experimentalismo. Mostras e convidados representativos da produção contemporânea de vídeo e das instituições que a articulam, como os norte-americanos Daniel Minahan, Aysha Quinn e Mindy Faber, buscam colocar os realizadores brasileiros em contato com o mundo, assim como iniciativas que garantem aos premiados oportunidades de aprendizado e troca fora do país.



Hugo Prata e Astrid Fontenelle no miniestúdio do primeiro *Videojornal*, no MIS



DEUS E O BISPO Grande premiado do Festival, *Duelo dos deuses* (foto), de Pedro Vieira, é uma reportagem em tom de ensaio que revela o avanço das igrejas evangélicas brasileiras no terreno eletrônico, denunciando a concessão de faixas horárias e canais em troca de dinheiro ou favores políticos. O coração do trabalho é uma sessão de “cura” em que Edir Macedo, autoproclamado bispo da Igreja Universal do Reino de Deus, manda que a cegueira, o astigmatismo e outros males da vista “saíam” da multidão que lota o estádio do Pacaembu, em São Paulo. Macedo se tornaria proprietário da Record.



BOLSA Em uma iniciativa pioneira, o Festival concede a Pedro Vieira, por *Duelo dos deuses*, uma bolsa de estudos no Maine Media Workshops+College, nos Estados Unidos. “A ideia era proporcionar uma experiência imersiva, dar suporte na formação e inserir o artista no contexto que interessava a ele – naquele momento, a televisão e o cinema”, diz Solange Oliveira Farkas no livro *Em residência – Rotas para pesquisa artística em 30 anos de Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil* (Edições Sesc, 2013). No mesmo ano, e com intuito semelhante, Rita Moreira ganha viagem para participar do 10º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, em Cuba.



MÚSICA E IMAGEM A onda do videoclipe cresce, e a dupla Sandra Kogut e Roberto Berliner, destaque do Festival anterior, sai premiada por dois musicais. *Juliette* ironiza o formato dos telejornais ao posicionar os intérpretes Fausto Fawcett e Fernanda Abreu em bancadas, como se fossem “cabeças falantes”; sobre eles, movem-se takes de rua, imagens recortadas e animadas, ao ritmo da “estética da overdose” de Fawcett. *Andréa androide* (foto), realizada em parceria com Eder Santos, é uma colagem que mistura grafismos new wave e comandos de videogame para contar, em clima de ficção científica, a história do ciborgue feminino “viciado em agrotóxicos” criado pelo poeta Chacal.

BOA NOITE Em parceria com a TV Gazeta, o Festival cria seu próprio boletim diário em vídeo, que era exibido na rede interna do MIS antes da programação e também na TV Gazeta. A primeira edição do *Videojornal* tinha texto de Gabriel Priolli, câmera de Geraldo Anhaia Mello, direção de Hugo Prata e apresentação de Astrid Fontenelle (na foto, com Solange Farkas), que surgia no vídeo usando enormes acessórios em forma de inseto, ao gosto new wave dos anos 1980. Operando a partir de um miniestúdio com equipamento super VHS, no MIS, a equipe produzia entrevistas com artistas e público, retrospectivas dos festivais anteriores e a sessão Boca no Trombone, na qual visitantes e participantes reclamavam de tudo, desde o preço da cerveja até a exclusão de suas obras na competição. A atriz Giulia Gam acha as instalações do Festival “chiquérrimas”. “O vídeo é uma arte tão importante quanto o cinema ou o teatro”, declara Charles Gavin, baterista dos Titãs.





Fernanda Abreu no clipe *Juliette*: música de Fausto Fawcett, direção de Sandra Kogut

CONCERTO Apresentado como um “concerto de três VTS para um monitor”, II *Movimento de Abertura da Sinfonia Panaméricana*, de Grima Grimaldi, Lucila Meirelles, Pichi Martirani e Walter Silveira, revisita *PanAmérica* (1967), romance épico do poeta e dramaturgo paulista José Agrippino de Paula, cujo pensamento iconoclasta influenciaria Hélio Oiticica, Caetano Veloso, ajudando a compor o ideário do Tropicalismo. “Zé Agrippino (...) só fez levar minha imaginação mais longe, revelando interesse pelo rock em detrimento da MPB, afirmando que Chacrinha (...) era ‘a personalidade teatral mais importante do país’, antevendo uma liberdade selvagem em meio à sociedade tecnológica”, escreve Caetano em *Verdade tropical* (Companhia das Letras, 1997).

DOCUMENTA Colaborador próximo do Festival, Geraldo Anhaia Mello assina a curadoria da mostra de Aysha Quinn e de duas outras seleções internacionais. A mostra alemã, parceria com o Instituto Goethe, exhibe o *Videocatálogo* de Wenzel Jacob, registro construído a partir da documenta 8, que reuniu mais de trezentos artistas em Kassel, na Alemanha, em 1987 – do brasileiro Antonio Dias à sérvia Marina Abramovic. A documenta acontece a cada cinco anos e é um balanço referencial da produção contemporânea de arte no mundo. Na mostra inglesa, Anhaia aproximava obras de uma geração de artistas britânicos que exploram recursos tecnológicos de animação e computação gráfica.



RITOS Conhecida desde a década de 1970 por seu trabalho em vídeo e performance, a artista norte-americana Aysha Quinn é tema de uma das mostras paralelas. A curadoria inclui obras como *The Prom* (1987), *Why Would I Throw Eggs at You, Liz?* (1997) e *Nomads* (1986), que exploram os ritos do amor romântico, os problemas de comunicação na relação homem-mulher e as simbologias nativas. Também atriz – mais tarde, faria participações em filmes e programas de TV, como *Law and Order* –, Quinn faz uma palestra no Festival e afirma, em entrevista: “O uso de linguagens como abstração e performance no vídeo é aceito hoje com mais naturalidade. Considero isso um avanço”.

AMÉRICA A artista norte-americana Mindy Faber, então à frente do Video Data Bank de Chicago, seleciona para o Festival trabalhos recentes de videoarte que exploram visões distópicas. *An I for an I*, de Laurence Andrews, relaciona comunicação de massa, racismo e violência. *Cascade – Vertical Landscapes* é um ensaio visual sobre arte e arquitetura realizado pela MICA-TV, colaboração de Michael Owen e Carole Ann Klonarides. *Control Break*, da própria curadora, é um experimental futurista sobre um mundo condenado à impotência.

CABINE A carioca Sandra Kogut participa do Festival também com a videoinstalação *Cabine de vídeo #2*, espaço equipado com um monitor e um sofá, onde o visitante sentava para ver um vídeo de duas horas, em que cada frame era uma imagem diferente, ao som de Brian Eno. A partir desse trabalho, a artista chegaria ao conceito de suas *Videocabines*, espaços de interação com o público, e da obra *Parabolic People*, que produziria nos anos seguintes.



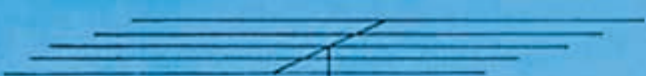
COZINHA “Para crescer, o vídeo precisa buscar uma dimensão política”, vaticinava em entrevista à imprensa brasileira o jovem curador e artista norte-americano Daniel Minahan (foto), convidado do Festival. Além de exibir dois de seus vídeos, ele vinha auscultar a produção local, na qualidade de programador do espaço cultural nova-iorquino The Kitchen. O coletivo de artistas, criado em 1971 pelo casal Woody e Steina Vasulka, transformara-se em centro de difusão de experiências transdisciplinares, identificado à arte de vanguarda e a nomes como Cindy Sherman, Laurie Anderson, Bill T. Jones e Robert Mapplethorpe. No ano seguinte, Minahan exibiria no Kitchen a mostra de vídeo brasileiro *Videobrasil Social and Experimental Tapes*, curadoria de Solange Oliveira Farkas e Marcelo Machado com obras de Tadeu Jungle, Olhar Eletrônico, TV Viva e outros. O artista se tornaria um diretor requisitado de televisão, assinando episódios de séries como *True Blood*, *The Newsroom* e *Game of Thrones*.

EM TEORIA Arlindo Machado lança no Festival *A arte do vídeo* (Brasiliense), o primeiro da série de ensaios fundamentais que publicaria sobre o tema. Doutor em comunicações e professor de teoria da imagem da PUC/SP e da ECA/USP, Machado foi o primeiro teórico a se debruçar sobre a produção brasileira de vídeo, em especial a que floresceu nos anos 1980. Foi crítico de fotografia e vídeo na *Folha de S.Paulo* e organizou exposições como *Arte e Tecnologia* (MAC, São Paulo, 1985), *A Arte do Vídeo no Brasil* (MAM, Rio de Janeiro, 1997) e *Arte e Tecnologia e Investigações: o trabalho do artista* (Itaú Cultural, São Paulo, 1997 e 2001), além da importante coletânea de textos *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro* (Illuminuras/Itaú Cultural, 2007).

EM TURNÊ A Itinerância ganha corpo, e as dez obras premiadas pelo 6º Festival são exibidas no Rio de Janeiro e em cidades do Maranhão, Acre, Bahia, Minas Gerais, Paraná e Rio Grande do Sul.

GAYS E ÍNDIOS Dois documentários dividem o grande prêmio da categoria VHS, ambos sobre temas que permaneceriam atuais. *Temporada de caça* (foto) de Rita Moreira, fala de crimes contra gays em São Paulo, repercutindo o traumático assassinato do diretor teatral Luiz Antonio Martinez Corrêa, por homofobia, no fim do ano anterior. Em registro de ensaio visual, *Wai'a xavante*, de Paulo César Soares, mostra ritual de iniciação realizado a cada quinze anos pela etnia. Para recriar o hipnotismo da cerimônia, a obra mistura ritmos e cantos rituais indígenas com o som da banda alemã Cabaret Voltaire.





1º DE OUTUBRO SÃO PAULO BRASIL. SECRETARIA DE ESTADO DA CULT

OPTICA VII

JNKEN

JVC
TECNOVIDEO



CULTURA FOTÓPTICA E MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, AV. EUROPA 158

VIDEOBRASIL

1989

vii Festival Fotoptica Videobrasil



De 26 de setembro a 1º de outubro de 1989, Museu da Imagem e do Som, São Paulo REALIZAÇÃO Fotoptica, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo DIREÇÃO Solange O. Farkas COMISSÃO DE ORGANIZAÇÃO Antonio Salles Neto, Gabriel Priolli, Geraldo Anhaia Mello, Marcelo Machado, Marcelo Tas, Mauro Cavalletti

OBRAS inscritas 160 selecionadas 41 JÚRI Dennis Carvalho, Doc Comparato, Isa Castro, Patrícia Travassos, Ricardo Nauenberg, Ricardo Van Steen, Tadeu Jungle

PREMIADAS U-MATIC MELHOR VÍDEO, EDIÇÃO E ROTEIRO *E o Zé Reinaldo, continua nadando?* (Adriano Goldman, Hugo Prata) MELHOR DOCUMENTÁRIO E MENÇÃO ESPECIAL DO JÚRI *Crianças autistas* (Lucila Meirelles) MELHOR FICÇÃO *A paixão segundo Bruce* (Luiz Duva) MELHOR VIDEOARTE E SONORIZAÇÃO *As senhoritas de Avignon* (Carlos Porto) VHS MELHOR FICÇÃO E FOTOGRAFIA *Um encontro na noite* (Luiz Villaça) MELHOR VÍDEO, DOCUMENTÁRIO E PRÊMIO MÁRIO GUSMÃO *O mundo de Aron Feldman* (Fabio Carvalho) MELHOR VIDEOARTE Ficção ou fricção (Guto Jordão) PRÊMIO DO JÚRI POPULAR *O jardim dos animais* (Sérgio Luz) PRÊMIO JVC *Farol – O insólito zoom* (Tatiana Calvo Barbosa) PRÊMIO ESPECIAL MONTBÉLIARD Sandra Kogut

COLABORADORES DE CONTEÚDO Candido José Mendes de Almeida, Christianne Philipe, Dominique Thauvin, Eder Santos, Ex-Nihilo, Flavia Moraes, Gill Henderson, Jean-Marie Duhard, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Tréfois, John Wyver, Julio Worcman, Marcelo Masagão, Marcello Dantas, Paula Dip, Pedro Vieira, Pierre Bongiovanni, Roberto Berliner, Roberto Loeck, Rod Stoneman, Sandra Kogut, Sandra Lischi, Tom van Vliet, José Wagner Garcia

IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Guto Lacaz, Rafic Farah

Com dez convidados internacionais, o Festival prioriza o esforço de oxigenar não apenas a produção, mas também as estratégias locais de produção e distribuição. Em um *Meeting* formal, produtores brasileiros encontram artistas, realizadores, diretores de festivais e representantes de centros de mídia europeus, além de executivos de canais como Channel Four e Canal Plus, todos protagonistas da articulação que aproximava vídeo independente e videoarte da televisão em países como França, Inglaterra e Bélgica. Por meio do convidado Pierre Bongiovanni, o Festival oferece a Sandra Kogut seu primeiro prêmio de residência. Mostras de vídeo inglês e francês

atualizam o público sobre as experiências mais recentes em videoarte, que avançam em direção a campos como moda e dança. O *Videojornal* torna-se instituição e ganha edições de vinte minutos. A mostra competitiva atrai realizadores de fora do mundo do vídeo independente, como o cineasta Helvécio Ratton, e os artistas Raul Mourão e Paulo von Poser. Um público recorde de 10 mil pessoas vai ao Festival, realizado em meio aos debates entre os candidatos à primeira eleição presidencial pós-ditadura. À imprensa, Solange Oliveira Farkas fala de um “impasse” na produção brasileira de vídeo e anuncia a internacionalização iminente da mostra competitiva.



Encontro de emissoras e produtores europeus independentes no Videobrasil: da esquerda para a direita, Jean-Paul Tréfois, do canal belga RTBF, Pierre Bongiovanni, do CICV, Rod Stoneman, do Channel 4 inglês, Dominique Thauvin, do Canal Plus francês, e Solange Farkas



TROCA Salto qualitativo em relação aos debates anteriores, o *Meeting TV e vídeo no Brasil: uma abordagem sintética* reuniu produtores e representantes de emissoras e festivais de vídeo brasileiros e estrangeiros, que falaram a quase setenta inscritos sobre produção alternativa, distribuição e mercado de TV. Os franceses Pierre Bongiovanni, do cicv Pierre Schaeffer, Montbéliard, e Jean-Paul Fargier, artista e produtor independente; o holandês Tom van Vliet, do World Wide Video Festival; o produtor Jean-Paul Tréfois, que produzia o programa de videoarte *Videographie* para a TV belga; Rod Stoneman, do Channel 4 inglês; a italiana Sandra Lischi, criadora do festival Ondavideo; Dominique Thauvin, do Canal Plus francês; e Christianne Philipe, da Rádio e Televisão Belga da Comunidade Francesa, aportaram suas visões do processo que aproximava a videoarte das emissoras europeias. Mediado por Candido José Mendes de Almeida e Marcelo Machado (na foto, com Ricardo Waddington e Stoneman), o *Meeting* tinha a expectativa de aproximar brasileiros e estrangeiros, e consolidar propostas de trabalho. Executivos de canais locais declararam-se abertos à produção independente, que o diretor global Guel Arraes chamou de “o alimento do imaginário da TV”. Pierre Bongiovanni enfatizou outros aspectos: “Vocês se preocupam demais com o negócio. Deviam buscar qualidade artística”.



À FRANCESA Batizada com uma expressão latina que significa “surgido do nada”, a produtora Ex-Nihilo nasceu em 1984 para fomentar o vídeo na França, aproximando artistas, financiadores e exibidores. Também criava séries e documentários, como *Avance Sur Image* (1988), sobre as novas linguagens eletrônicas, e *Play it again Nam: a portrait of Nam June Paik: a film* (1990), ambas coproduções com o Canal Plus, canal fechado francês que investia pesadamente em audiovisual. Idealizador da Ex-Nihilo, Jean-Marie Duhard traz para o Festival uma seleção de trabalhos inovadores produzidos por ela, como *The Fourth Dimension*, do polonês Zbigniew Rybczynski, que usava recursos tecnológicos para criar uma visualidade surrealista, e *Videoperette* (1989), espetáculo multimídia do artista Michel Jaffrennou, que combinava performers, personagens, hologramas, telas gigantes e dezenas de monitores.

PLURAL Coordenador de cinema e vídeo independentes do Channel 4, canal inglês de viés alternativo criado nos anos 1980, o crítico Rod Stoneman tinha como projeto declarado “ampliar seriamente a diversidade do que era exibido na televisão inglesa”. Entre outros projetos de vanguarda, engajou o canal no lançamento, em 1993, do último filme de Derek Jarman, *Blue*, sobre o qual o cineasta, em estágio terminal de Aids, falava de sua vida e obra. Adepto de um “pluralismo radical”, Stoneman veio ao Festival como convidado do *Meeting*. “Os europeus têm uma visão de mundo terrivelmente limitada. Por isso é muito importante o contato direto com produtores em países distantes”, disse. Mais tarde, ele assumiria a direção da escola de cinema e mídia digital da National University of Ireland em Galway.



RESIDÊNCIA Sandra Kogut apresenta no Festival o clipe *Manuel*, para música de Ed Motta, e a instalação *O caminho das vertigens*, passarela em que monitores embutidos ao rés do chão exibem imagens de calçadas e ruas vistas do alto. Convidado do *Meeting*, o crítico e curador Pierre Bongiovanni oferece à artista uma residência no Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer, Montbéliard, primeiro centro de arte digital da Europa. Era um vislumbre do papel estratégico que os intercâmbios artísticos teriam. “Nessa época, não havia, aqui, um meio para trabalhar com vídeo em arte”, diz Solange Oliveira Farkas. “O cicv era uma residência nos moldes de hoje, dedicada ao vídeo, com aparato técnico e artistas orientando artistas.” “Diariamente, meu trabalho era questionado, discutido. Essas conversas foram muito importantes na minha formação”, diz Sandra Kogut, que mais tarde criaria o programa *Brasil legal* (Globo) e dirigiria o premiado filme *Mutum* (2006). O cicv foi referência em pesquisa audiovisual e de novas tecnologias até fechar as portas, em 2004. Bongiovanni seguiria trabalhando como curador de arte contemporânea.

ÁCIDOS Isaac Julien, um dos protagonistas da revolução do cinema inglês nos anos 1980, e a libanesa-inglesa Mona Hatoum, conhecida por seu trabalho em performance e instalação, estão entre os 35 artistas da mostra de vídeos ingleses organizada pela jornalista Paula Dip e Gill Henderson, do British Council. *Territories* (1984, foto), documentário experimental sobre festa da comunidade negra e caribenha de Londres, é exemplar do cinema de Julien, que se engaja na luta dos movimentos negro e homossexual por territórios físicos, políticos e expressivos, e usa elementos da ficção e das artes visuais. A mostra inclui obras dos criadores do *scratch video*, como George Barber e George Snow, e de uma nova geração, que usa animação para comentar "a tagarelice da mídia".



HORS CONCOURS Alinhada ao espírito de internacionalização do Festival, uma mostra reúne documentários realizados por brasileiros no exterior entre 1988 e 1989. Em *Processing the Signal*, Marcello Dantas e Maria Lucia Mattos pesquisam a relação entre arte, vídeo e televisão na cena nova-iorquina, ouvindo artistas como Bill Viola, Nam June Paik, Ira Schneider e Zbigniew Rybczynski. Flavia Moraes reúne material descartado por emissora brasileira, incluindo entrevistas com Keith Haring, John Lurie e Willem Dafoe, em *O programa Manhattan que você não viu*. *Angola* (foto) é um documentário de Roberto Berliner sobre a independência do país africano; *Trilogy Sky and Life, Body, Mind*, de José Wagner Garcia, o inventário de um projeto na confluência entre arte, ciência e tecnologia, realizado com apoio do Instituto de Pesquisas Espaciais e da ECA/USP.

MÃO DUPLA O produtor e crítico inglês John Wyver (foto) mobiliza os realizadores brasileiros com um workshop em que fala do surgimento de um território de trocas entre videoarte e televisão na Europa. Artistas que antes se mostravam hostis ao "pensamento conservador da mídia de massa" admitiam a possibilidade de trabalhar para o público da TV; e as emissoras, depois de "ignorar o experimentalismo da videoarte", começavam a comprá-la, exibí-la e até comissioná-la. Editor de TV da *Time Out* e estudioso da relação entre história da arte e televisão no Reino Unido, Wyver criou para o Channel 4 inglês, com sua produtora independente Illuminations, a série *Ghosts in the Machine* (1986-1988), primeiro programa a falar sobre videoarte no país, com obras de Laurie Anderson, Bill Viola, Gary Hill, Joan Jonas e William Wegman. Diretor do clipe *Once in a Lifetime*, dos Talking Heads, mais tarde criaria para a BBC a série *The Net*, pioneira na transmissão de TV por internet. "Estou interessado no potencial da videoarte para mudar o modo como vemos e pensamos a televisão", diz ao *Videojornal*.



BARROCO Eder Santos ocupa o Redondo, no segundo andar do MIS, com a instalação *Oremos* (foto), que define como uma "igreja eletrônica". Oito monitores desenharam a nave, enquanto dois telões suspensos no teto, com as faces voltadas para baixo, sugerem uma cúpula, com imagens e formas que remetem a céus e nuvens. Os monitores exibem uma versão multicanal de *Rito e expressão*, obra experimental em que o artista faz "uma leitura eletrônica do barroco mineiro" a partir de imagens da reconstrução da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Ouro Preto, Minas Gerais, e de um poema de Affonso Ávila, poeta e estudioso do barroco. *Rito e expressão* também está na mostra competitiva do Festival.



FIÇÃO E ALÉM A premiação da mostra competitiva opõe duas vertentes diversas de ficção. Melhor vídeo U-Matic, *E o Zé Reinaldo, continua nadando?*, de Hugo Prata e Adriano Goldman, com produção da Olhar Eletrônico, e Giulia Gam e Gianfrancesco Guarnieri no elenco, é exemplo do vídeo que busca um padrão de excelência técnica e narrativa situado entre o cinema e a Tv. No outro extremo, o júri premia *A paixão segundo Bruce* (foto), primeira da série de obras que Luiz Duva exibiria no Festival. No trabalho, sujo e experimental, o super-herói vive uma paixão onírica por seu arqui-inimigo Coringa no centro de São Paulo.

ESTÍMULO O documentário *Crianças autistas* dá prêmio e menção especial do júri a Lucila Meirelles, que começou na videoarte como atriz performática, nos anos 1970, antes de se tornar, ela mesma, curadora e realizadora de documentários poéticos como *Yara Bernette: mergulhada na música* (1994) e *Cego Oliveira no sertão do seu olhar* (1998). *Crianças autistas* foi realizado com um Prêmio Estímulo da Secretaria de Estado da Cultura. Além da competitiva, integrou mostra de trabalhos produzidos em 1989 com o prêmio, entre eles *Um vídeo da lata*, de Daniel Brazil, sobre o Moleque de Rua, grupo de meninos da periferia paulistana que fazia música com latas recolhidas do lixo, e *A crise do cinema brasileiro*, de Regina Rheda, reportagem satírica sobre o impasse do setor.

ANÁRQUICO O curador holandês Tom van Vliet (foto) faz sua primeira incursão no Festival, que estabelecerá com ele uma parceria duradoura. À frente do World Wide Video Centre, centro de fomento ao vídeo em Haia, Holanda, Vliet criou, em 1982, o World Wide Video Festival, que aproximava artistas, curadores e imprensa e operava como plataforma de lançamento para a produção independente de vídeo, performance e instalação. O wvfv duraria até 2004, quando Van Vliet passa a dirigir o departamento de novas mídias da wvk Vrije Academie, em Haia, depois um parceiro importante do Programa Videobrasil de Residências. Não exatamente impressionado pela mostra competitiva, ele declara ao *Videojornal*: "Videoarte é um conceito vivo, uma arte anárquica".





As atrizes Giulia Gam e Cristina Mutarelli no premiado *E o Zé Reinaldo*, *continua nadando?*

De 9 à 15 de Novembro de 1990





1990

8th Fotoptica International Video Festival



De 9 a 15 de novembro de 1990, Museu da Imagem e do Som, São Paulo
REALIZAÇÃO Fotoptica DIREÇÃO Solange O. Farkas CONSELHO DE PROGRAMAÇÃO
Antonio Salles Neto, Hugo Kovensky, Marcello Dantas, Marcelo Tas, Mauro
Cavalletti, Renato Barbieri

OBRAS inscritas 200 selecionadas 32 JÚRI Arlindo Machado, Augusto Gongorra,
Carlos Trilnick, Jean-Marie Duhard, Jill Scott

PREMIADAS MELHOR VÍDEO *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma
imensa paisagem* (João Moreira Salles) MELHOR VIDEOARTE *What Do You
Think People Think Brazil Is?* (Sandra Kogut) MELHOR MUSICAL *Night's High
Noon – An Anti-terrain* (Peter Callas) MELHOR DOCUMENTÁRIO *La tirolesa*
(Gonzalo Pampin, Marcelo Iaccarino) MELHOR FICÇÃO *El círculo xenético*
(Boy Olmi, Luis Maria Hermida) *Tahiti* (Pablo Dotta) JÚRI POPULAR *3 antena:
Desobstruindo os canal tudo!* (3 Antena) PRÊMIO ESTÍMULO *Cinco ou seis
partes de um todo que juntas não formam nada* (Antonio Queiroga)
PRÊMIO MONTBÉLIARD *Não vou à África porque tenho plantão* (Eder Santos)
MENÇÃO HONROSA *TV Viva*

COLABORADORES DE CONTEÚDO Antonio Cano, Benjamin Heidersberger,
Carl-Ludwig Rettinger, Cathy Vogan, Contemporary Art Television Fund,
Dominik Barbier, Eder Santos, Eli Shvadron, Fujiko Nakaya, Gorilla Tapes,
Hervé Fischer, Jean-Paul Tréfois, Kathy Rae Huffman, Marcel Odenbach, Pierre
Bongiovanni, Piotr Krajewski, Robert Turnock, Rod Stoneman, Rosa Méndez
Zurutuza, Sandra Kogut, Sandra Lischi, Sherill Howard Pociecha, Tadeu Jungle,
Tim Morrison, Tom van Vliet, Uri Lipschitz, Van Gogh tv, Yoichiro Kawaguchi

IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Roberval Layus

No intuito de abastecer de referências a produção local, profícua mas carente de perspectivas, o Festival se internacionaliza, abrindo sua mostra competitiva a realizadores da América do Sul, Austrália, África e Sudeste Asiático. O recorte de vocação geopolítica busca criar um lugar para a produção que acontecia fora do circuito principal da arte e do vídeo, ao mesmo tempo em que a protege da concorrência de artistas que usavam o vídeo havia vinte anos. “Seria suicida simplesmente abrir o Festival para o mundo”, diz Solange Oliveira Farkas. A competição ganha júri internacional, e a separação entre formatos amador e profissional dá lugar a categorias por gênero. Incorporado ao nome do

evento, o novo escopo se reflete em uma mostra informativa que traça um panorama amplo dos rumos da produção contemporânea, das experiências musicais de Laurie Anderson ao cinema expandido de Peter Greenaway, e incorpora um complexo corpo de instalações, com obras de Marcel Odenbach e Dominik Barbier. Curadores, artistas e representantes de importantes iniciativas internacionais de fomento à videoarte e distribuição via televisão vêm ao Festival compartilhar experiências, participar de debates e observar a produção local. “O Videobrasil está se tornando o ponto de encontro da América Latina”, diz o curador holandês Tom van Vliet.

30 SEGUNDOS Na instalação *Vídeocabinas são caixas pretas*, Sandra Kogut (foto) mostra performances anônimas que colheu instalando cabines com câmeras na Feira de São Cristóvão, Posto 9, largo da Carioca e outros lugares públicos do Rio de Janeiro. Qualquer pessoa podia entrar e, a sós, deixar registrada fala ou ação de até trinta segundos. "Naquele tempo pré-Internet, pré-digital, a ideia de que indivíduos que não se conheciam travassem um contato íntimo por meio da parafernália eletrônica era estranha, rara, polêmica", diz a artista. Ampliado para outras cidades na residência francesa que ganhou do 7º Videobrasil, o dispositivo é base de uma de suas obras mais conhecidas, *Parabolic People* (1991). Na competitiva, ela exhibe *What Do You Think People Think Brazil Is?*, colagem de clichês de brasilidade premiada na categoria videoarte.



NORTE SUL Ao lado do teórico brasileiro Arlindo Machado e do realizador francês Jean-Marie Duhard (foto), compõem o júri o artista e curador argentino Carlos Trilnick, diretor dos primeiros festivais de vídeo no país, a artista conceitual australiana Jill Scott e Augusto Gongorra, criador do *Teleanálisis*, noticioso independente que enfrentou a censura do regime militar para defender os direitos humanos no país. Sobre o recorte do Festival, Gongorra afirma: "Em uma relação desigual, devemos evitar qualquer paternalismo. O Sul precisa buscar um diálogo horizontal com o Norte".

PIRATA A mística guerrilheira das emissoras de TV clandestinas continuava viva: o júri popular elege 3 antena: *Desobstruindo os canal tudo!*, compilação dos três programas da TV pirata carioca homônima. Em tom de sátira, e à moda do *scratch video* inglês, a emissora usava imagens captadas da programação da TV aberta com nova sonorização e legendas para criticar o monopólio da TV.

TV CONTEMPORÂNEA Nomes expressivos da cena internacional da arte, como Chip Lord, Joan Jonas, Laurie Anderson e Marcel Odenbach, estão na mostra do Contemporary Art Television Fund, fundo criado em Boston em 1983 para comissionar videoarte e aproximá-la da televisão. A mostra tem seleção de Kathy Rae Huffman, que vem a São Paulo falar de sua experiência como curadora do CAT: reunindo a WGBH, emissora pública de Boston, e o Institute of Contemporary Art da cidade, o fundo era um modelo experimental de cooperação entre instituições de arte e emissoras públicas para fomentar a produção de videoarte, facilitar a distribuição e "elevar o nível da exploração da televisão como meio criativo". Produziria obras *single channel* e instalações de artistas como Bill Viola e Bill Seaman até encerrar atividades, em 1987.

SEM ENGANO Três monitores sobre pedestais envolvidos por sacos de lixo preto compunham a estrutura da instalação *As If Memories Could Deceive Me* (1986), primeiro trabalho do artista alemão Marcel Odenbach exibido pelo Festival. Articulação de memórias, cenas apropriadas dos meios de comunicação de massa e elementos que remetem à herança cultural alemã – Richard Wagner, os comícios do 3º Reich, os tribunais de Nuremberg –, a obra sugere que as imagens midiáticas do passado são poderosas construções que influenciam a percepção do presente. Parte da mostra de videoarte da curadora Kathy Rae Huffman, a obra era um vislumbre das possibilidades plásticas e expressivas da imagem instalada e das narrativas justapostas. Com elas, Odenbach construiria um sólido corpo de trabalho, que ganhou retrospectiva no 16º Festival.



A instalação *As If Memories Could Deceive Me*, do artista alemão Marcel Odenbach



VELOCIDADE A ideia de velocidade que pontua o *Manifesto futurista* de Filippo Tommaso Marinetti (1909) e impressiona o escritor brasileiro Oswald de Andrade é a base da instalação *spSPspz* (foto), de Tadeu Jungle. Desenvolvido com alunos das Oficinas Culturais Oswald de Andrade, da Secretaria de Estado da Cultura, o “totem cinético da cidade de São Paulo” opõe natureza e cultura, usando, de um lado, signos de tecnologia e modernidade (carros, máquinas) e, de outro, exemplos da presença e do caráter inquebrantável das plantas.

INTERATIVOS O realizador alemão Benjamin Heidersberger apresenta no Festival o projeto da Van Gogh TV, coletivo de técnicos e artistas formado em 1986 no Ponton European Media Art Lab de Hamburgo, Alemanha, para pesquisar interatividade aplicada à televisão. O grupo participou da documenta IX, em Kassel, produzindo transmissões abertas para várias cidades europeias e americanas, nas quais os visitantes da exposição podiam interferir por videofone, fax e computador.

CÓDIGO Mostra curada pelo alemão Carl-Ludwig Rettinger apresenta o *Time Code*, projeto internacional criado em 1985 para aproximar videoarte e TV. O núcleo reunia curadores, produtores, instituições e emissoras, incluindo Channel 4 (Inglaterra), CAT Fund (Estados Unidos), Agent Orange (Canadá), INA (França), TVE (Espanha), ZDF (Alemanha) e Stedelijk Museum (Holanda). Cada integrante comissionava o trabalho de um artista; juntas, as obras compunham um programa que todos exibiam. A ideia era promover a coprodução internacional sem prejuízo da diversidade cultural. O Festival exibe o primeiro programa, realizado em 1987, com trabalhos de Robert Cahen, Gustav Hámos, Brenda Miller e outros.

INFERNO O destaque entre as obras selecionadas por Robert Turnock para a mostra inglesa é *A TV Dante – Cantos 1-8* (1989), adaptação do cineasta britânico Peter Greenaway, a partir de desenhos do pintor Tom Phillips, dos primeiros cantos do *Inferno*, parte da *Divina comédia* de Dante Alighieri. Estrelada por John Gielgud e com o texto de Dante lido em *off*, a obra sobrepõe imagens e falas para criar uma experiência narrativa luxuriosa e imersiva. Greenaway seria uma das atrações do 16º Festival.



RENDER O artista japonês Yoichiro Kawaguchi, convidado do Festival, compartilha em um workshop seu método de animação de imagens em vídeo, que processava em computador, quadro a quadro. Além de extenuante, a coisa era lenta: “Levo um ano para produzir três minutos de animação”, explicava. Sua obra (foto) está ainda em mostra informativa de vídeos japoneses criada por Fujiko Nakaya, da galeria SCAN, que desde 1980 promovia *screenings* e festivais de videoarte em Tóquio, além de atuar como distribuidora.

MAPA-MÚNDI 1 A curadora espanhola Rosa Méndez Zurutuza reúne exemplos da produção de vídeoarte em seu país a partir da década de 1980, quando “a necessidade de experimentar linguagens e buscar outros caminhos no mundo da arte” leva uma geração a buscar o “suporte eletrônico que acabava de ser descoberto”. Os primeiros festivais de vídeo realizados no país, em 1984, revelam nomes como José Ramón da Cruz e Pilar Sanz. De Cuba, Hugo Kovensky exibe exercícios de alunos da Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños, que recebia alunos da América Latina, Caribe, África e Ásia, operava em regime de imersão e se distinguia por treinar equipes técnicas polivalentes.

MAPA-MÚNDI 2 O curador holandês Tom van Vliet reúne em uma mostra obras participantes do 9º World Wide Video Festival (1989), que também se abria à participação de realizadores da Europa do Leste, América Latina, África e Ásia, além de Europa, Estados Unidos e Japão. De Israel, o curador Eli Schvadron traz vídeos dos anos 1980/90, entre obras realizadas para a televisão, então sob controle governamental, divulgando o sonho sionista, vídeos que discutem conflitos nacionais e vídeoarte. Vídeos construídos a partir de peças musicais e premiados no WRO 89 Sound Basis Visual Art Festival compõem a mostra polonesa. Da Bélgica, Jean-Paul Tréfois traz edições do programa *Vidéographie*, pioneiro na exibição e na promoção da vídeoarte no país, a partir de meados dos anos 1970.

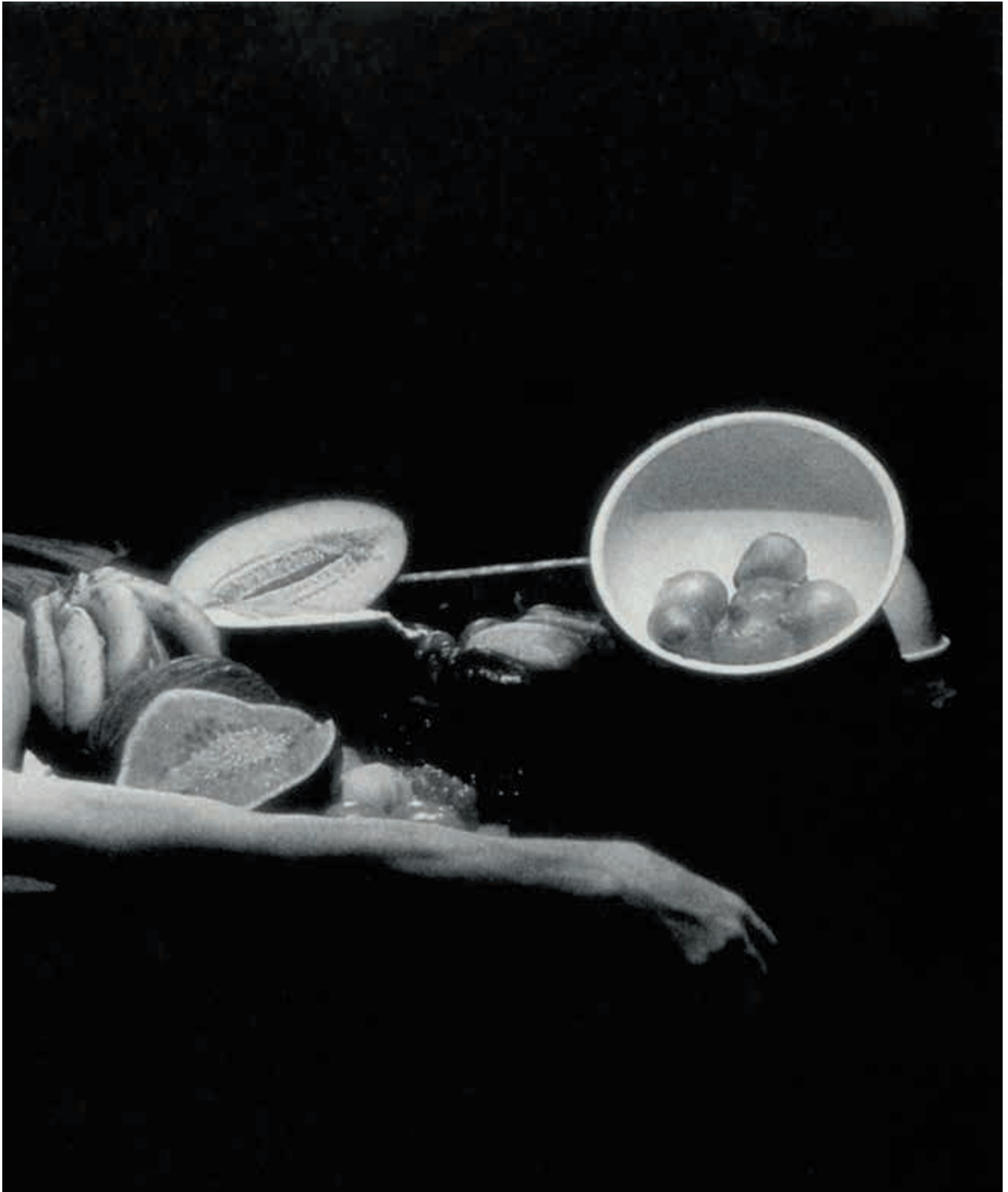
MERCADOS Curadores, artistas e jurados do Festival discutem a relação entre produção independente e TV, compartilhando experiências de articulação e conquista de espaços alternativos. Participam Benjamin Heidersberger, da Van Gogh TV, Kathy Rae Huffman (foto), do CAT Fund de Chicago, Pierre Bongiovanni, do cicv Montbéliard, Tim Morrison, da Gorilla Tapes, Jean-Marie Duhard e Dominique Thauvin, do Canal Plus francês, Jean-Paul Tréfois, do canal público belga RTBF, Rod Stoneman, do Channel Four inglês, a argentina Ana de Skalon, criadora de uma produtora voltada para as questões do Sul, o artista canadense Hervé Fischer, da Cité des Arts et Nouvelles Technologies de Montréal, e outros. Ricardo Nauenberg representa a Rede Globo; Roger Karman, a recém-criada MTV Brasil.

DE AUTOR Robert Cahen, Michel Jaffrennou, Marc Caro e Dominik Barbier ganham retrospectivas em *Vídeo de Autor*, seleção de vídeoarte compilada por Jean-Marie Duhard, com ênfase na produção francesa. Desenhada para abranger “uma geração que se apropriou de forma autoral das mudanças tecnológicas dos anos 1980 para regenerar a linguagem da televisão”, a mostra tem ainda um curta do cineasta Jean-Luc Godard, e um exercício inicial de animação digital de John Lasseter, da Pixar. O curador Pierre Bongiovanni assina uma segunda mostra francesa, com obras produzidas no Centre International de Création Vidéo Montbéliard.

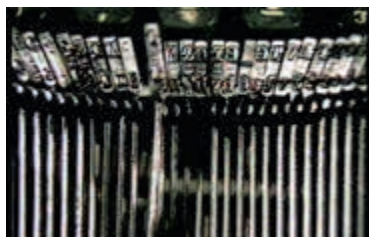




Cena de Suicidio del Arcángel San Gabriel, de José Ramón da Cruz: da mostra de vídeo espanhol



EM ALTA Com obras de Eduardo Coutinho, Goffredo Telles Neto, Paulo von Poser e Sergio Roizenblit, uma mostra informativa aponta para o crescimento do documentário como vertente de produção independente importante no Brasil.



POESIA Delicado ensaio sobre poesia e ausência, *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (foto) foi realizado por João Moreira Salles a pedido do editor Waldo Cesar, pai da poeta Ana Cristina Cesar (1952-1983), que queria transformar em vídeo uma gravação, em cassete, da filha lendo um poema. Em torno da voz de Ana C., que se suicidara aos 31 anos, a obra experimental costura falas e imagens de seus poetas preferidos, como Sylvia Plath, T.S. Eliot, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Premiado como melhor vídeo do Festival, é um dos raros curtas realizados pelo documentarista, que já criara para a TV trabalhos como *China, o Império do Centro* (1987) e *América* (1989), e ficaria conhecido por obras como *Notícias de uma guerra particular* (1999) e *Nelson Freire* (2003).

ARTE A Mostra Competitiva do Hemisfério Sul reúne 21 artistas do Brasil, seis da Argentina, quatro da Austrália, três do Chile, dois do Uruguai e um de Moçambique. Dos nove premiados, quatro são estrangeiros. O australiano Peter Callas, que construiria uma obra importante em videoarte, vence a categoria Musical com *Night's High Noon – An Anti-terrain* (foto), animação que mistura desenhos e imagens geradas por computador para falar da cultura dos povos aborígenes australianos, da dominação inglesa e dos conflitos raciais e políticos do país. Com *Não vou à África porque tenho plantão*, Eder Santos ganha o prêmio de residência do CICV Montbéliard, mais uma vez oferecido pelo Festival; a mesma obra participaria, ainda em 1990, do World Wide Video Festival holandês.



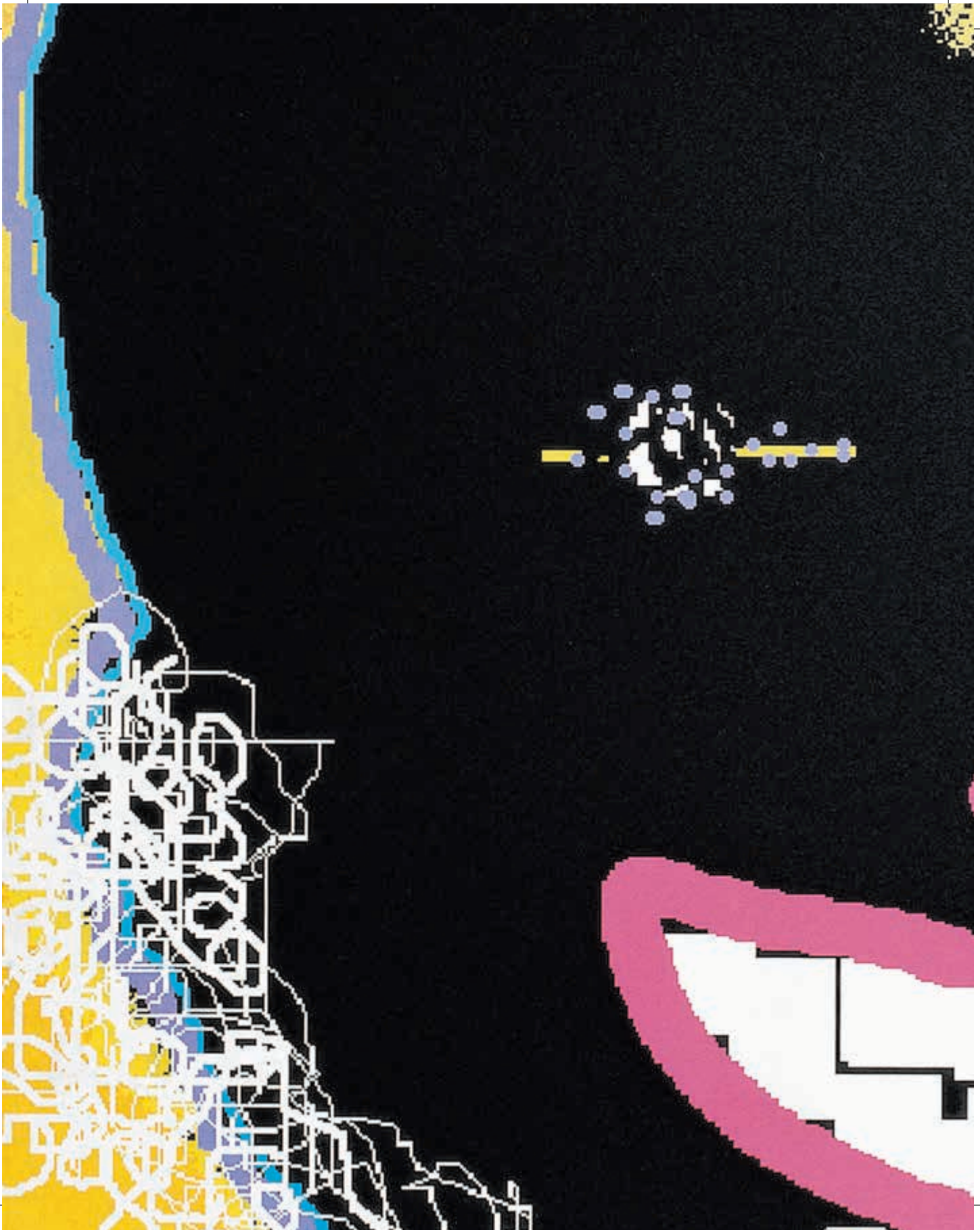
ARRANHANDO A apropriação de imagens da televisão e o olhar ácido, que atira farpas contra o poder e revela estratégias de manipulação da informação, são a tônica da obra do quarteto inglês Gorilla Tapes, que ajudou a cunhar o termo *scratch video*. Uma mostra inglesa inclui exemplos como *Invisible Television*, em que debates reeditados emulam um *game show* entre Jimmy Carter e Richard Nixon. Em um workshop, Tim Morrison (foto), do GT, fala da “desconstrução da televisão” promovida pelo *scratch*.

A DISTÂNCIA Criada pelo artista francês Dominik Barbier e pela cineasta australiana Cathy Vogan (foto), a instalação *The No Way Buster Project* era um espetáculo eletrônico de proporções inéditas para o Festival: ocupando o Redondo do MIS com música, cenografia, imagens, palavras e símbolos, seu percurso criava um acesso alternativo ao segundo andar do museu, onde o visitante se defrontava com uma imagem gigante de mulher. Separação e o vazio das comunicações a distância em face do calor da paixão eram motes do trabalho, construído a partir da história de amor do casal.





Dominik Barbier e Cathy Vogan em sua instalação *The No Way Buster Project*: superprodução





1992

9º Festival Internacional Videobrasil



De 21 a 27 de setembro de 1992, Sesc Pompeia REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo DIREÇÃO Solange O. Farkas CONSELHO DE PROGRAMAÇÃO Antonio Salles Neto, Gabriel Priolli, Marília Ayrosa Galvão, Mauro Cavalletti, Renato Barbieri, Sergio Martinelli

OBRAS inscritas 304 selecionadas 45 JÚRI Jérôme Lefdup, José Ramón Pérez Ornia, Julien Temple, Marcello Dantas, Peter Callas

PREMIADAS 1º PRÊMIO *Techno/Dumb/Show* (John Gillies) 2º *Parabolic People* (Sandra Kogut) 3º *O espírito da TV* (Vincent Carelli) PRÊMIO FUTURIS *Motocontínuo* (João Quintino)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Barbara Hammann, Bill Viola, Eder Santos, Fátima Ali, Fausto Fawcett, Fernando Meirelles, Gianni Toti, Guel Arraes, Jean-Marie Duhard, Jean-Paul Fargier, José Wagner Garcia, Luís Nicolau, Marcelo Machado, Marcelo Masagão, Marcelo Tas, Moyses Baumstein, Nizan Guanaes, Otávio Donasci, Pierre Bongiovanni, Pierre Hénon, Roberto Muylaert, Rod Stoneman, Rosely Nakagawa, Sandra Lischi, Timothy Binkley, Tina Keane, Ulysses Nadruz, Walter Clark, Walter Silveira, Yves Louchez

IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Débora Muszkat

Após pausa preparatória de dois anos, o Festival ressurgiu com novo porte, periodicidade bienal e foco no vídeo de caráter artístico e experimental. A criação da Associação Cultural Videobrasil coloca o evento no centro de um programa de fomento e pesquisa da produção do Sul geográfico; a parceria firmada com o Serviço Social do Comércio de São Paulo, em vigor até hoje, expande seu fôlego e suas perspectivas. Realizado no Sesc Pompeia, o Festival recebe duas dezenas de convidados internacionais, incluindo estrelas como o artista Bill Viola e o cineasta Julien Temple, curadorias de videoarte que homenageiam Gianni Toti e Jean-Paul Fargier, performances, instalações e a primeira obra comissionada pelo

evento: *The Desert in My Mind*, de Eder Santos. Com critérios que privilegiam “as experiências, a linguagem, a poesia”, a competitiva oferece prêmios em dinheiro e um estágio em animação digital. As possibilidades da interatividade e das novas tecnologias de processamento da imagem pairam sobre o Festival, em mostras, workshops e no *Videojornal*, com direção de Marcello Dantas e apresentação do ator Carlinhos Moreno. No ano em que o Brasil vota pelo impeachment do primeiro presidente eleito após a ditadura, questões do universo da arte se impõem nos debates e uma grande discussão avalia a TV brasileira.



A instalação *Nest für Dachau*, de Barbara Hammann, na primeira edição do Festival realizada no Sesc Pompeia; ao fundo, *Postais do Brasil*, de Ulysses Nadruz



ACV Com o objetivo de criar atividades que estimulem "a reflexão e o desenvolvimento da linguagem videográfica" e o intercâmbio entre realizadores dos Hemisférios Norte e Sul, surge, em 1991, a Associação Cultural Videobrasil. O estatuto delinea um programa de exposições, publicações e projetos de pesquisa relacionados ao acervo do Festival. "Com menos de três décadas de existência, o vídeo já adquiriu maturidade como expressão estética. Não se pode mais desconhecê-lo como instrumento cultural vital do mundo contemporâneo", afirma texto que descreve as metas da nova organização. "Os avanços tecnológicos, as revolucionárias ferramentas criadas pela informática e os confrontos no campo da teledifusão e da comunicação de massa propõem urgentemente o conhecimento, a pesquisa e o intercâmbio de experiências."

AVENTURA O Sesc Fábrica da Pompeia, concebido por Lina Bo Bardi a partir de um conjunto fabril dos anos 1930, e em atividade desde 1982, é a primeira unidade do Sesc a receber o Festival. Para Danilo Santos de Miranda, diretor regional da instituição, o evento é "uma prova evidente das possibilidades criativas e plásticas do vídeo". "As obras que o público verá demonstram ser ele não apenas uma tecnologia, mas sobretudo uma linguagem de exploração estética, documental e de multimídia, capaz de nos transportar à experimentação de sensibilidades até então inusitadas", escreve Miranda. Desmentindo a "imagem de que o vídeo não vai além de um entretenimento individual ou familiar, inteiramente dependente da indústria cinematográfica", o Festival "espanta e faz refletir sobre as aberturas da aventura plástica".



OLHOS E OUVIDOS Investigações sobre tempo, percepção e consciência movem a obra do nova-iorquino Bill Viola (na foto, com Solange Farkas), fundamental no processo que aproxima vídeo e arte contemporânea no fim do século 20. Maior atração do Festival, Viola vem a São Paulo falar dos fundamentos de sua produção, que envolve instalação, ambientes imersivos e performances sonoras, e mostra sete trabalhos monocanal, incluindo o clássico *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) e o inédito *The Passing* (1991), que tem sua primeira exibição aqui. "A ciência do Ocidente achou necessário isolar os sentidos para estudá-los. Boa parte do meu trabalho tem como objetivo reuni-los", diz o artista. "Sentidos, memória, imaginação, tudo se soma no fenômeno que chamamos experiência. Essa é a minha matéria-prima." Em suas falas, Viola repudia a ênfase na tecnologia e o rótulo "videartista". "A verdadeira investigação é sobre a vida e o existir; o meio é apenas um instrumento. Eu me considero um artista. Se uso vídeo é porque vivo na segunda metade do século 20 e esse meio é a forma mais relevante de arte visual da vida contemporânea." No mesmo ano, Viola participa da documenta IX, em Kassel; três anos depois, representaria os Estados Unidos na 46ª Bienal de Veneza.

POETRÔNICA "A poesia do futuro é a fusão de todas as artes", afirma no Festival o italiano Gianni Toti (1924-2007). Poeta, romancista, dramaturgo, tradutor, jornalista, cineasta, membro do partido comunista italiano e professor de filosofia na Universidade de Pisa, Toti (na foto, com Alex Gabassi) era um erudito libertário: sua obra mistura línguas e linguagens para "pensar o impensável" e abrir as "fronteiras psicoperceptivas" a novas "velocidades sensoriais". Nos anos 1980, ele abraça o vídeo e desenvolve uma mescla de poesia e audiovisual que chama de "poetrônica". A mostra que o homenageia no Festival reúne trabalhos dessa fase, como *Ordre, Chaos, Phaos* (1986), que confronta modelos mentais da ciência e da arte.



EX MACHINA Em parceria com o INA – Instituto Nacional do Audiovisual Francês, o Festival cria o prêmio Futuris, que dá a um artista brasileiro um estágio na Ex Machina, uma das maiores produtoras francesas de animação e efeitos digitais da época. João Quintino é o primeiro a ganhar o prêmio, por *Motocontínuo*, animação artesanal que presta homenagem ao fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, precursor da animação e do cinema.



HEMISFÉRIO SUL Aberta agora a todo o Hemisfério Sul, a mostra competitiva seleciona 45 obras do Brasil, Argentina, Austrália, Chile, Uruguai e Moçambique. Participam representantes da nova geração de artistas que trabalham com vídeo, como Luiz Duva e Lucas Bambozzi, e de áreas correlatas, como o músico e poeta Arnaldo Antunes e os cineastas Laís Bodanzky e José Henrique Fonseca. O primeiro prêmio é concedido a *Techno/Dumb/Show*, colaboração entre o artista australiano John Gillies e o grupo de teatro de vanguarda The Sydney Front, que explora a intensa fisicalidade do gesto humano. O segundo lugar fica com *Parabolic People* (foto), de Sandra Kogut. Desenvolvido ao longo da residência da artista no cicv Montbéliard, concedida no Festival, a obra reúne falas e ações anônimas colhidas em videocabinas no Rio de Janeiro, Paris, Tóquio, Nova York, Moscou e Dacar. “O trabalho antecipava o projeto do mundo conectado antes da internet”, diz Solange Oliveira Farkas. O terceiro prêmio, o documentário *O espírito da Tv*, de Vincent Carelli, mostra reações dos Waiãpi, do Amapá, ao ver a própria imagem na televisão; o documentário é piloto do premiado projeto Vídeo nas Aldeias, que há 25 anos equipa e ensina povos indígenas brasileiros a produzir registros da própria vida e cultura.

CINEMA FALADO Artista, crítico dos *Cahiers du Cinéma* e professor de arte e cinema, o francês Jean-Paul Fargier lida com a literatura e “o tempo que o tempo leva para passar” em sua obra em vídeo. No Festival, uma mostra-tributo a seu trajeto reúne trabalhos como *Play It Again, Nam* (1990), retrato do artista coreano Nam June Paik, e *Joyce Digital* (1984), releitura de *Finnegans Wake* com Paik, Merce Cunningham e outros artistas “joyceanos”.

CONSTANTE Presente na equipe do Festival da sétima à décima segunda edição, Marília Ayrosa Galvão (foto) atuou como produtora e coordenadora de programação, entre outras funções. Mais tarde, nos anos 1990 e 2000, responderia pela direção de marketing e gerência do canal por assinatura Eurochannel, da TVA, além de passar pela MTV e pela direção-geral do canal Bandsports. Marília morreria precocemente, de uma condição cardíaca.



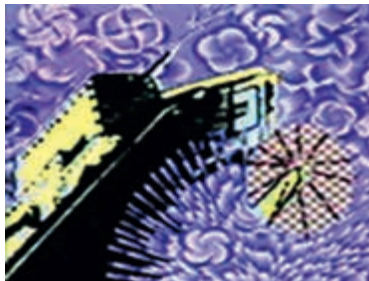
PARANORMAL PORNÔ Depois de viver experiências simbólico-místico-sexuais, a garota de programa catarinense Verinha Blumenau vai parar em Copacabana, transubstanciada em Santa Clara Poltergeist. Assim nasce a personagem-título da performance que Fausto Fawcett apresenta no Festival (foto). Ao som de sua narrativa verborrágica, e dos músicos Dado Villa-Lobos, Carlos Laufer e Marcelo de Alexandre, a atriz Regina Soares rebola na pele da “santa que cura com sangue, loira que cura com sexo”, entre as imagens religiosas que giram em vitrolas, geladeiras, escadas e altares da cenografia dos artistas Barrão e Luiz Zerbini.



I Do Not Know What It Is I Am Like (1986) é uma das obras que integram retrospectiva de Bill Viola no Festival



CARTA BRANCA Os jurados do Festival são convidados a contribuir com curadorias para a programação paralela. O cineasta inglês Julien Temple mostra vinte clipes que dirigiu para artistas como David Bowie, Rolling Stones, Tom Petty e Janet Jackson. O artista australiano Peter Callas, premiado no Festival anterior, reúne exemplos de sua obra em animação, que faz referências ao cinema, à televisão e à cultura pop (na foto, a obra *Kinema No Yoru*). Conhecido por explorar o universo da sonoridade em performances e instalações, o artista e compositor francês Jérôme Lefdup exhibe obras criadas a partir dos anos 1980, quando incorpora o vídeo a suas práticas. Marcello Dantas, criador da produtora Magnetoscópio e diretor do boletim eletrônico do Festival, aproxima artistas para os quais o vídeo é "mais que um veículo, a essência através da qual uma ideia se realiza". Entre eles, Eder Santos, Laurie Anderson e o cineasta Robert Altman.



A ARTE DO VÍDEO O quinto membro do júri é o jornalista espanhol José Ramón Pérez Ornia, executivo de televisão e estudioso das relações do veículo com o poder. Para a programação paralela do evento, ele traz a série *El Arte del Video*, ambiciosa revisão histórica da videoarte que acabava de produzir para a Televisión Española (TVE). Além de obras significativas dos primeiros 25 anos do gênero, criadas por Woody e Steina Vasulka, Zbigniew Rybczynski, Robert Cahen, Jean-Paul Fargier, Marina Abramovic, Antoni Muntadas e Marcel Odenbach, a seleção incluía trabalhos curtos especialmente comissionados, e realizados por artistas como Jean-Luc Godard, Nam June Paik, Gary Hill, Bill Viola e Robert Wilson. "O papel dos artistas é romper os códigos e violar as normas da TV", diz Pérez Ornia. O Festival intermedia a compra da série pela TV Cultura, que a exhibe em sua programação.

HOLOGRAMAS Artista, cineasta, pesquisador, o paulistano Moyses Baumstein (1931-1991) construiu uma obra instigante em Super-8, vídeo e holografia. Com formação em matemática, física, sociologia e teatro, produziu ficção e documentário, e trabalhou com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Julio Plaza, em projetos de videopoesia. As dez obras da mostra *Homenagens: Moyses Baumstein*, datadas de 1975 a 1991, atestam o humor *nonsense* e a confluência de arte e ciência na obra do artista. Uma exposição de hologramas completa a homenagem.



EXPANSÃO 2 O público faz fila para ver *Watch Yourself* (foto), instalação do artista e matemático norte-americano Timothy Binkley. Interativa, a obra insere imagens dos passantes em recriações de obras-primas da pintura universal, como *Mesa de bilhar*, de Vincent van Gogh, e *As meninas*, de Diego Velázquez. "Para mim, realidade virtual não é o que você vê e sente usando óculos e luvas especiais, mas o tipo de realidade que o computador cria – uma realidade que é mais definida pela abstração que por eventos e objetos concretos", diz Binkley. Em *La Traición de Judas*, o espanhol Luís Nicolau recria passagens bíblicas em vídeo. Em *Postais do Brasil*, de Ulysses Nadruz, um videowall com 36 telas exhibe, de forma sincronizada, a ficção *Favela*, e os documentários *Amazônia* e *Copacabana*.

IMAGENS DO FUTURO As possibilidades criadas por tecnologias diversas de processamento e manipulação da imagem, em especial os programas de animação digital, fascinavam realizadores e produtores, que viam nelas um novo horizonte poético. Essa sensação move todo um segmento do Festival, que, segundo o catálogo, "aponta a fresta aberta por poetas de novas tecnologias para espreitar o namoro da arte com a ciência". Na mostra *Imagens do futuro*, o curador francês Jean-Marie Duhard reúne obras de quase setenta artistas e cineastas que tiram partido da virtualidade, do francês Marc Caro ao norte-americano John Lasseter. Em *Impulsos eletrônicos*, a arquiteta e curadora brasileira Rosely Nakagawa (foto) convida artistas como Arnaldo Antunes, Carlos Matuck, Cassio Vasconcelos, Laerte, Luiz Zerbini, Marcelo Cipis e Patricio Bisso a criar e manipular imagens usando computadores Macintosh e programas como Photoshop e Illustrator. E o artista francês Jérôme Lefdup comanda o workshop Atelier Amiga, ensinando brasileiros a usar a plataforma para criar imagens virtuais.

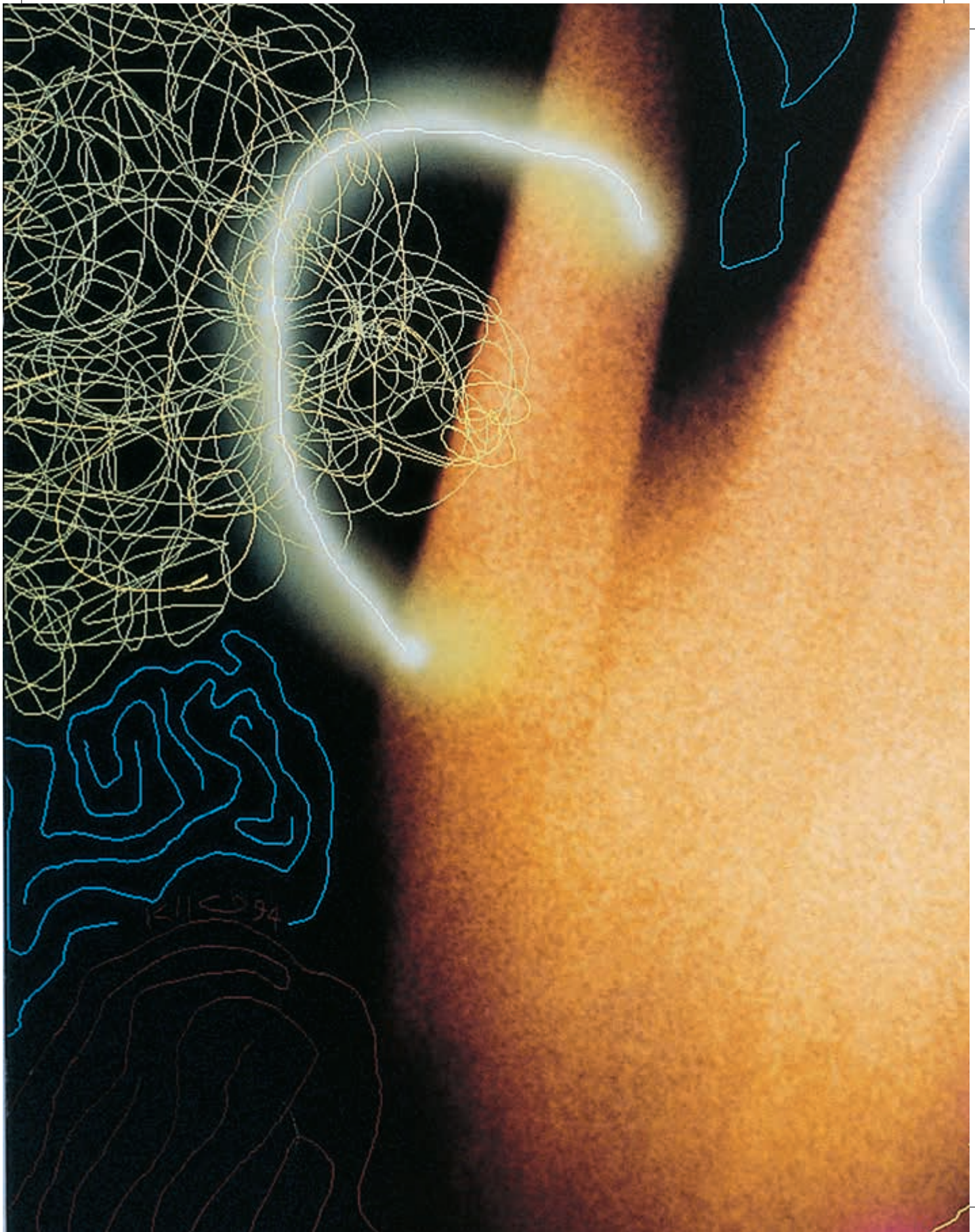


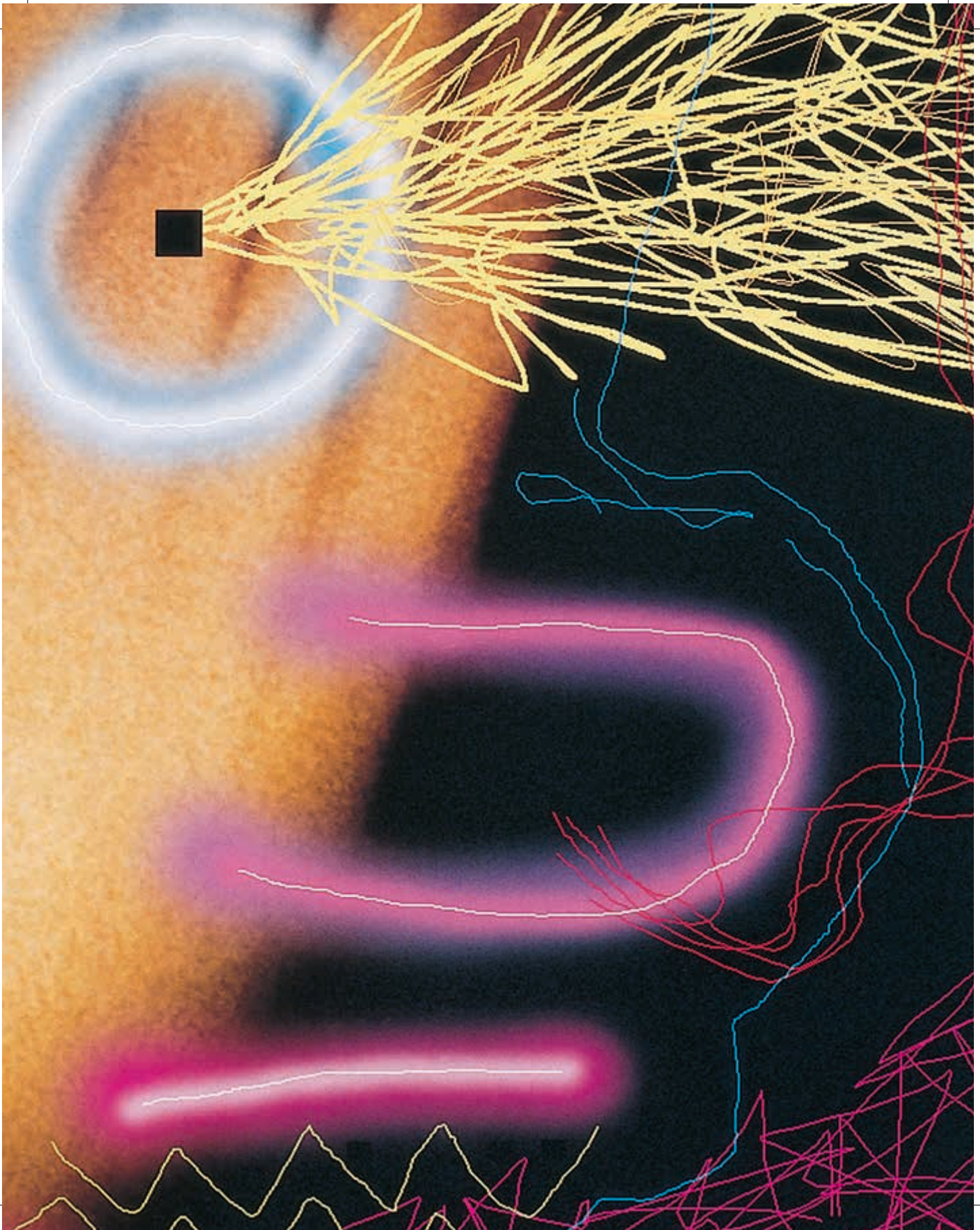
ARTE NA PAUTA Pela primeira vez desde a criação do Festival, os debates giram em torno de questões relativas à criação artística, como a relação entre arte e ciência, e entre arte e novas tecnologias, no ambiente da televisão e da propaganda. Na conferência *O alfabeto da tv: o Inferno de Dante, por Peter Greenaway e Tom Phillips*, a crítica de cinema italiana Sandra Lischi analisava a obra em que o cineasta e o pintor transpõem Dante Alighieri para o vídeo.

10, 100 "A televisão é um grande instrumento de produção de amnésia", declara o documentarista João Moreira Salles. A fala é uma das dezenas colhidas ao longo do Festival pelo projeto *10 questões para 100 brasileiros que influenciam 100 milhões*, que tinha coordenação de Marcelo Machado e pretendia fazer um balanço das mudanças da televisão brasileira. Além dos participantes, 150 artistas, empresários e produtores brasileiros foram convidados a responder sobre o melhor, o pior e o que faltava na tv brasileira. As respostas foram discutidas em um encontro que contou com nomes como Roberto Muylaert, então diretor de programação da tv Cultura, Walter Clark e Nelson Hoineff.



DESERTO O vídeo toma o espaço em seis instalações que se espalham na área de convivência e hall do teatro do Sesc Pompeia. Entre elas está a primeira obra comissionada pelo Festival, *The Desert in My Mind*, de Eder Santos. Imagens do Vale da Morte norte-americano projetam-se sobre cenário criado com quinze toneladas de areia e temperaturas artificiais de 45 graus, que caíam à noite. A música é de Paulo Santos e Stephen Vitiello. "Os americanos viviam me falando da nossa floresta", conta o artista. "Então resolvi conhecer o deserto deles." *Escalator* (foto), da inglesa Tina Keane, é composta por onze pares de monitores que emulam uma escada rolante; as imagens contrapõem executivos e mendigos londrinos. *Nest für Dachau*, de Barbara Hammann, é um objeto esférico contendo um monitor que exhibe imagens de sufocamento. Criada para uma mostra em Dachau, cidade alemã que abrigou um campo de concentração nazista, a obra alude ao Holocausto.





1994

10º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica



De 20 a 25 de novembro de 1994, Sesc Pompeia, Centro Cultural São Paulo
REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURADORIA Solange
O. Farkas COMISSÃO DE SELEÇÃO Luiz Eduardo Crescenti, Mona Dorf, Rita Moreira,
Rosana Delellis

OBRAS inscritas 239 selecionadas 37 JÚRI Christine Van Assche, Jorge La Ferla,
Marcelo Tas, Michael Mazière, Tom van Vliet

PREMIADAS MELHOR VÍDEO *Janaúba* (Eder Santos) PRÊMIO ESPECIAL VHS –
REVELAÇÃO *Diástole* (Inês Cardoso) PRÊMIO FUTURIS INA – ALIANÇA FRANCESA
Captain Cardozo (Gabriel Yuvone, Pablo Rodríguez Jáuregui) PRÊMIO JVC –
MELHOR TRABALHO EXPERIMENTAL *Tereza* (Caco Souza, Kiko Goifman)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Anton Reixa, Axel Wirths, Breda Beban &
Hrvoje Horvatic, Bruce Yonemoto, Carlos Nader, Carlota Alvarez Basso, David
Larcher, Dieter Kiessling, Eder Santos, Francisco Ruiz de Infante, George
Snow, Guto Citrângulo, Hermann Nöring, Jaap de Jonge, Jean-Marie Duhard,
Joseantonio Hergueta, Otávio Donasci, Paulo Santos, Rejane Spitz, Ricardo
Casas, Rita Myers, Rob Rombout, Robert Cahen, Stephen Vitiello, Terry Flaxon

IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Kimi Nii

Com novo nome, que incorpora a expressão “arte eletrônica”, e um eixo temático que norteia a programação, o Festival reafirma sua vocação predominante nos anos 1990. “As construções poéticas com vídeo demarcam um novo lugar de expressão audiovisual”, afirma o editorial do catálogo. A ideia de compor um panorama histórico da poesia audiovisual rege as curadorias que exploram a produção experimental dos Estados Unidos, Alemanha, Espanha, Inglaterra, França e América do Sul. Além delas, performances e doze instalações aprofundam, de formas inéditas, a experiência física do vídeo. Pioneiros da videoarte, como o francês Robert Cahen e a americana

Rita Myers, e artistas emergentes, como a dupla sérvia Breda Beban e Hrvoje Horvatic, são convidados do Festival, que assume seu papel de provedor de encontros e trocas e passa a trazer a São Paulo, também, todos os artistas que participam da mostra competitiva. Um novo documentário, visual e poético desde a concepção, impõe-se na produção de artistas como Carlos Nader, Arthur Omar e Kiko Goifman; o projeto de integrar o Sul geopolítico encontra pares importantes, como o curador argentino Jorge La Ferla. O Festival acontece no Sesc Pompeia, e Eder Santos, grande premiado com *Janaúba*, dirige o *Videojornal*.



A performance-opereta *Poscatidevenum* – Um espetáculo de música e imagem, de Eder Santos e Paulo Santos, na edição dedicada à poesia





MÁGICA Compositor concreto, o francês Robert Cahen explora o vídeo a partir dos anos 1970, manipulando texturas sonoras e visuais para criar narrativas oníricas, “sem os clássicos começo e fim”. Uma das estrelas do Festival, ele apresenta a instalação *Le Souffle du Temps* (foto), um círculo ritual de velas acesas ao qual se contrapõem quinze monitores que, fixados em alturas diferentes, exibem imagens de velas também acesas. A intervalos regulares, ouve-se o som de um sopro, e parte ou todas as velas nos monitores se apagam, para em seguida se reacenderem. “A poesia nasce da ruptura entre o mergulho na sombra e a luz das velas: o espectador encontra-se na situação de uma criança que vai soprar as velas de seu bolo de aniversário”, explica o artista. Cahen participou da *documenta 8*, em Kassel, e foi objeto da retrospectiva *La Mirada Discreta: Marcel Odenbach & Robert Cahen*, curada por Solange Oliveira Farkas para a Fundación Telefonica de Buenos Aires em 2006.

QUESTÕES Originalidade, reproduzibilidade, obsolescência e outros temas que emergem no contexto da arte eletrônica pautam as atividades reflexivas do festival. O curador holandês Tom van Vliet, a pesquisadora brasileira Rejane Spitz e a curadora francesa Christine Van Assche, mais tarde chefe do departamento de novas mídias do Centre Georges Pompidou, debatem curadoria, registro e conservação de novas mídias. Axel Wirths, curador de arte e mídia de Colônia, faz um balanço da produção alemã de videoarte.



A FORMA DA DOR Ela, pintora e performer; ele, diretor de cinema e TV, os artistas sérvios Breda Beban e Hrvoje Horvatic (foto) se encontram em 1986 e começam a construir juntos uma obra potente e particular, marcada pelo rigor, pela influência da arte conceitual e pela capacidade de aproximar experiências pessoais e realidades políticas. Sua instalação *The Shape of Pain* antecipa, com agudeza, usos contemporâneos da imagem, ao fazer dela parte de uma impactante experiência física: num espaço fechado, o espectador pisa sobre estilhaços de vidro, é açoitado pela imagem de uma lâmina que corta a palma de uma mão e descobre a textura carbonizada das paredes. De enorme carga emocional, a obra fala de dor iminente e reflete a angústia da chegada dos artistas a Londres, onde haviam se radicado dois anos antes, para fugir da Guerra da Bósnia. “Um silêncio caiu sobre nós”, Breda explicaria, mais tarde. Após a morte súbita de Horvatic, em 1997, ela continuaria trabalhando com vídeo e performance. Morreria, também precocemente, em 2012.

VENTO Conhecido por uma obra que alarga as fronteiras do documentário ao mergulhar na visualidade e na poesia de seus temas, Carlos Nader estreia no Festival, do qual se tornaria colaborador próximo. Para o espaço expositivo, cria a instalação *Tempo vento morte, luz vento luz* (foto), que conduz o público por um corredor com lâmpadas estroboscópicas até uma sala com vento artificial e imagens de um casal que faz sexo. Pouco antes, Nader concluíra o premiado documentário *O beijoqueiro* (1992); mais tarde, dirigiria *Preto & branco* (2004), *Pan-cinema permanente* (2008) e *Homem comum* (2013), além de *Chelipa Ferro* (2009), da Coleção Videobrasil de Autores. Sobre o período em que começa a participar do Festival, observa: “A arte eletrônica não era considerada uma arte. Ainda precisava do adjetivo”.



Poesia e instalações dominam 10º Videobrasil

AMIR LABAKI

Da Equipe de Articulistas

Rebatizado de Festival Internacional de Arte Eletrônica, o Videobrasil comemora sua décima edição, entre os próximos dias 20 e 25, pesquisando o que há para além da videotape.

O mais tradicional festival de vídeo brasileiro, nessa busca, aposta nas performances (quatro) e videoinstalações (12) e reformula suas mostras e programação, parando seus 11 programas a partir de um tema comum: a poesia.

"O objetivo é olhar um pouco para a frente e ver como a arte eletrônica está mudando", explica a curadora Solange Farkas.

Sua tese é assim resumida: "Fazer a exibição já não corresponde ao movimento da videotape. Videoinstalações e performances são as expressões mais significativas hoje".

O 10º Videobrasil sublinha, portanto, a arte eletrônica que transcende a tradicional obra para ser em monitor. Destaca a videoprodução que supera aqueles limites e ganha o mundo.

Exceto da tese da 22ª Bienal de São Paulo, sobre a superação da tela, é a exploração de novos suportes, certamente são mais que coincidência. É sistema mesmo.

Dezesseis obras tentam provar a tese de Farkas. O espanhol Antoni Rexa, o americano Stephen Vitello e os brasileiros Eder Santos e Gláudio Dantas apostam as performances.

Em "Riego Riego", Rexa usa vídeo e poesia galega. "Drive By Birds", de Vitello, retrata a imagem dos videastas Marcelo Braga, Sérgio Cho e Tony Oursler. Dancará de lá: três videodanças, a videomista, o videoperifer e o videobrasil.

Encerrando o festival, "Positivo de veneno" forja uma espécie de opera-vídeo em tons da viagem de um metrô, em uma criação conjunta de Eder Santos e do compositor Paulo Santos (Laki).

O setor de videoinstalações pro-

mete ser ainda mais forte. Traz artistas renomados como o francês Robert Cahen, o espanhol José Antonio Hergeto e os americanos Bruce Ionomoto e Rita Myers.

As três instalações brasileiras, de Marcelo Tas, Carlos Nader e Guio Ciríngolo, preannunciam-se marcantes. Tas eletrônica a velha "sala de espelhos", dos painéis de diversos. Nader trabalha o tempo e o vento. A mídia e a morte são os temas de "Apões Reflexas", de Ciríngolo.

Farkas afirma ter procurado ser "didática" em sua seleção de trabalhos, expondo representantes das três principais tendências atuais da videoinstalação.

Há a videocultura, representada pelo alemão Dieter Kießling, a videocombentação, como na obra de Myers e na do inglês George Snow, e as instalações performáticas, como a de Tas.

Onze programas tentam por seu lado provar que videotape não é coisa do passado. O achado do festival deste ano é eleger um tema pertinente, o da poesia: poética nas artes eletrônicas, para criar um eixo crítico para as exibições.

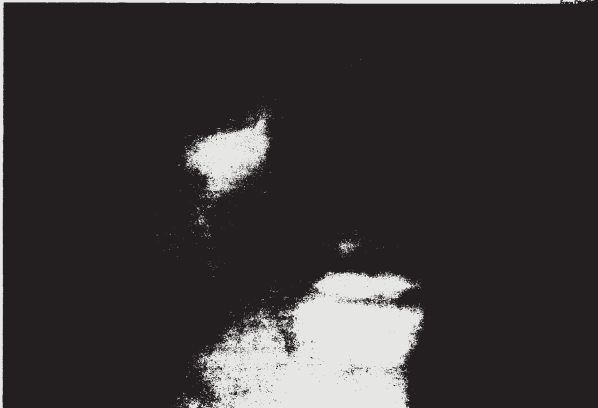
A origem do tema foi a presença no Brasil do italiano Gianni Toti, durante o videobrasil'92 e o Milúni-93. Seu trabalho com videopoesia friso a necessidade de pesquisar esse campo.

Se programas especiais inventaram a poesia audiovisual na França, Inglaterra, EUA, Alemanha, Espanha, América Latina e na obra de Jean-Luc Godard.

A competição entre realizadores do Hemisfério Sul selecionou-se 87 participantes tendo por primeiro critério a poesia poética.

O 10º Videobrasil acontece em São Paulo no Sesc Pompeia e no Centro Cultural São Paulo entre 20 e 25 deste mês. De 29 de novembro a 4 de dezembro, será a vez do Rio, na Fundação Progresso e na Casa da Gávea.

ilustrada



Cena de "Inferno", do brasileiro Arthur Omar, em competição no 10º Videobrasil, que será realizado entre os dias 20 e 25

VIDEOS EM COMPETIÇÃO NO 10º VIDEOBRASIL

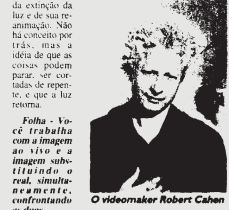
A Arca dos Zoos Yusef Kaitit (1) - Brasil	Enquanto Você me Perturba Muelo Braga (12) - Brasil	Quando São Olhos Olham Para Dentro de Seus Olhos Manoel de Araújo (22) - Brasil
Argumento Carlos Frinck (12-40) - Argentina	Fórmula 1 (1 to 10) Luis Land Diego (14) - Argentina	Quando São Olhos Olham Para Dentro de Seus Olhos Manoel de Araújo (22) - Brasil
Babel Babel Gustavo Lobo (5) - Brasil	Força Sonia Ribeiro (1) - Brasil/EUA	Quem é Você? Sergio Lobo (1) - Brasil/França
Capitão Cardoso Gabriel Yonon/Pablo Rodrigues Gurgel (5) - Argentina	Imagem Arthur Omar (47) - Brasil	Os Elementos da Vida Flávio Nardoni (1-40) - Argentina
Carla e Bertaluz Marcelo Jorge (5) - Brasil/Itália	Januária Diego Simões (16-43) - Brasil	Chinês Diego Luciano (5-43) - Argentina
Cidade Sergio Villosa/Ana Flávia Dias/Adriana França (5-40) - Brasil	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	Social Clubber Kill Dudu Leite/Gisela Mathias (47) - Brasil
Cidade São Inês Sérgio Villosa/Ana Flávia Dias/Adriana França (5-40) - Brasil	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil
Cinco Artigos de Sérgio Villosa/Ana Flávia Dias/Adriana França (5-40) - Brasil	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil
Como um Grupo Artístico Renato Barbieri (13) - Brasil	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil
Distância Cristiano Casanova (5) - Uruguai	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil
Deus por Todos Roberto Barner (10) - Brasil	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil
El Torvato Vitor (27) - Brasil/EUA	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil
El Torvato Vitor (27) - Brasil/EUA	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil
El Torvato Vitor (27) - Brasil/EUA	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil
El Torvato Vitor (27) - Brasil/EUA	Le Prevedere German Bobe (7-13) - Chile	São Simão Wortgerim Quando Mendes (10) - Brasil

Cenas de "Território do Invisível" (animação, de Marcelo Braga e Carlos Nader), e "Freak the Pope", de Flávio Nardoni (abaixo), que competem no Festival Internacional de Arte Eletrônica

Robert Cahen busca olhar da infância

BERNARDO CARVALHO

Da Reportagem Local



O videomaker Robert Cahen

Robert Cahen, 39, é um dos mais célebres poetas da videotape na França. "Estamos num momento como o dos primórdios do cinema. Fazemos experimentações com meios técnicos muito desconhecidos, mas que não trazem nada de novo. É a imaginação dos autores que vai nos apontar o caminho para uma nova cinematografia", diz.

Cahen procura uma nova cinematografia. Seus vídeos, como "Hong Kong Kong" ou "La Noite delle Bugie", já apresentados no Brasil, criam uma nova narrativa por legendas, imagens, detalhes e impressões como cenários da "Infância", criando um clima onírico, uma atmosfera infantil.

Sua série de "Cartões Postais", imagens fixas que ganham movimento por um objeto distante, tem bem ideia com um universo infantil. É como o olhar da infância que o videomaker e músico pretende reencantar o espírito e a música das imagens.

Cahen vive em São Paulo para o 10º Videobrasil, que começa no dia 20. É um dos destaques do festival — que conta com a presença de 27 artistas internacionais — com a instalação "Le Souffle du Temps".

Folha - Como é a instalação que você vai mostrar no Videobrasil?

Robert Cahen - Chama-se "Le Souffle du Temps". Trata-se de um elemento do tempo. Um tempo que alterna entre o momento em que tudo para e o momento em que tudo recomeça.

da extinção da luz e de sua reanimação. Não há conceito por trás, mas a ideia de que as coisas podem parar, ser cortadas de repente, e que a luz retorna.

Folha - Você trabalha com a imagem ao vivo e a imagem subutilizada o real, simulando e não em si, confundindo as duas.

Cahen - Há a construção de imagens filmadas ao vivo das cenas, que formam um cenário e não se apagam nunca. É uma espécie de jogo primitivo, um círculo de luz. Por trás, há televisores, que são como velas de um bolo, que se acendem e se apagam.

Folha - Quando você confronta essas duas formas de imagem, pensa sempre em criar uma atmosfera ou tem um conceito mais preciso em mente?

Cahen - Objetivamente, tento recitar impressões e emoções, como venho fazendo já em meu trabalho em fitas de vídeo. É a criação de um espaço impressionista. A ideia, por trás dessa instalação, é, por exemplo, e refletir sobre o que que dizer quando alguma coisa se apaga. O que quer dizer quando desaparece um elemento, já que as coisas continuam sendo feitas. A televisão prossegue mesmo quando o elemento desaparece.

contar histórias não é normal ou tradicional. Não há conceito, mais ou menos, minha mente é impressionista. É uma forma de jogar com as cores, com as camadas, para recitar a realidade e permitir ao espectador se projetar na história, contar sua própria história. É a transformação da fixação tridimensional em uma ficção que cada um interpreta em si mesmo.

Folha - Por que você quis criar uma nova ficção, que é apenas um vestígio de narrativa, cujo centro são os detalhes?

Cahen - Sou compositor. Faço música concreta, objetos sonoros trabalhados em fita, com cortes, colagens etc. Quando começo a fazer cinema, tive mais acesso ao material de vídeo. Percebi que tinha muito mais dificuldade de construir uma história de forma lógica do que de deixar levar por minhas impressões mais fortes e tentar retransmitir essas impressões de uma forma mais universal, que pudesse chegar a todos.

Folha - Por que você passou da música à imagem?

Cahen - A música é algo muito difícil. A certo momento, depois de ter composto obras e feito vários vídeos, me dei conta de que não conseguia naturalmente a escrita musical, a harmônica, e que devia voltar ao conservatório para completar minha formação como músico eletrônico. Não tive coragem de encerrar essa escola. Sempre fui atraído pela imagem.

é essencial. Se eu fizesse cinema, seria um cineasta experimental. Se fosse pintor, falaria das mesmas coisas. Trabalho há 20 anos com vídeo e acho que devo continuar lá. Você faz certa descoberta com a experiência. E depois, não sou nenhum gênio, não posso fazer tudo ao mesmo tempo.

Folha - Você teve alguma grande influência?

Cahen - É claro que sim. Foi muito influenciado por Hitchcock a certa altura. Justamente quando saber como funciona o suspense. Também fui muito tocado pelo cinema de Resnais e por Takashi, que já trabalhava com o que faço em vídeo, a imagem dentro da imagem, a utilização de reflexos, onde a imagem é múltipla, como em "O Espelho". Há também as histórias, personagens e diálogos maravilhosos. Trabalho bastante com texto. Sou como um cineasta do cinema mudo. Uso a música para estruturar minha imagem.

Folha - Você parece estar muito interessado em uma ideia do tempo ligada a algo mágico de lembrança da infância.

Cahen - Em "La Noite delle Bugie" ("A Noite das Velas", me políam para flutuar uma festa em Pisa, quando a cidade fica repleta de velas, e pensei que após com o olhar de uma criança ainda poderíamos fazer magia iludida pela chama de uma vela. Nesse sentido, eu li-gado à infância. Também quero trazer lembranças da infância ao longo do meu trabalho.

Página dedicada ao Festival pela Folha Ilustrada identifica movimento de "superação da tela" e de busca de novos suportes pelo vídeo

NO ESPAÇO Outras experiências articulam vídeo e espaço. Em *Separated at Birth*, o artista nipo-americano Bruce Yonemoto contrapõe visões diversas de uma herança compartilhada: numa sala escura, dois vídeos mostram imagens e testemunhos de descendentes de japoneses no Brasil e nos Estados Unidos. *Motorway*, do inglês George Snow, é um “tapete mágico visual” que celebra a experiência do movimento: sentado entre telas, em bancos de Mercedes, o público vê uma sucessão veloz de subjetivas de estradas, interferidas por imagens virtuais, ao som de Art of Noise. Em *Terminal II*, do holandês Jaap de Jonge, uma “orquestra de mortos” (imagens de músicos em raios X) serve de trilha a cenas da Guerra da Bósnia. *La Porciúncula*, do espanhol Joseantonio Hergueta, evoca imagens de fervor e claustro, remetendo à religiosidade cristã. *A casa dos monstros*, de Marcelo Tas, recria, com vídeo, as Salas de Espelhos dos parques de diversão. Em *Sem título*, o alemão Dieter Kiessling usa um circuito fechado de tv para contrapor o real e sua imagem.



PÁSSARO VIVO Loops de guitarra, trinados de pássaros, sons incidentais e efeitos sonoros, além de imagens exibidas em telas e monitores cobertos por redes, compõem o ambiente criado ao vivo por Stephen Vitiello na performance *No Sleep and a (Dead) Bird* (foto). “É como se as imagens fossem a trilha visual para a música, e não o contrário”, ele explica. Os aspectos físicos do som e seu potencial para gerar novas percepções do espaço estão no centro da pesquisa do compositor, artista sonoro e curador nova-iorquino, que colaborou com Nam June Paik e Joan Jonas, e apresentou performances e instalações sonoras nas bienais do Whitney (2002), em Nova York, e de Sydney (2006). Vitiello também cria para o Festival a curadoria da mostra norte-americana de videopoesia, e toca na performance-opereta em quatro atos *Poscatidevenum – Um espetáculo de música e imagem*, de Eder Santos e Paulo Santos.

PAISAGEM POÉTICA Ao criar um panorama internacional de poesia visual, as mostras paralelas também sinalizam as aproximações entre vídeo e outras manifestações artísticas, a exploração dos meios tecnológicos e a emergência das questões de gênero. A mostra inglesa, com curadoria de Michael Mazière, tem artistas “com uma voz íntima e singular”, como Derek Jarman, David Larcher, e Breda Beban e Hrvoje Horvatic. Carlota Alvarez Basso, então chefe do departamento de arte audiovisual do Reina Sofía, seleciona artistas espanhóis que, ao “unir forças expressivas, abrem novos caminhos e bombardeiam fronteiras linguísticas e artísticas”. Na mostra alemã, o curador Hermann Nöring, criador do European Media Art Festival (Osnabrück, Alemanha), vai da videoarte clássica aos trabalhos que lidam com o processamento eletrônico das imagens. Mais literal, Jean-Marie Duhard reúne, na mostra francesa, obras que se inspiram em poetas e na poesia, aqui entendida como gênero literário, além da própria literatura (na foto, obra de Marc Caro).





1, 2, 3 Em *Janaúba*, Eder Santos retoma o filme *Limite*, de Mario Peixoto, seminal para o audiovisual experimental brasileiro. Saturada da visualidade da cidade-título, no sertão mineiro, a obra reafirma o compromisso do artista com a potência poética das imagens e é a grande premiada do Festival. O júri também premia *Diástole*, de Inês Cardoso, baseada no poema *Eurídice*, de Arseni Tarkovski, e *Tereza* (foto), de Caco Souza e Kiko Goifman, documentário que sobrepõe textos de Jean Genet e histórias de presidiários, e chama atenção pelo frescor e liberdade. A premiação reflete a concentração, na competitiva, de artistas brasileiros que têm no vídeo sua linguagem preferencial, de Arthur Omar a Regina Vater.

SANGUE LATINO Com *Captain Cardozo*, divertida paródia do processo de aculturação da América Latina que se apropria da linguagem dos quadrinhos, os argentinos Gabriel Yuvone e Pablo Rodríguez Jáuregui ganham o prêmio Futuris INA. "O vídeo foi realizado com um computador Comodore Amiga 500, de meio MB de RAM, resolução de 320 x 240 pixels e paleta de 32 cores. Era a pré-história da manipulação digital da imagem", conta Jáuregui, que faz o estágio na produtora de efeitos visuais Ex Machina, em Paris.

HERMANO Observador atento da produção de vídeo que emerge na América do Sul, o artista, curador e pesquisador argentino Jorge La Ferla (na foto, com Robert Cahen) torna-se um parceiro-chave para o Festival a partir dessa edição, quando integra o júri e cria, com Solange Oliveira Farkas e o uruguaio Ricardo Casas, a mostra *Panorama da poesia audiovisual na América Latina*. Com obras como *Nome* (1993), de Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, e *Beuys lebt... te lo encontrarás* (1992), do chileno Guillermo Cifuentes, a curadoria inclui trabalhos da Argentina, Uruguai, Bolívia e Colômbia. "Encontramos no resto do continente uma criação mais difícil e diversa da forte tradição brasileira, pioneira no uso da palavra como nova textura e na combinação desta com a imagem e o som", escreve. Mestre em arte pela University of Pittsburgh, nos Estados Unidos, La Ferla é professor-titular da Universidad de Buenos Aires e autor de ensaios importantes sobre videoarte.

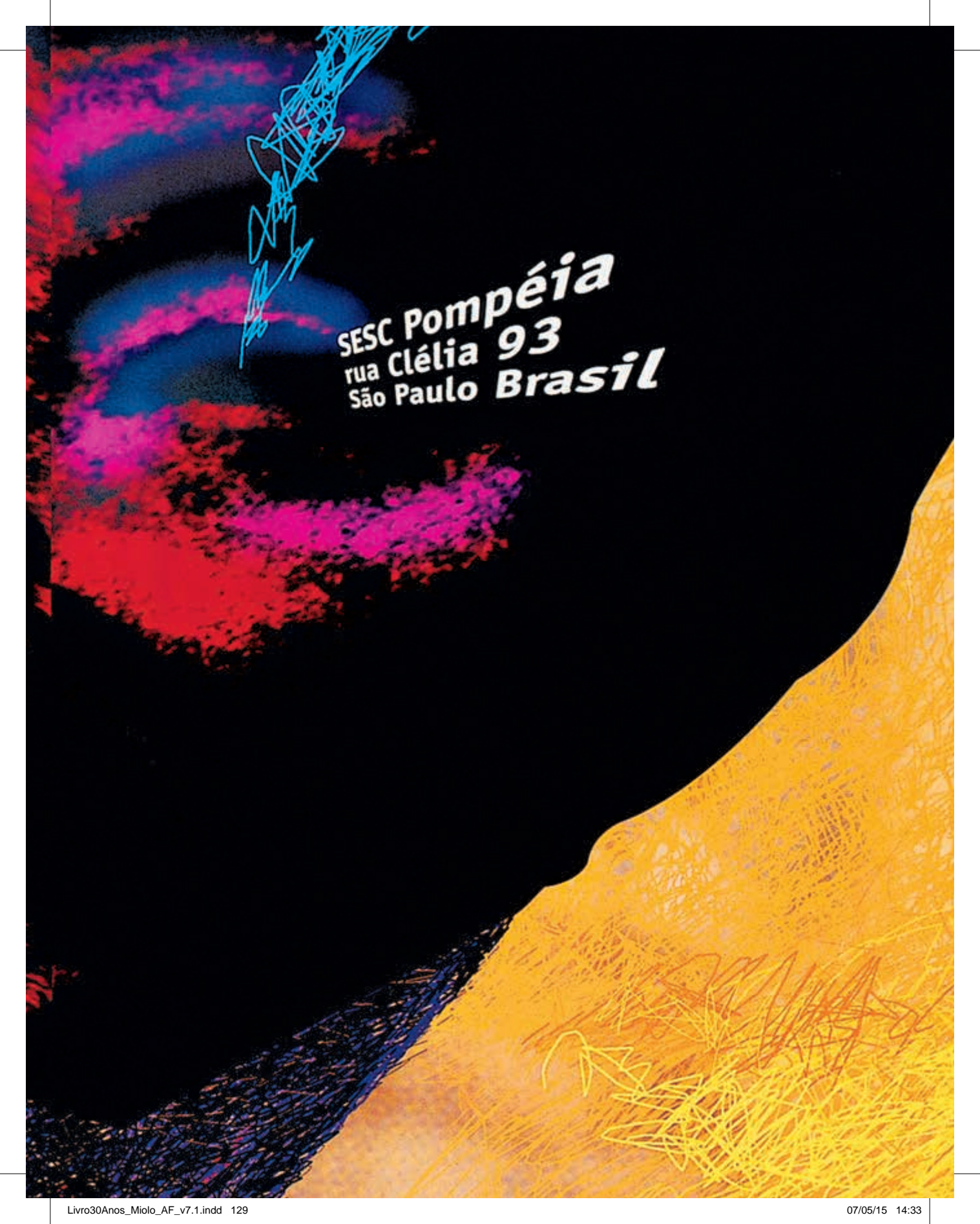


RESSURRECTO Uma pintura renascentista e a perda recente do pai inspiravam *Resurrection Body* (foto), instalação que a artista norte-americana Rita Myers mostra no Festival. Nu, o performer Fábio Campos passava nove horas por dia, ao longo de toda a exposição, deitado em uma cama, com eletrodos espalhados pelo corpo e conectados a um aparelho de eletrocardiograma. Conforme seus batimentos cardíacos se alteravam, faziam mudar as imagens de família da artista exibidas por catorze monitores arranjados em forma de árvore, ao lado da cama. "São duas situações arquetípicas", explicava Myers, que começou na escultura e migrou para a performance e o vídeo nos anos 1970. "Os ancestrais que visitam o moribundo e a pessoa que repassa toda a sua vida antes de morrer. Quis usar a tecnologia para traduzir a ideia de espiritualidade."

PARADOXO "As coisas acontecem, mas raramente em frente à câmera. A intervenção certa, a *mise-en-scène*, faz tudo parecer mais realista e autêntico. Filmar de forma 'natural' muitas vezes resulta em fracassos previsíveis ou, paradoxalmente, em algo impessoal", diz o holandês Rob Rombout, objeto de retrospectiva. Defensor do documentário que se serve de elementos da ficção para produzir um convite à reflexão, ele expõe seus métodos para afinar o ponto de vista narrativo e abordar personagens "com empatia, mas sem afeto" no workshop *Dirigindo a realidade*.

The background is a complex digital artwork. On the left, there's a textured orange and yellow area with some white scribbles. The rest of the image is dominated by a large, dark, swirling shape in shades of red, magenta, and black, resembling a stylized eye or a digital vortex. The overall aesthetic is high-tech and abstract.

Festival Internacional de Arte Eletrônica



SESC Pompéia
rua Clélia 93
São Paulo *Brasil*

1996

11º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica

De 12 a 17 de novembro de 1996, Sesc Pompeia REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURADORIA Solange O. Farkas COMISSÃO DE SELEÇÃO Erika Verzutti, Mauro Cavalletti, Roberto Maya

OBRAS inscritas 438 selecionadas 69 JÚRI Dorine Mignot, Eddie Berg, Eder Santos, John Gillies, Lori Zippay

PREMIADAS 1º PRÊMIO *Ogodô ano 2000* (Marcondes Dourado) 2º *O fim da viagem* (Carlos Nader) 3º *Adeus, América* (Patricia Moran) PRÊMIO ALIANÇA FRANCESA – INA – EX MACHINA *Virtual World* (Milenne Tanganelli) PRÊMIO DO TELESPECTADOR TV EDUCATIVA *Sex 2000* (Ricardo Afonso Mendonça) MENÇÕES HONROSAS *15 filhos* (Maria Oliveira, Marta Nehring), *Making out in Japan* (Janet Merewether), *O menino, a favela e as tampas de panela* (Cao Hamburger), *Territoire(s)* (Malek Bensmail), *Vada* (Henrique Goldman)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Antiom, Arthur Lara, Augusto de Campos, Cao Hamburger, Cid Campos, Fabio Itapura, Gabriela Massuh, Gisela Domschke, Hans-Geert Falkenberg, Hermann Nöring, Inês Cardoso, Isabelle Choinière, Jean-Paul Fargier, Jorge La Ferla, Kate Horsfield, Keiichi Tanaka, Marcondes Dourado, Michel Jaffrennou, Michael Mazière, Nam June Paik, Peter Payer, Renato Cury, Steina Vasulka, Stephen Vitiello, Simon Biggs, Tom van Vliet, Uakti, Video Data Bank, Walter Silveira

IDENTIDADE VISUAL Kiko Farkas TROFÉU Kimi Nii

A obra visionária do coreano Nam June Paik, primeiro artista a enxergar as possibilidades plásticas e conceituais da televisão, está no centro da edição, em quatro instalações e uma retrospectiva de sua obra *single channel*. Alinhada ao significado da obra de Paik, que representara os Estados Unidos na Bienal de Veneza três anos antes, a programação não celebra a longevidade da videoarte clássica, mas a inserção do vídeo no meio da arte e sua confluência com expressões como pintura, escultura, dança e poesia. Um público de 30 mil pessoas vai ao Festival, que aprimora a ocupação do espaço e traz a São Paulo 83 convidados de quinze países. Um exercício curatorial mais apurado, em articulação com instituições

e festivais de arte eletrônica internacionais, se espelha num panorama de performances e instalações que vai da poesia concreta de Haroldo de Campos à videoescultura de Michel Jaffrennou, e em mostras informativas com experiências em vídeo de artistas como Paul McCarthy e Damien Hirst. Exibida no Brasil inteiro pela TV Educativa, a competitiva expande seu Sul geopolítico para acomodar o Oriente Médio. Projetos artísticos envolvendo as possibilidades interativas do CD-ROM são discutidos no evento, que pela primeira vez tem um café eletrônico onde o público pode acessar a internet e navegar pelo website pioneiro do evento.



Entidade cultuada pela umbanda no Brasil, o preto velho é incorporado, a pedido de Nam June Paik, à instalação *Tv Buddha*, uma das quatro que o artista mostra no Festival



NAM Primeiro artista da história a trazer a televisão para o campo da arte, ao usar ímãs para distorcer imagens de um aparelho para a mostra *Exposition of Music – Electronic Television* (Wuppertal, 1963), o coreano Nam June Paik (1932-2006) construiu uma obra visionária envolvendo a música, seu campo de formação, o vídeo, a performance, a escultura e a instalação. Convidado do Festival, é impedido de viajar por um AVC, mas orienta a programação *À espera do século 22: uma presença virtual no Videobrasil 96*. “Paik não é apenas o fundador da videoarte. É um dos artistas mais importantes da cena contemporânea”, diz Lori Zippay, diretora do Electronic Arts Intermix e curadora da mostra de vídeos de Paik. “E continua sendo uma figura-chave na transformação de vídeo em arte.” A área de convivência do Sesc Pompeia é tomada por quatro instalações, que envolvem dezenas de aparelhos de TV originais dos anos 1960 e 1970. Três delas são adaptadas ao Brasil por Paik e pelo artista nova-iorquino Stephen Vitiello: *TV Fish* (1979), com aquários e televisões combinados para embaralhar imagens reais e virtuais de peixes e aviões; *TV Garden* (1974-1978), trinta TVs espalhadas entre bromélias e outras espécies tropicais e brasileiras; e uma versão de *TV Buddha* (1974) em que um preto velho se confronta com a própria imagem reproduzida na TV, em substituição ao Buda original. *TV Moon*, que reproduz as fases da lua com imagens que se movem simultaneamente em televisores, é criada por Paik (na foto, com Solange Farkas) para a mostra.



JUNE Duas mostras retrospectivas revisitam a obra *single channel* de Paik, cobrindo um período que vai de 1969 a 1995. Na introdução de *Global Groove* (1973), o artista explica: “Esse é um vislumbre da videopaisagem do futuro, quando você poderá assistir a qualquer canal de TV do mundo e o guia de programação será mais gordo que a lista telefônica de Manhattan”. A mostra inclui homenagens do artista a amigos e colaboradores como o compositor John Cage, o coreógrafo Merce Cunningham, e Joseph Beuys e George Maciunas, artistas com quem criou o grupo seminal de performance Fluxus, e suas primeiras experiências usando texturas e material de TV, como *Beatles Electronic* (1969).



PAIK Na noite de abertura do Festival, a performance-homenagem *Vídeo Ópera para Paik* (foto) reúne no palco a artista islandesa Steina Vasulka e o músico nova-iorquino Stephen Vitiello, ambos próximos de Nam June Paik. Criadora do espaço de arte nova-iorquino de vanguarda The Kitchen, com o marido e parceiro Woody Vasulka, Steina conviveu intensamente com o artista; Vitiello foi seu assistente. No palco, ela toca violino e, a cada nota, faz surgir na tela cenas de performances em que Paik toca e martela pianos.



HISTÓRICO Cofundadora do Video Data Bank de Chicago, que dirigiria até 2006, Kate Horsfield traz ao Festival a mostra *Historic Video*, coleção de obras-chave realizadas entre 1968 e 1977 por artistas norte-americanos. Com segmentos dedicados à performance e a obras que exploram o mundo fenomenológico, a narrativa e questões de gênero, inclui trabalhos como *Black and White Tapes* (1972), ação em que Paul McCarthy pinta uma faixa branca no chão com o próprio rosto; *Stamping in the Studio* (1968-1972), de Bruce Nauman, que transforma em ritmo o estampido de seus passos, captados por uma câmera no teto; e *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977, foto), série de performances criadas por Martha Rosler para pesquisar a construção social do feminino. Obras de Bill Viola, Gary Hill, Joan Jonas, John Baldessari, Richard Serra e Vito Acconci compõem a curadoria, entre outras.

MUSEU VIRTUAL Em clipes de dois minutos, produzidos em 16 mm, artistas como Dave Stewart, Yoko Ono e Michelangelo Pistoletto falam de seu trabalho. O Festival mostra *Do It*, programa que o artista austríaco Peter Payer cria para a emissora ORF, de Viena, e o *Museum in Progress*, iniciativa que visava “mudar as formas como a arte é levada ao público” com mostras em páginas de jornais e revistas, fachadas de prédios, outdoors e na televisão.

BARATO Atom Egoyan, Damien Hirst e as irmãs Jane e Louise Wilson estão entre os artistas que Michael Mazière, diretor do festival London Electronic Arts, reúne na mostra *See You Later: UK Artists and TV*. “Diferentemente dos criadores da videoarte, que costumam ter um enorme respeito por seus antecessores, esses artistas vêm de outros campos e usam o vídeo com irreverência, por ser um meio barato e acessível. Eles não têm interesse por analisar a mídia em si”, diz o curador. O gosto pelo *low tech* e pelo prosaico marcam a geração, que nega a TV e busca espaço em galerias.

SUPERPRODUÇÃO *Pierre et le Loup* (foto), do artista francês Michel Jaffrennou, é uma ópera eletrônica construída com cenários virtuais em 3D e atores reais, como Peter Ustinov. A obra é exibida em loop, junto com 35 pinturas que compunham seu *storyboard*. Em uma segunda peça, *Le Plein des Plumes*, que Jaffrennou chama de “videoescultura”, quatro monitores exibem a imagem de plumas que caem. “Penso que, no futuro, a videoarte não se chamará mais videoarte, porque a manipulação da imagem eletrônica está a caminho de invadir novos espaços”, diz o artista em entrevista a Fernando Oliva, na *Folha de S.Paulo*.



IRONIA Premiada no 10º Festival, Inês Cardoso protagoniza uma performance-instalação em que permanece deitada sob uma abóbada de acrílico, num ambiente de assepsia cirúrgica, entre imagens de uma mulher grávida e de um bebê, um poema de Harold Bloom, som de batimentos cardíacos e uma voz que admite, em cinco línguas, não saber expressar amor. A obra *Daragóy* (foto) ironiza padrões emocionais adquiridos, segundo a artista.

AMPLIFICADA Com formação clássica, a coreógrafa e bailarina canadense Isabelle Choinière ficou conhecida pelo uso inovador da tecnologia no desenvolvimento de uma fusão contemporânea de dança e performance. Em *Communion – Le Partage des Peaux II*, apresentada no Teatro, dança com a própria imagem replicada: conforme se move, sensores em seu corpo comandam a exibição de trechos da ação, anteriores ou simultâneos, captados ao vivo. O trabalho explora os limites físicos do corpo e o poder de amplificação da eletrônica. “Uso recursos como vídeo e informática para ampliar o poder corporal, e não anulá-lo”, ela afirma.

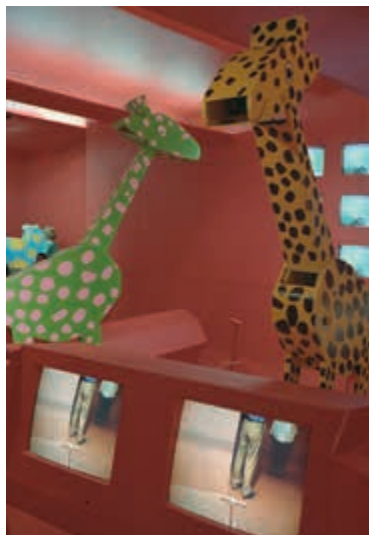
VIAGEM A mostra competitiva recebe artistas que elegeram o vídeo como forma de expressão, como os brasileiros Luiz Duva e Kiko Goifman, e os argentinos Marcello Mercado e Charly Nijensohn, e também criadores identificados a outros meios, a exemplo dos cineastas Jorge Furtado e Henrique Goldman. Carlos Nader fica com o segundo prêmio por *O fim da viagem* (foto), ensaio visual sobre o cotidiano de um motorista de caminhão, e mostra ainda *Trovoada*, “documentário sobre uma sensação” com falas de Caetano Veloso, Waly Salomão, Antonio Cícero e Bill Viola. O júri premia ainda *Adeus, América*, de Patricia Moran; aponta a animadora Milenne Tanganelli para o prêmio Aliança Francesa – INA; e concede menções honrosas à obra do argelino Malek Bensmail, colagem sobre a história do país no século 20, e *15 filhos*, de Marta Nehring e Maria Oliveira, com depoimentos de filhos de militantes assassinados pela ditadura, entre outras.





Primeiro café eletrônico com acesso à internet do Festival: cada visitante tinha direito a meia hora na rede





KIDS Uma nave vermelha estacionada na entrada do Sesc Pompeia abriga *Video zoo* (foto), instalação criada por Cao Hamburger, Vera Barros, Carlos Barmak e Pedro Mendes da Rocha para o público infantil do Festival. No interior da nave, entre outras brincadeiras com vídeo, as crianças mexem em manivelas que alteram a posição de câmeras acopladas ao corpo de animais cenográficos, como vacas, girafas e ratos, enquanto assistem, nos monitores, às mudanças da imagem.

TV A televisão volta à pauta: o alemão Hans-Geert Falkenberg vem ao Festival falar do INPUT, conferência anual que debate caminhos e conteúdos para as emissoras públicas. E representantes de emissoras abertas e por assinatura brasileiras, como Beth Carmona e Marcos Amazonas, discutem, com realizadores, mecanismos de coprodução e intercâmbio e outras formas de relacionamento.

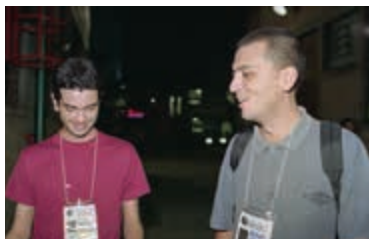
ANO 2000 Revelação do Festival, o artista baiano Marcondes Dourado, então com 22 anos, é o principal premiado da mostra competitiva, por *Ogodô ano 2000*, documentário curto sobre travestis pobres e marginalizados no Carnaval de Salvador, Bahia. Marcondes mostra ainda *Bardo* (foto), performance baseada em escritos do dramaturgo Antonin Artaud sobre seus anos de confinamento em hospitais psiquiátricos. Protagonizada pela bailarina Sandra del Carmen, que dança nua entre bacias de metal com água e cabelos, a ação é uma das duas obras comissionadas pelo 11º Festival. A segunda é *Passagem de Mariana*, de Eder Santos e Paulo Santos, representação performática dos sete pecados capitais que articula música, cenografia, dança, projeções e palavras.



CONCRETOS Cunhada pelo escritor irlandês James Joyce e incorporada aos manifestos da poesia concreta brasileira nos anos 1950, a expressão "verbivocovisual" fala da integração dos aspectos semânticos, visuais e sonoros da palavra. A noção guia a performance *Poesia é risco* (foto), que o poeta Augusto de Campos cria com o músico Cid Campos e o artista Walter Silveira. Na obra, Campos retoma a prática da declamação de poesia, então em desuso, em um ambiente em que música eletrônica, canto, luz, imagem em movimento e grafismos manipulados ao vivo exploram a materialidade da palavra. "Em vez de funcionar como num discurso comum e narrativo, onde ela é mero veículo, a tensão se concentra na exploração de sua virtualidade", explica o poeta.

QUASE A fotografia digital ainda demoraria anos para chegar ao mercado profissional, mas a mostra *Photo-in-Progress*, de Renato Cury e Isabella Matheus, emula sua velocidade. Um painel de 45 metros exibia um making of do Festival em tempo "quase" real: imagens de performances, artistas e público, produzidas com vídeo ou câmeras analógicas, digitalizadas e renovadas diariamente.

SUL EXPANDIDO O regulamento da mostra competitiva é alterado para acolher *Teach Me*, vídeo inscrito pelo artista libanês Akram Zaatari. Começa aí um intenso intercâmbio: o Oriente Médio passa a fazer parte do recorte do Sul geopolítico do Festival, com uma contribuição que se intensifica nos anos seguintes. A partir da participação no evento, Zaatari (na foto, com Guillermo Cifuentes) constrói uma sólida trajetória artística, com obras que tratam de paixão e da vida nas zonas de conflito, como Beirute, onde vive. *Teach Me*, seu primeiro vídeo, usa imagens de conflitos extraídas de telejornais para falar do “valor icônico das imagens do noticiário” e da forma como as representações televisivas nos influenciam. Nos anos seguintes, Zaatari voltaria seguidamente ao Festival, como artista, curador e articulador da vigorosa produção visual contemporânea libanesa.



CAFÉ ELETRÔNICO Pela primeira vez, o Festival oferece acesso público à internet, em um café onde seis computadores conectados ficam liberados para uso dos visitantes por períodos de meia hora por pessoa. Com os computadores de 2 MB de RAM e memória de 8 GB, era possível auscultar o mundo desconhecido e ainda árido da rede usando os buscadores da época, como Netscape e AltaVista.

POLÍTICO “O desejo dos artistas chilenos que começaram a produzir nos anos 80 de se inserir no contexto da produção artística internacional é profundamente político. Reflete uma mudança cultural e tem a ver com não compartilhar da leitura da nossa própria realidade que nos é imposta desde fora”, diz o artista chileno Guillermo Cifuentes (1968-2007). Ele fazia sua primeira participação na mostra competitiva do Festival, com o ensaio *Natureza morta*. Corpo, representação e morte foram temas recorrentes dos vídeos e instalações do artista, que expôs em individuais e coletivas pelo mundo. Cifuentes era mestre em belas-artes e videoarte pela Universidade de Siracusa, nos Estados Unidos.

INTERATIVOS Curadores e artistas apresentam e debatem obras criadas com os recursos interativos do CD-ROM, a mídia da hora. Os brasileiros Gisela Domschke e Fabio Itapura mostram seu *Désirs et Peurs* (1996), com testemunhos de passageiros do metrô de Paris sobre desejos e medos. Michael Mazière exhibe *Book of Shadows*, do inglês Simon Biggs, que relaciona vídeos do artista e ensaios sobre eles, e *Antirom*, manifesto do coletivo de artistas homônimo contra o uso “enciclopédico” do CD-ROM. Tom van Vliet, diretor do World Wide Video Festival, traz *Psicomannualdigital*, no qual o artista espanhol Alberto Porta sintetiza sua filosofia.



CÓSMICO Na instalação *Luminous Cosmic Rays* (foto), o artista japonês Keiichi Tanaka usa contadores Geiger para captar “raios cósmicos” e um aparato de samplers e projetores para transformá-los em efeitos sonoros e luminosos mutantes. Tanaka, que já participara da 21ª Bienal de São Paulo (1991), diz em entrevista ao Festival que usa luz e sons para “traduzir uma mensagem do universo”.

OLHARES DO SUL O Festival serve de plataforma de lançamento da mostra *Olhares do Sul*, seleção de obras de artistas brasileiros, chilenos e argentinos patrocinada pela Fundação Vitae. O projeto, de Carlos Augusto Calil, envolve as fundações Antorchas, da Argentina, Andes, do Chile, e as americanas Lampadia, Rockefeller e MacArthur. O objetivo é inserir artistas como Carlos Nader, Eder Santos, Vincent Carelli e Jorge Macchi nos mercados americano e europeu. A seleção cabe a Hermann Nöring, do European Media Art Festival, e Richard Peña, do Film Society of Lincoln Center, onde a mostra estreia antes de cumprir uma agenda de apresentações internacionais. O Festival também exhibe as obras selecionadas para a edição do mesmo ano do Festival Franco-Latino-Americano de Arte Vídeo, com trabalhos em vídeo da Colômbia, Argentina, Chile e Brasil. O segmento brasileiro tem curadoria de Solange Oliveira Farkas.



Passagem de Mariana, de Eder Santos: performance comissionada pelo Festival revisita os sete pecados capitais



Tempo, imagem:
performance
Eduardo de Jesus

A CENA (QUASE) ORIGINAL

BUTTON HAPPENING (1965), NAM JUNE PAIK

1965. Um coreano de trinta e poucos anos entra em uma grande loja de departamentos de Nova York. Um vendedor lhe mostra a recém-lançada câmera Portapack da Sony. Encantado com o modo como o tempo e as imagens fluem entre a realidade e o visor, o coreano, ainda na loja, coloca-se diante do aparelho e começa a abotoar e desabotoar o paletó. Deslizando entre câmera e TV, a imagem revela um registro precário e incompleto, carregado de falhas e lacunas. Com um gesto desprezioso e bem-humorado (depois remasterizado, com todos os seus ruídos, no vídeo *Button Happening*, de 1965), Nam June Paik aproximava imagem em movimento e performance para reinscrever, em novos termos e definitivamente, o tempo na produção artística. O tempo havia se aberto, e estava pronto para ser reinventado.

Ao se aproximarem, vídeo e performance revelam as mesmas raízes fundadas no ambiente provocativo e experimental da década de 1960, quando artistas reinventaram seus espaços de atuação, assim como suas visões de mundo, assumindo os novos suportes e as recém-inauguradas possibilidades de ação ligadas ao corpo e a seu acionamento pela performance. Abrindo novos caminhos de experimentação para a imagem eletrônica e seus múltiplos desdobramentos, as aproximações entre vídeo e performance estiveram presentes na primeira edição do Videobrasil e ao longo de seus trinta anos de atividade. Nosso esforço, aqui, é entender como essa relação foi sendo, ao longo do tempo, construída e reconstruída¹.

Ao olhar para as aproximações entre corpo e vídeo, Rosalind Krauss² entende que é como se o corpo estivesse entre parênteses, já que se posiciona entre duas máquinas: de um lado, a câmera de vídeo; de outro, o monitor de TV. São diferentes pulsações que, a depender do uso, podem criar distintas relações entre os parênteses, aponta Krauss. Aproximando-se da psicanálise, a autora identifica uma “estética do narcisismo” em trabalhos como *Vertical Roll* (1973), de Joan Jonas, e *Centers* (1971), de Vito Acconci.

Para além das preocupações mais centrais do texto seminal de Krauss, interessa-nos pensar como vídeo e

performance se relacionam, sobretudo nas questões ligadas às temporalidades, à instantaneidade da imagem do vídeo quando usada no campo da performance para revelar corpos e outras imagens em sua fluidez imediata. Sabendo da importância das reflexões de Krauss, andemos em outra direção. Vamos assumir sua visão dos arranjos entre máquinas e corpos, mas tirar – na força da linguagem – o corpo de dentro dos parênteses para colocá-lo em contato direto com esses outros tempos que se constroem, na performance, no encontro entre máquinas e imagens.

Ainda nas reflexões de Krauss, podemos perceber que o vídeo deu uma nova voltagem à performance, ao colocá-la em contato com uma forma de registro simples e de fácil manuseio, capaz de dar à emergência do tempo presente da performance uma nova dobra, sobre a qual podemos trazer à tona os resquícios da ação. O gesto de Paik em seu *Button Happening* parece ter sido premonitório e revelador das potências que, posteriormente, a relação entre vídeo e performance alcançaria.

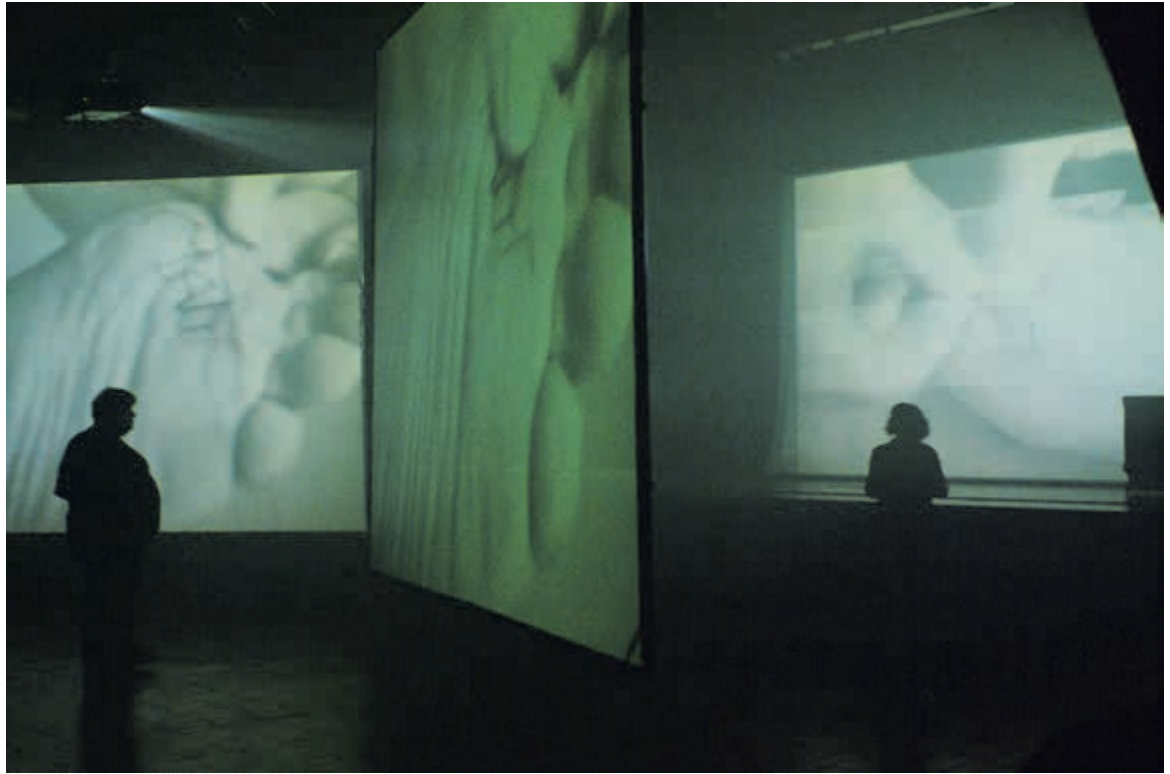
NO ENCONTRO DOS TEMPOS

Traçadas essas primeiras direções, podemos avançar para tratar de como se relacionam, para além do registro, vídeo e performance. Sabemos que, de alguma forma, há uma sobreposição de imediatismos, já que tanto a imagem do vídeo (a primeira que permite transmitir ao vivo) quanto a performance são manifestações que se articulam na urgência do tempo presente. Nesse contexto, o vetor tempo torna-se um potente articulador de sentidos, fazendo reverberar não mais apenas o corpo, tensionado entre monitor e câmera, mas toda uma nova forma de construção temporal. É ela que se aciona quando as “presentidades” do vídeo e da performance se encontram, no momento da ação, para revelar outras temporalidades. Esse movimento pode ser percebido nas várias formas de uso do vídeo na performance, que incluem a transmissão direta, a ampliação e projeção da imagem da ação e a confrontação de material pré-gravado com a ação “ao vivo”.

O uso da transmissão direta do sinal do vídeo trouxe para o contexto da arte novas possibilidades e estratégias de confrontar temporalidades, fazendo emergir a fugacidade de um certo tempo presente – que se, de um lado, coincide com a ação, de outro, produz uma dobra. Em um primeiro momento, instalações de artistas como Paik e Bruce Nauman deram novo sentido ao fluxo da imagem em movimento; com o uso dos circuitos fechados, eles faziam do tempo uma matéria moldável. Trabalhos como *Live-Taped Video Corridor* (Nauman, 1970) e *tv Buddha* (Paik, 1974) trouxeram para o domínio da arte toda a tensão da imagem que se produz no plano do imediato.

1 Antes da publicação deste texto, tive a oportunidade de apresentá-lo e discuti-lo na disciplina Estudos da Performance, do programa de pós-graduação em comunicação da UFMG, lecionada pelos professores André Brasil e Carlos Mendonça, em outubro de 2013. Gostaria de agradecer aos professores e alunos pelas produtivas discussões, que se refletem nesta versão final.

2 “Video: The Aesthetics of Narcissism”. *October*, vol. 1 (primavera, 1976), pp. 50-64.



Desconstruindo Letícia Parente, performance de Luiz Duva no 14º Festival (2003)

Em *Corridor*, Nauman instala dois monitores, um sobre o outro, no fim de um longo corredor. Ambos mostram a mesma imagem do corredor vazio. Mas apenas um deles está ligado a uma câmera de vídeo que capta e transmite ao vivo a imagem do corredor. O outro exibe uma imagem pré-gravada. Assim, ao entrarmos no corredor, somente um dos monitores mostra nossa imagem. O impacto de experimentar essa obra é intenso, já que nos damos conta das distintas formas de presença e temporalidade que se encontram nas imagens. Ao se confrontar com sua presença/ausência no espaço, o visitante vive uma experiência ambígua, de pertencimento e ausência, como comenta Margaret Morse:

“A experiência do ‘corredor-vídeo’ de Bruce Nauman, por exemplo, pode ser atordoante. Para mim, era como se meu corpo tivesse desgrudado de minha própria imagem, como se a base de minha orientação espacial tivesse sido arrancada de debaixo de mim” (MORSE, 1984, p. 31)³.

Paik, que fez inúmeras versões de *TV Buddha*⁴, aciona outra temporalidade, ligada a um eterno presente, ao confrontar uma escultura de Buda e sua imagem, captada por uma câmera e exibida em uma TV à sua frente. Ambos os registros – uma imagem física, materializada, outra eletrônica – estão alinhados.

Essas duas obras, entre muitas outras, se valem das potências do vídeo para fazer reverberar a força do tempo presente, gerando novas e profícuas relações espaçotemporais na arte. Pouco a pouco, mas de forma cada vez mais frequente, o imediatismo, característica central do vídeo, passa a encontrar-se com o universo da performance – manifestação artística singular em sua temporalidade sempre presente –, alinhando tempos e possibilidades de ação. Nesse período mais inaugural de uso do vídeo, surge o termo videoperformance, ainda hoje recorrente. Talvez seu uso seja pouco adequado, pelo esgarçamento conceitual de nomenclaturas desenhadas em torno das especificidades de um suporte. Não obstante, tanto no caso das instalações quanto no ambiente da performance, a imagem eletrônica trouxe novos desafios e possibilidades, sobretudo pelo modo como tornam possível manipular o tempo. A questão que nos colocamos agora é como essas formas de

aproximação entre vídeo e performance ecoam na contemporaneidade. Considerada a herança dos pioneiros, como o encontro entre o gesto performático e a imagem em movimento se estabelece hoje?

Em um primeiro momento, os artistas apropriam-se do vídeo como forma de registro, com o objetivo de estender, de modo mais direto e simples, as temporalidades de seu presente. Esse primeiro gesto, presente nos experimentos inaugurais das décadas de 1960 a 1970, aproxima de modo muito intenso a performance do vídeo. Artistas como Nam June Paik e Joan Jonas assumem o vídeo como engrenagem central em suas performances e obras. Jonas, nome fundamental na articulação entre performance e vídeo, afirma, ao comentar *Vertical Roll*, um de seus principais trabalhos, que são muitos os caminhos que ligam vídeo e performance:

“*Vertical Roll* é um trabalho que fiz em 1972. Ele tem esse nome por causa da barra rolante, que era um defeito da TV. Criei um trabalho que é estruturado por essa barra, mas também é uma performance. (...) A performance gira em torno da barra; todas as minhas ações estão relacionadas a ela e a seu movimento de rolagem. (...) Ao usar roupas e objetos da performance no vídeo, eu fazia trocas nos dois sentidos – entre a performance e os vídeos. Alguns dos vídeos resultaram de performances e algumas das performances resultaram do trabalho com o vídeo. As ações deste vídeo são parte da minha performance ao vivo” (JONAS, 1999)⁵.

Como Jonas deixa claro, *Vertical Roll* é uma performance que também circula como vídeo *single channel*, com o mesmo nome. O trânsito, intenso, também pode ser percebido na obra de Paik. Muitas de suas performances tornaram-se vídeos e muitos de seus vídeos eram usados no contexto das performances.

Interessa-nos discutir, aqui, como esse traço histórico que aproxima performance e vídeo, as intensas investigações desenvolvidas por artistas como Nauman, Jonas e Paik, reverberam no contexto atual. Se, de um lado, há inúmeras continuidades, de outro, sabemos, muitas rupturas, graças à própria natureza do vídeo e de sua inserção híbrida na arte

3 Tradução do autor para o trecho: “Such an experience, for instance of Bruce Nauman’s *Video Corridor* (1968-1970) can be stunning. To me it was as if my body had come unglued from my own image, as if the ground of my orientation in space were pulled out from under me”.

4 O 10^o Videobrasil apresentou diversas instalações de Paik, além de um completo programa de vídeos *single channel* do artista coreano. Entre as instalações, uma inusitada versão de *TV Buddha* substituiu o tradicional Buda pela imagem de um preto velho.

5 Tradução do autor para o trecho: “‘Vertical Roll’ is a piece that I made in 1972. The reason why it’s called ‘Vertical Roll’ it’s because in the piece there’s a rolling bar of the video which is a dysfunction of the television set. And I made a piece which is structured by that bar but it’s part of the performance (...), which I perform around the rolling bar; all my actions are related to that bar, the rolling bar. (...) Using costumes and objects—those are from the performance—I traded back and forth from the performance and the videos. Some of the videos came out of performances and some performances came out of working with the video. The actions of this tape are part of my live performance”.

e na vida cotidiana. Mas como isso se coloca hoje? Quais formas temporais a performance, pilhada pelos dispositivos de imagem, nos sinaliza agora? Para entender como essa aproximação criativa vem ocorrendo ao longo do tempo, tomemos por recorte dois gestos: a investigação na história, como fizemos até aqui; e um mergulho na trajetória de trinta anos do próprio Videobrasil.

Antes de entrarmos no contexto do Festival, vale a pena nos determos um pouco mais em aspectos históricos, para entender a performance que toma o vídeo como ponto de construção e significação. Nesse sentido, destacaríamos dois trabalhos: *Centers* (1971), de Vito Acconci, e *Nine Minutes Live* (1977), de Douglas Davis. Apesar de trazerem evidentes traços performativos, não são performances no sentido tradicional; são obras que circularam em vídeo. Acconci é um artista que investiu fortemente no uso criativo do vídeo para desenvolver suas obras, sejam performances, instalações ou vídeos *single channel*. Em *Centers*, seu rosto ocupa quase todo o espaço do monitor, enquanto o artista aponta com o dedo, obsessivamente, para o centro da tela. Durante longos 22 minutos, ele mantém o braço erguido e o dedo o mais perto possível do centro exato da tela. Naturalmente, há aqui um forte traço performático, ligado às ideias de duração e resistência; mas as especificidades do dispositivo, sobretudo as proporções da tela, tornam o gesto ainda mais peculiar. Diante da câmera, na tela da TV, o gesto performático fica mais evidente. Isso confere ao aparato técnico uma centralidade; faz com que os processos de significação da obra sejam ampliados pela força do dispositivo, do monitor de vídeo.

Acconci é profícuo nesses gestos. Outra chave importante para dar conta do modo como a imagem do vídeo assume uma centralidade em seus processos de significação está em *Pryings* (1971), que tem uma dinâmica bastante semelhante. Nesse estranho e inquietante vídeo, o artista tenta insistentemente abrir os olhos de uma mulher. O plano fechado, fundamental para compreendermos a ação, acentua a força brutal do gesto. Mais uma vez, Acconci solicita o dispositivo técnico, ampliando sua função para além do mero registro e usando-o como ponto de partida para uma série de processos de significação: o que vemos é realçado pela forma como a imagem nos aproxima do casal e da ação, mostrados em detalhe.

Em *Nine Minutes Live*, Douglas Davis cria outra obra central para a articulação de vídeo e performance. O trabalho integra uma série de performances realizadas na documenta 6 – as primeiras da história a serem transmitidas ao vivo pela TV. Nam June Paik e Charlotte Morman apresentaram performances, e Joseph Beuys,

uma de suas esculturas sociais. Em seu trabalho, Davis misturava imagens pré-gravadas e imagens captadas ao vivo⁶, fazendo da tela da TV um espaço construído na emissão. Todo um complexo trânsito temporal se estabelece entre as imagens e o público. Em um gesto extremo, Douglas rompe a tela (ou, se lembrarmos de Krauss, quebra os parênteses) e junta, ainda que metaforicamente, emissão e recepção. Nesta obra emblemática e histórica, o artista cria uma situação extremamente potente pelo simples fato de se colocar “entre” – tanto entre performance e vídeo quanto entre transmissão e recepção. Em oposição às reflexões de Krauss, Davis parece colocar a força de sua obra no rompimento desse “entre”. O fato de se tratar de uma transmissão da televisão alemã para diversos países, ao vivo, só reforça o complexo jogo de tensões entre distintas temporalidades que a obra cria.

Desse breve trajeto histórico seria importante destacar ainda dois aspectos da aproximação entre vídeo e performance. Trata-se, por um lado, de uma operação que amplia o espaço, tornando-o mais e mais heterotópico. De outro, ela produz uma expansão do tempo, que pode se traduzir tanto na força da instantaneidade do vídeo quando na potência do pré-gravado. Nesse sentido, podemos pensar que o principal vetor dessa aproximação é uma ampliação das potências do vídeo e da performance. Se, separadamente, eles trazem, cada um a seu modo, traços de imediatismo, de uma temporalidade fortemente orientada para o presente, quando se juntam, intensificam essas questões, dando contorno a novas formas de experimentação estética e elaboração conceitual. Um tempo múltiplo e, paradoxalmente, exíguo; um espaço limitado pelo quadro mas, ao mesmo tempo, expandido em formas de enquadramento que podem revelar e destacar fragmentos (sejam eles de corpos, como em *Vertical Roll*, de Joan Jonas, ou de ações, como em Acconci).

A relação entre vídeo e performance sempre foi profícuo em apontar novos caminhos e gerar rearticulações da tradição audiovisual, garantindo, com isso, um amplo campo de tensão, repleto de contradições e apropriações. No contexto do Videobrasil, essas potências apareceram de

⁶ Em sua participação, Davis sobrepõe imagens transmitidas ao vivo da Venezuela e imagens pré-gravadas. Como o programa era transmitido de Kassel, além das questões mais diretamente ligadas à emissão e à recepção que a obra solicita, o “ao vivo” da Venezuela cria, para ela, novas territorialidades. A imagem resultante opera como um aglutinador do espaço, apesar da distância física que separa esses contextos. Cria-se, assim, uma espécie de heterotopia.

diversas formas, abrindo múltiplas possibilidades de aproximação e articulação.

Longe de refazer um trajeto histórico, que aponte todas as performances realizadas no Festival⁷, interessa, aqui, destacar processos e procedimentos de realização, para tentar chegar a uma visão mais ampla da relação entre vídeo e performance em suas diversas formas de materialização. De um modo geral, podemos ver que a performance esteve presente em quase todas as edições do Festival, compondo um território complexo. Em busca de se colocar sempre em diálogo com as cenas artísticas emergentes, o Festival parece ter, nessa manifestação, uma espécie de vetor duplo que, de um lado, desenha um trajeto voltado para os diálogos contemporâneos e, de outro, articula heranças históricas. Essa dupla vinculação é particularmente nítida no contexto do 15º Videobrasil (2005), que teve a performance como tema curatorial. A programação incluía de antologias do The Kitchen e Marina Abramovic a ações presentes de Coco Fusco, Marco Paulo Rolla, Chelpa Ferro, Ingrid Mwangi e Melati Suryodarmo, entre outros. Apoiadas ou não no uso do vídeo, as obras desses artistas demonstraram a proximidade de origem entre esses dois domínios. Sem nos atermos a esses contextos, cabe frisar a importância de tais diálogos para a constituição tanto de visões históricas mais rizomáticas quanto de novas formas de experimentação, que rompem limites entre manifestações artísticas.

O VÍDEO PROTAGONISTA: PERFORMANCES DA IMAGEM

Presença constante nas primeiras edições do Festival, o ator e encenador Otávio Donasci combinou vídeo e performance de forma instigante. Acoplando monitores ao próprio corpo (e de outros performers), no lugar da cabeça, inventou o que chamou de videocriaturas. Com elas, encenava ações que oscilavam entre teatro, vídeo e performance; mais tarde, usando de distintas tecnologias, fez com que os seres de cabeça de vídeo explorassem novas possibilidades expressivas. Historicamente, é importante destacar *Cavaleiro do apocalipse*, apresentada na primeira edição do Festival, em 1983. Montada a cavalo, de capa preta e brandindo uma espada luminosa, uma videocriatura descia a avenida Europa, na região dos Jardins, em São Paulo, em direção ao MIS, onde o Festival acontecia. O público, atônito, não sabia de onde aquele personagem havia saído.

Enquanto Donasci dava um passo importante para aproximar vídeo e performance, outros artistas e obras

se relacionavam com o vídeo de modo mais direto.

Mostras paralelas nutriam o público de informação sobre produções de acesso escasso no Brasil, tanto registros de performances em vídeo quanto ações feitas diretamente para o vídeo. Registros de performance apareciam com frequência também nas mostras competitivas do Festival.

Em outra direção, uma significativa parcela das obras exibidas no Festival assume o vídeo e suas potências do imediatismo como protagonista em performances que não envolvem o corpo ou sua ação mais direta, mas têm como centro e ponto de partida a imagem e os recursos de manipulação ao vivo. São performances que enfatizam a imagem e seus ruídos, frequentemente usando música produzida ao vivo. Campo de tensão, por excelência, essas performances resgatam elementos típicos da história das imagens em movimento, especialmente de vertentes do universo do cinema experimental e da videoarte que se construíram na reinvenção de uma nova estética e visualidade. A manipulação em tempo real de material gravado ou captado ao vivo é uma estratégia recorrente, que afirma novos arranjos temporais e explicita o potencial inquieto, híbrido e flexível do encontro entre vídeo e performance.

Eder Santos explicita essa vertente em diversas performances que apresentou no contexto do Festival, como *Passagem de Mariana* (1996), *Pincélulas* (1998) e *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício* (2001). Em todas, a música do parceiro recorrente Paulo Santos, integrante do Uakti, é executada ao vivo e cria toda uma atmosfera para que o artista experimente projetar imagens em movimento em distintos suportes – abrindo, assim, diferentes passagens para o vídeo.

Em *Passagem de Mariana*, são todas que recebem as imagens de um ensaio em torno dos sete pecados capitais. Em *Pincélulas*, a boca de cena é ocupada por um imenso aquário, no qual as imagens são projetadas, numa poética que se articula em torno de poemas e textos de Sandra Penna. Em ambas, o vídeo é protagonista, e os músicos se ocultam; o que vemos é a construção rítmica, pela pulsante edição de Eder (em constante tensão com a música), de um expressivo conjunto de imagens. Já em *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício*, músicos e bailarinos são incorporados à cena, e imagens captadas ao vivo e pré-gravadas mesclam-se em múltiplos ritmos para revelar aspectos da cultura mexicana, foco expressivo da obra.

Como Santos, Luiz Duva foi outro artista que explorou a ideia de manipular imagens ao vivo no âmbito do Festival. *Desconstruindo Letícia Parente* (2003) é uma importante leitura de *Made in Brasil* (1974), obra seminal de Letícia Parente (1930-1991). Duva toma as imagens da obra de Parente para reintroduzi-las no espaço; usando diversas telas, cria novos ritmos e significações na relação entre

⁷ Para saber mais sobre todas as performances apresentadas ao longo dos trinta anos de atividade do Videobrasil, basta consultar o acervo em videobrasil.org.br.



Reencenação de *Coverman*, performance de Alexandre da Cunha, no 18º Festival (2014)

som e imagem. Com larga trajetória nos muitos usos do vídeo em performances ao vivo e em projetos interativos, o artista já havia experimentado outros formatos, envolvendo imagens de atores em ações performáticas produzidas ao vivo, para compor um amplo espectro de possibilidades e criar um limbo de difícil classificação entre ao vivo e pré-gravado.

Essa zona intermediária gerada pela exploração ao vivo do vídeo rearticula os limites não apenas da performance, mas também das próprias temporalidades que nela se entrelaçam. O tempo presente torna-se mais denso; paradoxalmente, durações distintas são trazidas para o domínio do imediato; e abrem-se outras relações com o passado recente, assim como com o futuro que começa a se desenhar. Em muitos desses trabalhos, a manipulação das imagens, bem como sua geração, associadas a atores e bailarinos, constituem um outro desdobramento: criam novas possibilidades de ação para os artistas, assim como de exibição e fruição dos trabalhos.

Nesse mesmo recorte podemos incluir *Carro-bomba – Guia antipânico e invenções rotativas* (2005) do grupo feitoamãos / FAQ. Com uma trajetória breve e importante, repleta de apresentações impactantes, esse desdobramento do coletivo feitoamãos, atuante desde 1999, traz à cena a iminência de um ataque, refletindo sobre a cultura do medo e suas implicações.

O gesto performático que se aproxima da transmissão direta também foi recorrente na trajetória do Videobrasil. Em *Video Opera for Paik* (1996), de Steina Vasulka e Stephen Vitiello, baseada na obra em vídeo e na performance ao vivo *Violin Power* (1978), de Vasulka, a performance faz do violino um modo de controlar, alterar e gerar imagens, agora vindas de um videodisco⁸; enquanto isso, Vitiello manipula imagens de um trabalho de Nam June Paik, que fazia uma participação via satélite, desde os Estados Unidos.

Essas obras que utilizam o vídeo ao vivo como ponto de partida para expandir o domínio da performance sugerem que as possibilidades exploradas pelos pioneiros foram turbinadas e se incorporaram a outros contextos sociais e tecnológicos. Contrapostos com novas visões de mundo e possibilidades tecnológicas, ecos dos avanços construídos na história geram outros arranjos espaçotemporais. As projeções incrustadas em cenografias e arranjos espaciais nos fazem percorrer o espaço para fruir as obras,

enquanto a temporalidade oscila, muitas vezes de forma deliberadamente confusa, entre ao vivo e pré-gravado.

POESIA, VÍDEO E PERFORMANCE: OS ENCANTOS DA PALAVRA

Como a música, a poesia também cria momentos significativos nas performances exibidas no Festival, ao se hibridizar com vídeo, música e a presença física de músicos, bailarinos, atores e performers. Se os trabalhos mencionados de Eder Santos, por exemplo, sempre foram pautados por uma intensa ligação com a poesia e a palavra, há momentos nessa relação entre vídeo e performance nos quais a poesia assume um protagonismo ainda maior, tornando-se eixo organizador da ação e reassumindo o gesto "verbivocovisual" da poesia concreta brasileira.

Nesse sentido, podemos destacar dois trabalhos que, pulsando fortemente no âmbito do Festival, deram novos contornos ao ato performático. Apresentado no 12º Videobrasil, *Bestiário masculino-feminino*⁹ (1998), de Carlos Nader e Waly Salomão, inundou o espaço cênico com dançarinas, músicos, performers e centenas de monitores de vídeo, para criar o que a sinopse definia como um "happening orgiástico". Waly Salomão (1944-2003) afirmava, com frequência, que "a imagem eletrônica é a nova morada do poeta". A fala se concretiza na parceria com Nader, que cria uma situação ímpar, de diluição de fronteiras, no domínio da performance. A separação entre público e performers era tênue. Bailarinas sambavam no meio do público, que se via imerso em uma festa inebriante, movida a música, entre músicos trajando máscaras de animais e imagens em vídeo de bichos multiplicadas pelo espaço. Salomão trazia todo o universo fantástico e alegórico dos bestiários medievais para gerar outros corpos e outros animais; a ação não se dava apenas no corpo do performer, mas no corpo expandido da plateia, convocada para uma fruição catártica, festiva e fugaz. Aqui, os parênteses de Krauss parecem ter sido dinamitados pela intensa força dos corpos em êxtase. Interrompe-se o tempo cotidiano para a festa, a celebração pagã dos corpos em dança. Corpo, imagem e música orbitam na mesma frequência de expansão, seja dos modos de fruição, seja do próprio domínio da performance.

Ainda nessa sintonia, Augusto de Campos, Cid Campos e Walter Silveira apresentaram no Festival

⁸ Entre os suportes digitais, o videodisco antecedeu o CD e DVD. Tratava-se de um disco, quase do tamanho que um *long play*, com funções interativas (que se aperfeiçoariam no DVD).

⁹ Uma versão editada da performance está disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1713120/Bestiario_masculino_feminino_Waly_Salomao_12o_Festival.

a performance *Poesia é risco*¹⁰, em que a prática da declamação de poesia era resgatada ao vivo e em formato contemporâneo, mesclada a música e projeções. Waly, pela verve tropicalista, e Campos, pelo recorte concretista, atestam ambos a potência do signo poético ligado à performance e turbinado pelas potências da cultura local. É o território da performance expandido pela força do vídeo e da palavra.

DO TEMPO PRESENTE AO PRESENTE EXPANDIDO – DINÂMICAS E POÉTICAS DO REENACT

Seja no âmbito do Festival ou para além dele, as performances tornam mais complexas as relações espaço-tempo e põem em xeque as fronteiras entre manifestações artísticas. Interessa-nos agora refletir sobre como as forças desterritorializantes da imagem promovem outras passagens e adensamentos nesse campo.

Um ponto importante para a performance, na contemporaneidade, é a reencenação ou reedição de obras. Até mesmo o uso do termo põe algo em risco: os fortes vetores do tempo presente, que configuram a performance, parecem se esvaír nos esquemas da reencenação, que rearticula passado e futuro, e gera novos ritmos e fluxos temporais em um tempo presente aparentemente capaz de se prolongar, como nas pinturas de On Kawara.

A questão ganhou mais visibilidade no universo da arte a partir de 2005, quando Marina Abramovic realizou *Seven Easy Pieces*, reencenação de uma sequência de performances históricas no Museu Guggenheim (Nova York). Deslizando entre questões históricas – como as visões e os discursos estabilizados ao longo do tempo sobre as obras que afetam fortemente a fruição – e tensões típicas do tempo presente da reencenação, Abramovic lançou novas luzes sobre o tema. Sobre a obra, ela diz:

“A ideia para *Seven Easy Pieces* demorou muito, muito tempo para chegar à forma em que está agora. O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, ela não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque quem testemunhou a ação conta para outras pessoas que não assistiram. É uma espécie de conhecimento narrativo. Existem fotografias, slides, gravações em vídeo, etc., mas eu acho que esses registros nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita. Fica sempre faltando alguma coisa. A performance só pode viver se for apresentada de novo” (BERNSTEIN, 2005, p. 128).

Complexa, a questão envolve a irreversibilidade do tempo, põe em xeque os registros e acentua o caráter central das temporalidades do presente, na fruição da performance e em suas relações com o corpo. Considerados esse jogo intrincado e as inevitáveis perdas no registro da performance, o ato de reencenar cria forte tensão entre os múltiplos aspectos que caracterizam essa manifestação em suas relações com a história e com a contemporaneidade.

Tomando o vetor do tempo presente como uma das linhas de força que aproximam vídeo e performance, pensar as reedições de performances no contexto dos trinta anos do Videobrasil é assumir o teor de complexidade que se desprende dessas operações e, sobretudo, a tensão latente nesse revisitar do passado.

Um trabalho marcante, nesse sentido, é *Coverman*, de Alexandre da Cunha, apresentado originalmente no 13º Festival (2001) e reencenado na edição comemorativa dos trinta anos do evento, em 2013. Inspirada em manuais de primeiros socorros, e buscando um diálogo com os processos de cura e com a fragilidade do corpo, a obra retoma procedimentos que nos lembram das ações de Lygia Clark. O artista, na primeira versão, assume o caráter presente da performance e a recobre de novos sentidos, graças ao uso extremamente engenhoso de polaroides (que registram as transformações produzidas durante a ação e se incorporam à construção final da performance). O vídeo replica a ação em uma projeção no fundo do espaço, ampliando pequenos gestos do trabalho do artista sobre um corpo que se entrega à ação.

Ao reeditar seu trabalho, Cunha recobre com mais uma camada de sentidos as temporalidades que se esvaem no expressivo intervalo de tempo de treze anos. Nesse ínterim, tudo passou, a começar das questões que motivaram o primeiro trabalho; tudo ganha novos impulsos, ligados ao tempo presente, às experiências acumuladas, às novas visões de mundo. *Coverman*, na versão original, marca uma passagem fundamental para o Festival, que pela primeira vez trouxe uma ação para o seu espaço expositivo. Com ela, materializam-se diálogos mais intensos entre o vídeo e outras manifestações artísticas, e abrem-se novas inserções do Videobrasil no circuito da arte.

Reeditar, reencenar ou recriar essa performance – mesmo levando em conta que nenhum desses termos consegue dar conta da potência das operações temporais circunscritas nesse trânsito entre épocas e contextos – é uma oportunidade de materializar as tramas temporais que se precipitam com a performance, seja no sentido mais histórico de resgate, seja para dar lugar às multiplicidades que caracterizam a cena artística contemporânea. Trazer *Coverman* para o tempo presente

¹⁰ A versão integral desta performance pode ser vista em: http://site.videobrasil.org.br/en/canalvb/video/1713108/Poesia_e_risco_de_Augusto_de_Campo_Cid_Campos_e_Walter_Silveira_110_Festival.

é ampliar a densidade das noções de arquivo e registro em outras abordagens da história, e gerar novas tensões em um tempo presente revisitado para além do registro. Delineia-se ainda, nesse processo, uma gama de poéticas que surgem das aproximações entre experiências de fruição, dos modos de rever procedimentos de arquivo nos processos de criação ou na tentativa de reter o tempo.

Longe de esgotar as potências da relação entre vídeo e performance, buscamos apontar, com esta reflexão, as marcas de um conjunto potente de heranças e reverberações que se colocam em jogo com as emergências de um tempo presente mais denso. Rizoma de referências históricas e amplificações de toda ordem, pilhadas por novos procedimentos, técnicas e suportes, acabam por fazer da relação vídeo-performance uma forma interessante de inserção nos diversos aspectos que caracterizam as visões mais contemporâneas da história da arte e as situações e contextos da produção artística atual.

No Videobrasil, torna-se claro, a performance opera em uma ampliação dos escopos de construção poética. Nesse campo, aglutinam-se experimentações com a imagem em movimento e, paradoxalmente, alargam-se fronteiras entre manifestações artísticas. Esse alargar das fronteiras é, decerto, traço típico tanto da performance quanto do vídeo. Mas, quando juntas, essas duas forças desterritorializadoras criam – para além dos parênteses de Krauss – uma nova cartografia das visualidades. Com seus territórios móveis e suas fronteiras que, em vez de reter, operam como membranas que se abrem para acolher o alheio.

EDUARDO DE JESUS é graduado em comunicação social pela PUC-MG, mestre em comunicação pela UFMG e doutor em artes pela ECA/USP. Professor do programa de pós-graduação da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, atua como curador nas áreas de audiovisual (cinema, vídeo e televisão) e arte contemporânea. Integra o conselho da Associação Cultural Videobrasil. Entre seus projetos curatoriais, destacam-se *esses espaços* (Belo Horizonte, 2010), *Densidade local*, com Gunalan Nadarajan (Festival Transitio-MX, Cidade do México, 2008) e Mostra Fiat Brasil (2006). Entre 2009 e 2010 coordenou, com Jochen Volz, o curso de especialização *Arte contemporânea: reflexão e crítica*, uma parceria IEC-PUC Minas e Instituto Inhotim.

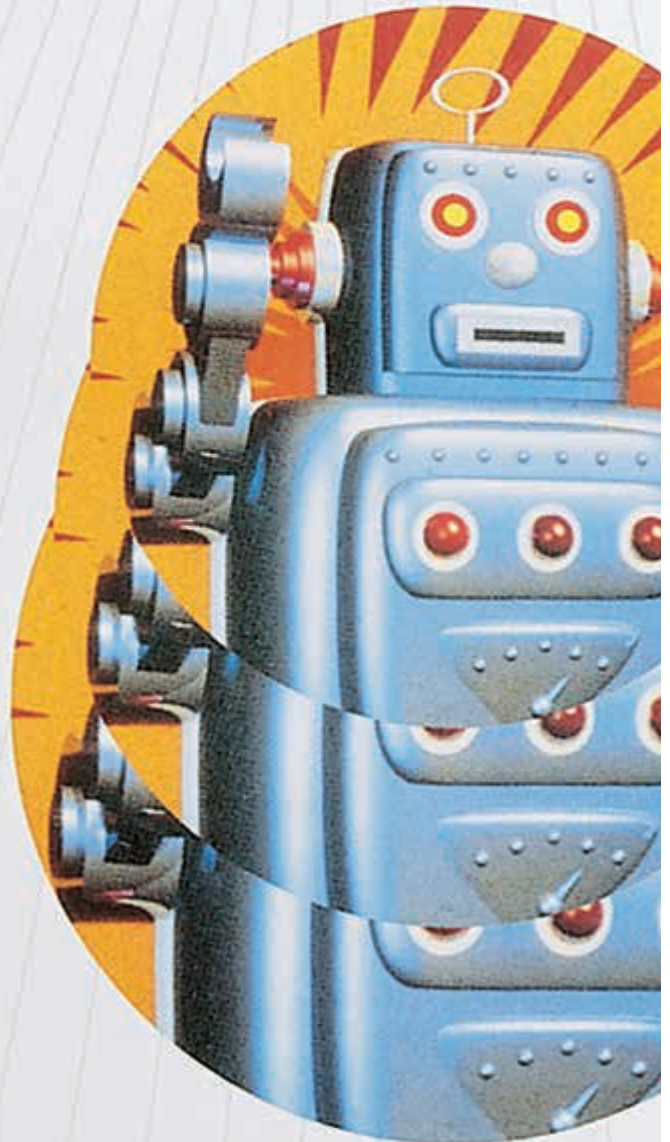
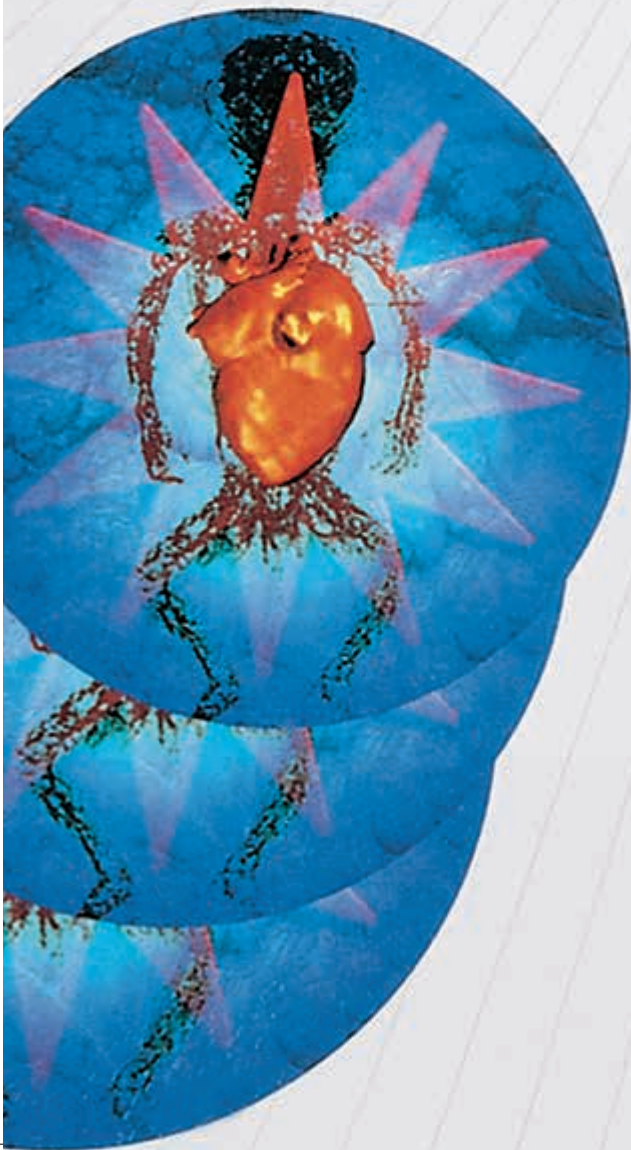
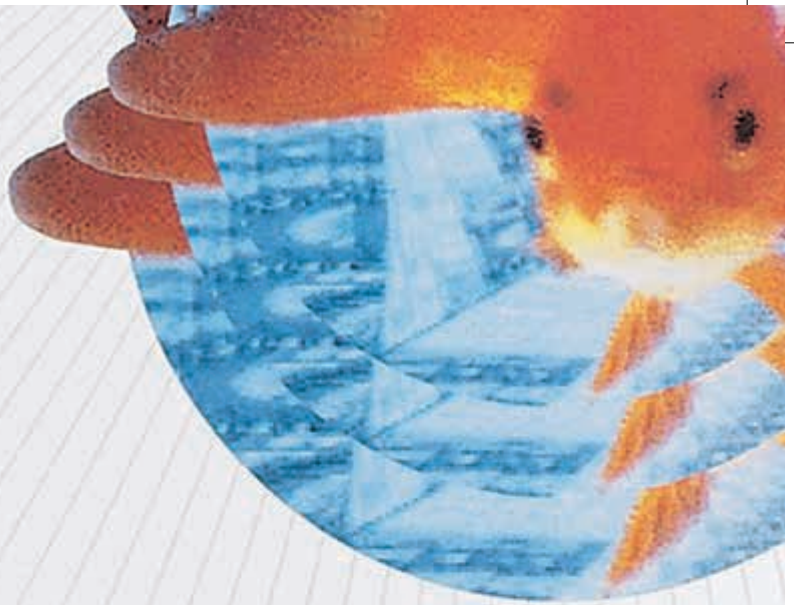
BIBLIOGRAFIA

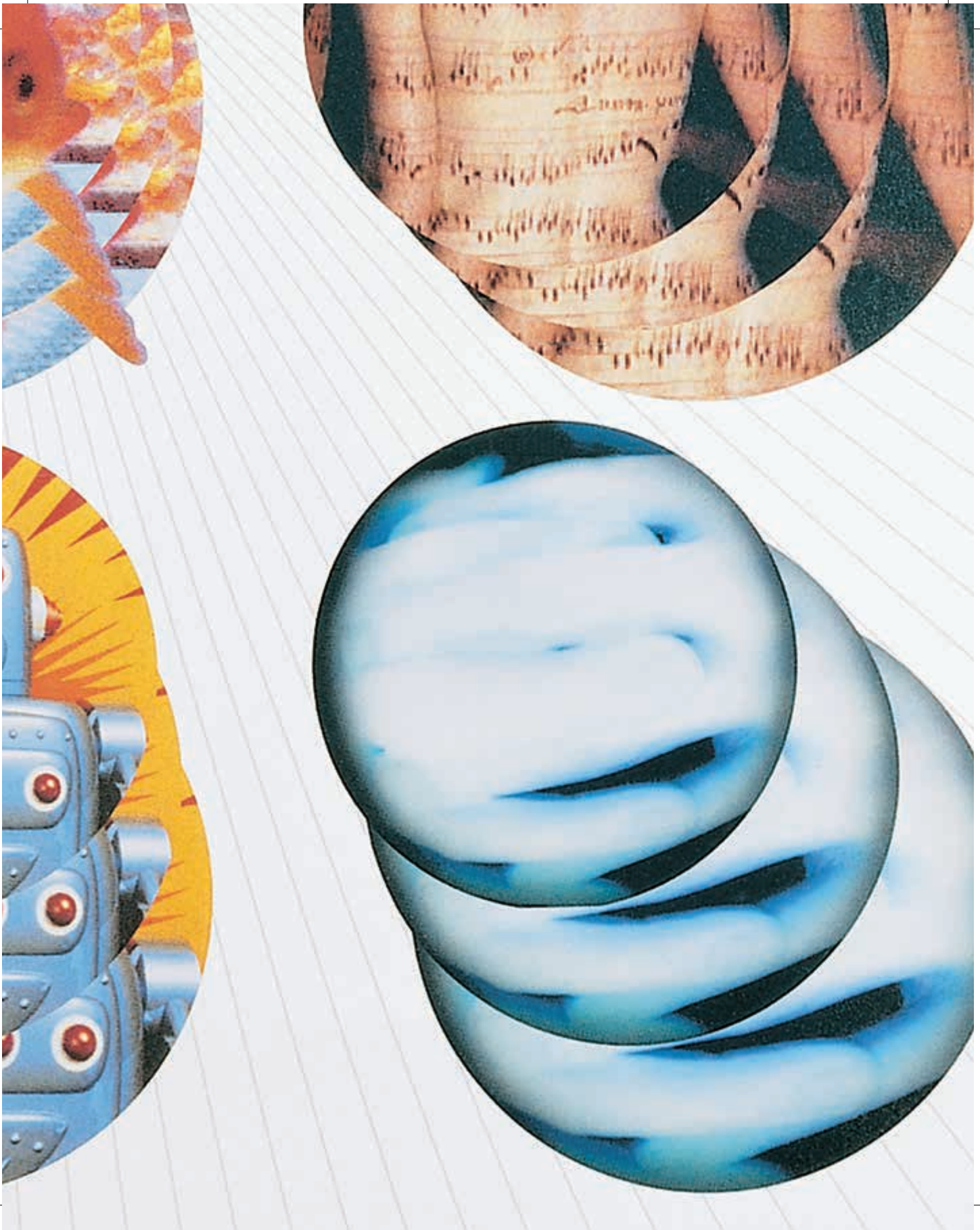
BERNSTEIN, Ana. "Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein". In: *Cadernos Videobrasil*. São Paulo: Editora Sesc, 2005.

JONAS, Joan. "Qualquer coisa que não o teatro (entrevista a Oscar Faria)". In: *VECTOR*, série x, núm. 02, julho 2005, Cidade do Porto. Disponível em: http://www.virose.pt/vector/x_02/jonas.html.

KRAUSS, Rosalind. "Video: The Aesthetics of Narcissism". *October*, no. 1. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1976, pp. 51-63.

MORSE, Margaret. "Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-between". In: HALL, Doug e FIFER, Jo Sally (org). *Illuminating Video, an Essential Guide to Video Art*. New Jersey: Aperture, 1984.





1998

12º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica

De 22 de setembro a 25 de outubro de 1998, Sesc Pompeia, Sesc Ipiranga, Sesc Vila Mariana REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURADORIA Solange O. Farkas COMISSÃO DE PROGRAMAÇÃO Alex Gabassi, Fabio Itapura, Marília Ayrosa Galvão, Rosely Nakagawa

OBRAS inscritas 400 selecionadas 70 JÚRI David Larcher, Jean-Jacques Benhamou, Sandra Kogut, Steve Seid

PREMIADAS 1º PRÊMIO *The Warm Place* (Marcello Mercado) 2º *Carlos Nader* (Carlos Nader) 3º *Sobre a colônia* (Iván Marino) PRÊMIO ALIANÇA FRANCESA – INA – EX MACHINA *Catálise* (Carlos Eduardo Nogueira) PRÊMIO CANAL 21/SONY *Cego Oliveira no sertão do seu olhar* (Lucila Meirelles) MENÇÕES HONROSAS *Night Lessons* (Guillermo Cifuentes), *Shock in the Ear* (Norie Neumark)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Antirom, Breda Beban, Carlos Nader, Chelipa Ferro, Cristiano Mascaro, Eder Santos, Fabrizio Plessi, Gisela Domschke, Hermann Nöring, Kutlug Ataman, Lefdup & Lefdup, Michael Mazière, Michael Smith, Nils Röller, Paulo Santos, Sandra Penna, Tetine, Tomoe Moriyama, Vídeo Data Bank, Waly Salomão

IDENTIDADE VISUAL André Popovic TROFÉU Kimi Nii

O Festival se estende no tempo e no espaço: com três semanas de programação, divide-se entre Sesc Pompeia, Sesc Ipiranga e Sesc Vila Mariana. *Deposito Dell'Arte*, instalação do artista italiano Fabrizio Plessi que usa o vídeo para criar delicadas cenografias, e *Bestiário masculino-feminino*, happening festivo de Waly Salomão e Carlos Nader, são exemplos muito diversos do hibridismo de linguagens que dá o tom aos conteúdos. A música se sobressai como campo de pesquisa associado ao vídeo nas experiências de imersão criadas pelo coletivo inglês Antirom, a dupla brasileira Tetine e o grupo carioca de arte sonora Chelipa Ferro, que faz sua estreia em uma das quatro performances comissionadas pelo Festival. A produção da artista sérvia

Breda Beban e do inglês David Larcher ganham retrospectiva. O regulamento da competitiva explicita seu critério geopolítico, ao abrir-se a qualquer artista que esteja “fora do circuito principal Europa/América do Norte”; a mostra também passa a aceitar obras em CD-ROM. A premiação favorece trabalhos experimentais e destaca artistas da América do Sul, como os argentinos Marcello Mercado e Iván Marino. Além de um catálogo mais extensivo, a programação do Festival compõe um CD-ROM.



Poemas declamados, galinhas enjauladas, passistas de escola de samba e músicos mascarados concorriam para criar o "happening orgiástico" *Bestiário masculino-feminino*, de Carlos Nader e Waly Salomão





MORADA “Nasci sob um teto sossegado / Meu sonho era um pequeninho sonho meu / Na ciência dos cuidados fui treinado / Agora entre o meu ser e o ser alheio / A linha de fronteira se rompeu.” Declamando os versos de *Câmera de Eco* (1993), o poeta baiano Waly Salomão (1943-2003, foto) deflagra o happening orgiástico *Bestiário masculino-feminino*, que foi comissionado pelo Festival e aconteceu em sucessivas sessões no Sesc Ipiranga. De macacão prateado e capacete de operário, Salomão se movia entre galinhas vivas e monitores com imagens de animais selvagens, exortando o público a vestir máscaras de bichos e dançar, entre passistas de escola de samba, a trilha criada pelo produtor iugoslavo Mitar Suba Subotic e executada ao vivo por ele, Siba, Davi Moraes, João Parahyba e Eduardo BiD. Poeta, ensaísta e articulador cultural, Waly Salomão é lembrado pela verve iconoclasta, o compromisso com o experimentalismo e a energia inquebrantável. A performance materializava o verso em que descreve a imagem eletrônica como “o novo hábitat do poeta”. Parceria com Carlos Nader, tinha como antessala sua instalação *CineSegredo*: depois de confessar um segredo por escrito, o visitante tinha acesso a uma quadra vazia e escura. O “oásis de silêncio visual e narrativo” era quebrado pela luz que acendia e apagava ao ritmo de uma bola de basquete que traduzia em Morse um segredo do artista. Nader participa do Festival, ainda, com o irônico autorretrato *Carlos Nader*, premiado na competitiva.

ESTREIA Os artistas Luiz Zerbini e Barrão, e o editor Sergio Mekler fazem sua primeira aparição como o coletivo de arte sonora Chelpa Ferro na performance *O gabinete de Chico* (foto), comissionada pelo Festival. Os músicos Dado Villa-Lobos, Carlos Laufer e Kassin acompanham os artistas, que sobrepõem aos sons de instrumentos convencionais o que conseguem arrancar de objetos cotidianos (amoladores de faca, espremedor de laranja, campainhas, teclados de computador, esmeril) e aparatos sonoros envolvendo bolas de gude, placas metálicas e captadores. A ação envolve sequências pré-gravadas de forte efeito gráfico e cromático. Nas décadas seguintes, as esculturas, objetos, intervenções, instalações e performances sonoras do grupo estariam nas bienais de Veneza (2005), Havana (2003) e São Paulo (2002, 2004), e seriam tema de um documentário da Videobrasil Coleção de Autores, *Chelpa Ferro* (2009). “No âmbito da cultura, os sons do mundo nunca tiveram a mesma importância das imagens. A grande contribuição do Chelpa Ferro é nos fazer ouvir o barulho do mundo; ouvir o que pulsa, em termos sonoros, ao nosso redor”, diz Moacir dos Anjos, curador e pesquisador, no documentário.



VIAGEM A ambiciosa instalação *Deposito Dell'Arte* (foto) condensa vinte anos de trajetória do artista italiano Fabrizio Plessi em doze representações de cidades, abrigadas em contêineres que ocupam boa parte da área de convivência do Sesc Pompeia. Materialização de um projeto antes apenas desenhado pelo artista, as instalações reúnem vídeos, desenhos e elementos naturais e cenográficos que remetem a cidades como Dover e Manaus, frequentemente aludindo a corpos de água, elemento que é obsessão do artista. “É arte contaminada pela tecnologia, mas também pela expressão, a cultura e os materiais de cada lugar”, diz Plessi, um dos maiores expoentes da videoarte italiana. O fotógrafo Cristiano Mascaro cria ensaio sobre a instalação, que fica exposto num espaço contíguo.



REDE O amor virtual e seus desencontros conduzem *Home of the Page* (foto), superprodução multimídia dos irmãos Jérôme e Denis Lefdup comissionada pelo Festival. Os músicos franceses incorporam o vídeo a suas experiências nos anos 1980. Com telões e monitores que exibem animações e vídeos, músicos que tocam sobre bases pré-gravadas, bailarinos que dançam e artistas que participam pela rede, a performance envolve dezenas de pessoas dentro e fora do palco do Sesc Pompeia para criar “uma representação do mundo cibernético”. Nesse contexto, um homem e uma mulher lutam com mensagens de erro e downloads lentos para se encontrar pela rede.

LATINOS Em carta aberta, o júri defende a premiação de obras que sejam “menos um espelho de uma realidade externa e mais uma atitude face a essa realidade” e que não estejam “comprometidos com o desejo de ser incorporados pela máquina poderosa e devoradora da televisão”. Dois artistas argentinos que voltariam seguidamente ao Festival estão entre os principais premiados da mostra competitiva: Marcello Mercado (foto), que usa uma mistura vibrante de animação e efeitos sonoros para tratar de vida e morte em *The Warm Place*; e Iván Marino, que contrapõe dois tempos da história argentina no documentário experimental *Sobre a colônia*. A realidade sul-americana, em particular a violenta história política recente do Chile, também está no sensível *Night Lessons*, de Guillermo Cifuentes, menção honrosa. “No Festival, é possível mostrar trabalhos que aborçam, que incomodem”, diz Mercado. “O cinema não permite isso, porque precisa de público.”



IMERSÃO Coletivo inglês de artistas, designers, músicos e programadores, o Antirom foi criado em 1994 para pesquisar linguagens interativas. Sua performance no Sesc Ipiranga (foto) antecipa ideias e práticas que se tornariam recorrentes, como a manipulação de imagens ao vivo e o uso do vídeo na criação de um ambiente pulsante e imersivo. O clima da *dance music* e dos clubes ingleses dos anos 1990 contamina a ação, que conjuga animação digital, música eletrônica, dança e performance, e explicita o uso dos computadores que gerenciam as combinações de sons e visuais.

RAVE Os artistas brasileiros Gisela Domschke e Fabio Itapura, conhecidos por trabalhos que exploram meios interativos, encenam o happening *Fora do ar*. Usando música eletrônica, efeitos sonoros, uma fonte de cachaça onde o público podia se servir, e trechos de novelas e noticiários de tv, além da ajuda do DJ Camilo Rocha, tentam criar “a experiência sensorial de estar dentro da música”.



Representações de doze cidades compõem a instalação *Deposito Dell'Arte*, do artista italiano Fabrizio Plessi, que ocupa a Convivência do Sesc Pompeia



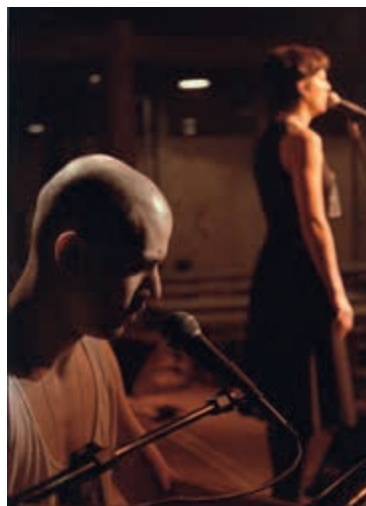


RADICAL A formação em arqueologia e o fascínio pela psicanálise informam a obra do artista inglês David Larcher (na foto, com Sandra Kogut), que começa a trabalhar com vídeo em 1980. O gesto que altera e desconstrói a imagem eletrônica para criar narrativas pessoais radicais distingue sua produção, assim como a recusa em separar vida e arte. Professor da Academy of Media Arts de Colônia, o artista é jurado do Festival, e sua obra, objeto de uma retrospectiva que inclui *Granny's Is*, retrato da própria avó composto por uma colagem de imagens originais, memórias de família e trechos de filmes, e *Ich Tank*, poema visual em torno do pronome alemão *ich* (eu).

LÍQUIDO Com um título que funde as palavras "célula" e "pincel", a performance de Eder Santos e Paulo Santos metaforiza a evolução da vida humana com vídeo, poesia e música. Aquários que servem como telas aludem ao meio líquido, poemas escritos por Sandra Penna projetam-se em telas e cinco músicos movem-se pelo espaço para compor segmentos que encenam da célula à velhice. Realizada no Sesc Vila Mariana, é um dos trabalhos comissionados pela 12ª edição. Como o grupo Uakti, que já se tornara conhecido internacionalmente, Eder Santos é o paradigma do artista que cresce com o Festival.

REVOLUÇÃO Em *Current Media Art*, o curador Hermann Nöring reúne trabalhos em CD-ROM comissionados pelo centro alemão de arte e mídia zkm. Diretor do European Media Art Festival, em Osnabrück, Nöring acreditava que a interatividade tornaria a mídia capaz de "revolucionar tanto os aspectos estéticos da arte quanto seu consumo", fazendo do usuário "o coautor da manifestação artística". A mostra tem trabalhos como *Trance Machine*, da alemã Anja Wiese, um jogo de combinação de palavras que permite ao navegante compor as reflexões de um personagem. Em outra mostra alemã, o jovem curador Nils Röller exhibe trabalhos produzidos no centro de arte audiovisual Academy of Media Arts.

POP Criado em 1995 pela atriz Eliete Mejorado e o músico Bruno Verner, o duo Tetine (foto) é um projeto híbrido de música, performance e vídeo, conectado pelo umbigo às artes visuais. Em colaboração com o artista Alexandre da Cunha, com quem haviam criado *Uma bênção*, instalação-homenagem a Hélio Oiticica e Lygia Clark, eles apresentam, no Sesc Pompeia, as performances *Eletrobrecht*, que tem como base *A alma boa de Setsuan*, do dramaturgo alemão Bertold Brecht, e *Música de amor*, que explora a passionalidade. Sem formalismo e com um pé no pop, exploram os recursos de linguagens combinadas para dar "organicidade ao tecnológico".



RAÇA Jurado do Festival e curador do Pacific Film Archive, acervo audiovisual do Berkeley Art Museum, na Califórnia, Steve Seid traz para a programação vídeos que exploram a forma como a mídia de massa lida com as questões étnicas nos Estados Unidos. *The Race Is On: Media and Ethnicity* reúne trabalhos como *Amidst the White Noise...* *My Fifth Amendment Privilege*, em que Christiane Robbins relaciona a épica série de televisão dos anos 1970 *Raízes [Roots]*, sobre escravidão, e a “novela contemporânea” do julgamento do jogador de futebol O.J. Simpson, acusado de matar a mulher, em 1997.

ÓPERA Em *Kutlug Ataman's Semiha B. Unplugged* (1997, foto), a cantora de ópera Semiha Berskoy dá um depoimento de oito horas a Ataman, cineasta turco. Então com 84 anos, ela fala de seus casos amorosos com personalidades públicas e mescla sua história à do país. A exibição da obra pontua a aproximação do Festival com o Oriente Médio, que se consolidaria com a mostra *Narrativas Possíveis – Práticas Artísticas do Líbano*, em 2003.



ARQUITETURA Então diretor do festival London Electronic Arts, Michael Mazière seleciona para o Festival obras de Anthony Atanasio, Daniel Reeves, George Barber, George Snow e outros artistas ingleses que exploram a presença da arquitetura para falar de memória e subjetividade. Parceiro constante do Festival nos anos 1990, Mazière ajudou a mapear a aproximação de vídeo e arte na Inglaterra. Artista e curador nascido na França e radicado em Londres, editou a revista *Undercut*, sobre cinema e vídeo, e dirigiu festivais e distribuidoras de vídeo. Curador das galerias de arte Ambika P3 e London Gallery West, da Universidade de Westminster, expôs na Tate Britain e no MoMA de Nova York.

PERTENCIMENTO A artista sérvia Breda Beban vem ao Festival apresentar uma retrospectiva de seus dez anos de colaboração com Hrvoje Horvatic, com quem se radicou em Londres durante a Guerra da Bósnia e construiu uma obra referencial, baseada em performance e em uma poética cinematográfica. A retrospectiva reúne obras como *Geography* (1998), poema sobre perda e abandono, e *Taking on a Name* (1987), que fala de pertencimento.



HOMEM COMUM Na performance *A Night with Mike* (foto), Michael Smith se veste de Mike, “um homem comum que acredita em tudo e não entende nada”, para ironizar o papel da televisão na vida contemporânea, relacionando-a a comportamentos socialmente estimulados, como consumismo, desejo de pertencimento e sensação de rejeição. Inspirado em Buster Keaton, Mike canta, interpreta e faz piadas, numa ação que remete à comédia stand-up. De vocação para o entretenimento, as ações com Mike foram vistas em boates, cinemas e na rua, além de instituições como o Whitney e o New Museum, em Nova York. Smith também criou instalações, publicou livros de artista e deu aulas em instituições de ensino.

13

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE ARTE
ELETRÔNICA
VIDEOBRASIL

19 A 23 DE SETEMBRO

FLUXOS, FUSÕES E ASSIMILAÇÕES

aval
nacional
te
ônica
sil

BRILHO DE 2001 | SESC POMPÉIA

2001

13º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica



De 19 de setembro a 21 de outubro de 2001, Sesc Pompeia REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURADORIA Solange O. Farkas COMISSÃO DE PROGRAMAÇÃO Angela Detanico e Rafael Lain, Eduardo de Jesus, Gilberto Prado

OBRAS inscritas 644 selecionadas 135 JÚRI Gilberto Prado, José-Carlos Mariátegui, Príamo Lozada

PREMIADAS NOVAS MÍDIAS *Mutter* (Marcello Mercado) *Uncle Bill* (Debra Petrovitch) *The Central City by Stanza* (Stanza) MENÇÕES HONROSAS *Imateriais* (Celso Favaretto, Jesus de Paula Assis, Ricardo Anderáos, Ricardo Ribenboim, Roberto Moreira) *It Hurts Me Each Minute* (Du Zhenjun) *Neomaso Prometeu* (Edgar Silveira Franco) VÍDEO *Framed by Curtains* (Eder Santos) *Shameless Transmission of Desired Transformations per Day* (Mahmoud Hojeij) *Vera Cruz* (Rosângela Rennó) MENÇÕES HONROSAS *Antecipando o absurdo* (Luiz Eduardo Jorge) *Love Hotel* (Linda Wallace) *Não há ninguém aqui #1* (Wagner Morales)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Alexandre da Cunha, Carlos Nader, Claudia Giannetti, Dodo Santoríneos, Eder Santos, Fabio Itapura, Gabriel Soucheyre, Gary Hill, Germán Bobe, Gianni Toti, Hank Bull, Pierre Bongiovanni, Lucas Bambozzi, Luiz Duva, Lynne Cooke, Marcello Mercado, Michael Mazière, Nils Röller, Paul Willemsen, Paulina Wallenberg-Olsson, Rafael França, Stanza, Ximena Cuevas

IDENTIDADE VISUAL DetanicoLain TROFÉU Carmela Gross

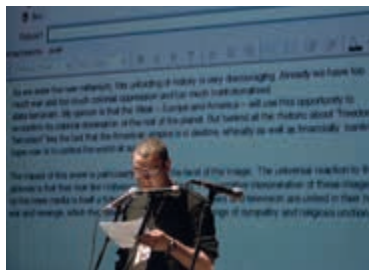
Depois de um hiato de três anos, durante o qual a Associação Cultural Videobrasil aprofunda sua pesquisa do Sul geopolítico e realiza, com o Sesc São Paulo, a Mostra Africana de Arte Contemporânea, o Festival reemerge amadurecido e com foco apurado. Pela primeira vez, estende-se por um mês e ocupa o Galpão do Sesc Pompeia. Sob o tema *Fluxos, fusões e assimilações*, atesta a aproximação do vídeo de todas as manifestações artísticas, e homenageia o norte-americano Gary Hill com mostras e instalações. Dividida entre vídeos e obras interativas, a competitiva amplia a representatividade do Sul e recebe mais artistas visuais que incorporam o vídeo a suas práticas. Os encontros entre artistas,

curadores e público tornam-se instituição. Afinado à concepção curatorial do Festival, o projeto arquitetônico integra áreas expositivas e de convívio. Na Videoteca, o público assiste à programação e às seleções do *Acervo on demand*. O Festival apresenta duas performances comissionadas, *Coverman* e *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício*. O lançamento de novo documentário da série Videobrasil Coleção de Autores, dedicado a Rafael França, atesta a expansão das atividades da Associação.



Projeções indicam as mostras e programas que ocupam os espaços do Galpão do Sesc Pompeia no 13º Festival





CONTRA A PAREDE Além da paralisação dos voos internacionais nos Estados Unidos após os ataques de 11 de setembro, uma “tristeza profunda” impede a viagem de Gary Hill ao Brasil. “Estamos exaustos e atônitos, sem conseguir fazer qualquer coisa, de fato”, explicavam, em e-mail ao Festival, Hill e a mulher, a cantora sueca Paulina Wallenberg-Olsson (na foto, Eduardo de Jesus lê a mensagem para o público). Os dois apresentariam, aqui, a ação *The Black Performance*. Na ausência do artista, a programação oferece uma introdução compreensiva a sua obra em vídeo, performance e instalação, iniciada nos anos 1970 e marcada pela exploração da fisicalidade da linguagem. Uma retrospectiva de 26 vídeos, datados de 1970 a 1990, tem obras como *Elements* (1978), primeira experiência do artista com a própria voz; entre as instalações, a mais impactante é *Wall Piece* (2000), performance em que diz um texto palavra a palavra, a cada uma, atirando-se contra a parede. Com obras nos principais museus de arte contemporânea do mundo, Hill é considerado um dos criadores da videoarte, ainda que prefira se chamar de escultor. Em entrevista a Fabio Cypriano, da *Folha de S.Paulo*, afirma: “Há na arte uma tendência à supremacia da imagem em movimento, como se ela legitimasse qualquer trabalho”.

PRIMEIROS SOCORROS *Coverman*, do artista brasileiro Alexandre da Cunha, é a primeira performance realizada dentro do espaço expositivo do Festival. Com referências à arte relacional de Lygia Clark, a obra usa gestos de práticas de cura e salvamento para explorar questões relacionadas a corpo, confiança e proximidade. Em 2013, seria reeditada para as comemorações de trinta anos do Videobrasil. Radicado em Londres, Alexandre da Cunha se aproxima da escultura, da instalação, do objeto e do vídeo; apropriando-se de materiais corriqueiros descartados, produziria uma obra inquieta e irônica, que é vista na 50ª Bienal de Veneza (2003), e em coletivas e individuais no Brasil e no exterior.

BRANCO E PRETO Artistas que operam “entre filme e videoarte, cinema e galeria, cubo branco e caixa preta” estão na mostra *A necessidade poética*, com obras de nomes como Tim Macmillan, Breda Beban e Daniel Reeves. A seleção exemplifica uma vertente em ascensão na cena inglesa, segundo o curador Michael Mazière. “Agora que o vídeo entrou na arena das galerias de arte, tornou-se mais uma ferramenta para os artistas”, afirma. Na mostra *Conexões Irônicas*, dedicada à produção americana, a australiana Lynne Cooke aproxima vídeos “criados por artistas visuais que trabalham com uma variedade de mídias, cruzando campos diversos”. “Para eles, a questão do meio é determinada pelas necessidades de cada projeto, e não como resultado de um compromisso com um só material, gênero ou forma de arte”, diz Cooke, que mais tarde se tornaria curadora-chefe do Museo Reina Sofía, em Madri.



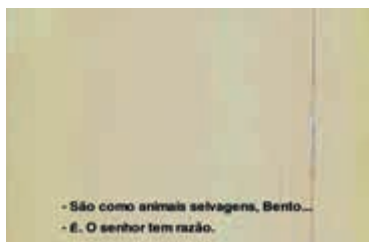
SEM MEDO O artista gaúcho Rafael França (1957-1991) integrou o grupo de intervenção urbana 3NÓS3, com os artistas Mario Ramiro e Hudnilson Jr. nos anos 1970, antes de dar corpo a uma obra pioneira em vídeo, instalação e performance. Sua trajetória é tema do segundo documentário da série Videobrasil Coleção de Autores, produzida pelo Videobrasil. Com direção de Alex Gabassi e Marco Del Fiol, *Rafael França: Obra como testamento* reúne falas de incentivadores e colaboradores, como Regina Silveira, Ramiro e Hudnilson, e exemplos das narrativas experimentais do artista, marcadas pelo teor político. Ao morrer de aids, aos 34 anos, França deixaria manifestos como *Without Fear of Vertigo* (1987), em que discute com amigos experiências de suicídio, e *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), em que acaricia o companheiro Geraldo Rivello enquanto nomes de seus amigos vitimados pela aids aparecem na tela. Como *Reencontro* (1984), *Getting Out* (1985), *As If Exiled Paradise* (1986), *O silêncio profundo das coisas mortas* (1988) e *Insônia* (1989), as obras foram depositadas pela família de França no Acervo Videobrasil. A série VCA fora lançada em 2000, com edição dedicada ao artista sul-africano William Kentridge.



A obra instalada *Remarks on Color* integra a retrospectiva do artista norte-americano Gary Hill apresentada no Festival



O artista argentino Marcello Mercado em sua performance *Politik*



IMPOSSÍVEL As inscrições na mostra competitiva crescem 60% em relação ao Festival anterior, com 644 trabalhos submetidos. Entre os participantes da seleção de vídeo, com 99 obras de 13 países, há um grupo significativo de artistas que já haviam participado do Festival ou se tornariam assíduos, como os brasileiros Carlos Nader, Cao Guimarães, Wagner Morales, Pablo Lobato, Kiko Goifman, Patricia Moran e Rodrigo Minelli; os argentinos Gabriela Golder e Iván Marino; os chilenos Claudia Aravena, Edgar Endress e Guillermo Cifuentes; Jamsen Law, de Hong Kong; e o libanês Akram Zaatari. Além deles, a mostra atrai nomes conhecidos no circuito internacional do vídeo, como o sul-africano Clive van den Berg e o argentino Luis Valdivino. Eder Santos é premiado por *Framed by Curtains*, incursão poética a Hong Kong, recém-devolvida à China; Mahmoud Hojeij, por *Shameless Transmission of Desired Transformations per Day*, que atesta a vitalidade da produção libanesa, tema do Festival seguinte. A premiação de *Vera Cruz* (foto), da mineira Rosângela Rennó – um “documentário impossível” sobre a chegada dos portugueses ao Brasil –, sublinha a tendência ao uso do vídeo por artistas egressos de outros campos.

VIRTUAIS Trabalhos que se servem dos recursos do CD-ROM e da internet espalham-se pela programação, suscitando debate sobre suas possibilidades e limitações. A partir de 156 inscrições, o segmento da competitiva criado para acomodar experiências artísticas interativas e virtuais seleciona 25 CD-ROMS e peças de web arte, privilegiando obras capazes de criar novas experiências de fruição, formas não lineares de narrativa e conceitos experimentais. Os premiados são *Mutter*, animação em que o artista argentino Marcello Mercado articula imagens de câmeras de controle de tráfego, ilustrações anatômicas e modelos matemáticos; *Uncle Bill*, narrativa construída com fragmentos de memória pela australiana Debra Petrovitch; e *The Central City by Stanza*, de Stanza, com ambientes tridimensionais, gerados a partir de imagens de Londres, que podem ser controlados pelo usuário. Com passagens pelas Bienais de Veneza, Sydney e São Paulo, Stanza explora seu interesse pelas novas paisagens urbanas e pela “escultura da vigilância” em um workshop realizado durante o Festival.

VIRTUAIS 2 Os caminhos da criação artística que envolve a internet estão também na programação paralela. Na mostra virtual *Net Art: Um Espaço Público de Experimentação*, a que o público acessa na Internet Livre do Sesc Pompeia, o curador francês Pierre Bongiovanni mapeia a presença da web arte na rede, reunindo sites que funcionavam como ateliês virtuais de artistas e páginas dedicadas a obras virtuais em sites de museus. Curadoria da pesquisadora brasileira Claudia Giannetti, *Link_Age* celebrava “a era digital das interconexões”, com obras em que os meios digitais são, além de ferramenta, assunto.

HÍBRIDOS Performances que põem em diálogo imagem em movimento, música, dança, corpo e espaço cênico exemplificam a ideia de hibridismo que rege o Festival. A música de Paulo Santos ganha forma em *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício*, de Eder Santos, que se serve de programas digitais para atrelar os movimentos dos bailarinos e as imagens nas telas. Luiz Duva mostra *A mulher e seu marido bife* (foto), *Live Images e PVC*, experiências imersivas envolvendo música eletrônica, narrativas visuais desconstruídas ao vivo e participações de performers. “Tento criar uma experiência sensorial de corpo inteiro”, diz o artista. Em *Politik*, o argentino Marcello Mercado põe o próprio corpo no centro de uma discussão sobre vigilância e violência, interagindo com um tubo enquanto monitores exibem imagens de pessoas torturadas pela ditadura argentina.





PARCERIA O pesquisador e curador mineiro Eduardo de Jesus (na foto, com Angela Detanico, Rafael Lain, Gilberto Prado e Solange Farkas) se incorpora à comissão de programação, estabelecendo uma parceria duradoura com a curadoria do Festival. Além de contribuir para a definição dos rumos do evento e na seleção das mostras competitivas, colaboraria na criação, em 2004, da publicação on-line FF>>Dossier, que retrata a produção de artistas contemporâneos do Sul por meio de entrevistas, trechos de obras, biografias comentadas e ensaios críticos. Abrigado no site do Videobrasil, o projeto produz, em dez anos, um acervo de mais de cinquenta artistas, com edições dedicadas a Gisela Motta e Leandro Lima, Cao Guimarães, Maurício Dias e Walter Riedweg, Sebastian Diaz Morales, Arnaldo Antunes, Alexandre da Cunha, Martín Sastre, Rosângela Rennó e outros. Em 2005, o curador apresentaria um programa de vídeo baseado na publicação, em uma de suas múltiplas participações no Festival, como palestrante e mediador de encontros e debates.

ID Dando início a uma colaboração que se estenderia até 2011, os artistas gaúchos Angela Detanico e Rafael Lain criam a identidade visual do Festival, uma imagem mutante que remete a células em divisão para ilustrar a ideia de fluxos e assimilações (foto). Também integrantes da comissão de seleção da mostra competitiva, atuam como parceiros próximos na concepção da edição. No mesmo ano, começam a mostrar experiências artísticas concebidas a partir de seu campo de atuação original, o design gráfico. Na performance *Entre*, que apresentam no Festival, combinam elementos visuais e tipográficos aos sons da banda Objeto Amarelo. Com projetos e instalações que frequentemente desconstróem sistemas de representação para construir outros, como a letra *Utopia* (2001-2003), criada com elementos da arquitetura de Oscar Niemeyer e de construções urbanas informais, a dupla participaria da 27ª Bienal de São Paulo (2006) e da 52ª Bienal de Veneza (2007), e ganharia o prêmio alemão Nam June Paik (2004). Em 2013, expõem *Alfabeto infinito*, com curadoria de Solange Farkas, na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.



TROFÉU ARTE O troféu do Festival se descola da identidade visual do evento e passa a ser criado por artistas convidados, representativos da produção brasileira contemporânea e escolhidos por afinidade com o tema curatorial. Para tratar de fluxos e assimilações, a escolhida é a paulistana Carmela Gross, que transita entre desenho, gravura, pintura, objeto, instalação e escultura, explorando uma diversidade de materiais, em trajetória construída a partir dos anos 1960. A artista participou da 25ª Bienal de São Paulo (2002), e ganhou uma grande retrospectiva na Pinacoteca do Estado em 2010.



EM PROCESSO Para incentivar a pesquisa no campo da arte eletrônica, o Festival cria um espaço em que artistas apresentam projetos em desenvolvimento para público e convidados. Lucas Bambozzi (foto), que já estivera na competitiva e voltaria ao Festival em participações diversas nos anos seguintes, fala de *4 Walls/4 paredes*, trabalho em que articula instalação, performance, internet e CD-ROM para discutir privacidade na era da rede. Germán Bobe, considerado o *enfant terrible* do vídeo chileno, estreia *Lovemoderne*, filme feito para ser editado ao vivo pelo espectador.

VISIONÁRIO Convidado do Festival, o curador dominicano radicado no México Priamo Lozada (1962-2007, foto) reúne, para a programação, obras da artista mexicana Ximena Cuevas, que considera uma das mais importantes da cena contemporânea no país. "Seu trabalho trata das construções sociais que condicionam e determinam identidade, sexualidade e política", explica. Lozada foi o principal articulador da cena mexicana de vídeo nos anos 2000: depois de organizar o primeiro festival de arte eletrônica do país, em 1999, tornou-se curador do Laboratorio Arte Alameda, centro de arte contemporânea e novas mídias ligado ao Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) da Cidade do México, onde organizou exposições de artistas como Antoni Muntadas e Mona Hatoum. Referência internacional para a nova produção artística mexicana, morreu na Itália, no ápice da carreira: curador do primeiro pavilhão do México na Bienal de Veneza, montava a exposição *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, de Rafael Lozano-Hemmer.



AMERÍNDIA O artista italiano Gianni Toti (foto) faz sua segunda participação no Festival, em mostra curada pelo peruano José-Carlos Mariátegui, presidente da ATA – Alta Tecnología Andina (organização de fomento à pesquisa artística e científica) e criador do Festival Internacional de Vídeo/Arte/Eletrônica, ambos em Lima. *Toti na América* reúne trabalhos que incorporam lendas e línguas das culturas da Ameríndia, considerada, pelo artista, "uma terra de esperança para a humanidade". O resgate fala de perto a Mariátegui, neto de um importante pensador marxista, conhecido por defender a cultura indígena andina. Além da mostra, ele apresenta, com Toti, o projeto de um Centro de Arte, Ciência e Tecnologia de Mídia em Cuzco. Curador de mostras como *Nueva/Vista videoarte latinoamericana* (Berlim, 2002-2003), Mariátegui também integra o júri do Festival.

NO MUNDO Profícuo, apesar da falta de subsídios públicos, o vídeo belga é híbrido como o país. A curadoria *Labirinto de Sobrevivência Poética* reúne trabalhos em que o meio se aproxima das artes visuais, da dança, da música eletrônica e da arquitetura. As experiências compartilham "a rejeição ao academicismo e o desdém pelos meios de comunicação de massa", segundo o curador Paul Willemsen. Gabriel Soucheyre, criador do festival francês *Videoformes*, contrapõe, em *A Retomada da Palavra pelo Indivíduo*, obras de artistas franceses identificados à videoarte, como Robert Cahen, e artistas que promovem fusões com outras linguagens, como os coreógrafos Nicole e Norbert Corsino. Em *Greek Digital Reality*, a curadora Dodo Santorineos mostra vídeos de artistas, designers e cineastas gregos premiados no Mediaterra Festival, do Fornos, centro de cultura digital em Atenas. *Vídeos canadenses recentes*, curadoria de Hank Bull, testemunha a produção vigorosa de vídeo no país, que se inicia nos anos 1970 e cresce em torno de centros de produção geridos por artistas e financiados com recursos públicos.

Universos em
contenção: o vídeo
na arte contemporânea
Paula Alzugaray

*Para muitos artistas, o universo
está se expandindo; para outros, está se contraindo.*
ROBERT SMITHSON¹

Quando uma consciência transversal irrompeu em focos significativos da criação experimental dos anos 1960, deixou de fazer sentido considerar-se isoladamente as categorias consagradas pelo modernismo – pintura, escultura, arquitetura, cinema etc. Embora, durante algum tempo, teóricos e artistas tenham se empenhado em procurar defender as especificidades do vídeo – assim como outros, mais recentemente, no início do novo século, tenham feito o mesmo em relação ao amplo espectro de novas mídias –, o uso da imagem eletrônica nas artes implicava um atravessamento de mídias e surgia em um contexto artístico em expansão, quando a escultura ganhava o espaço, na forma de instalações ou intervenções, e a pintura assimilava uma dimensão temporal, em projetos fílmicos. Do cinema expandido de Gene Youngblood ao conceito de arte na era pós-mídia de Krauss, passando pela concepção do vídeo como território “entreimagem”, no caminho entre as artes visuais e o audiovisual², a terminologia do campo expandido tornou-se um moto contínuo da teoria de arte contemporânea.

Hoje, trinta anos depois do aparecimento do Videobrasil, relacionamo-nos com um vídeo pós-transbordamento de fronteiras. O vídeo sem identidade fixa, fruto do flerte com o corpo do artista, com a participação do espectador, com a intervenção social, com a instalação, com o objeto cotidiano, com o cinema narrativo, com o documentário, com a documentação de processo, com o “cinema do dispositivo”, com a imagem algorítmica. Um vídeo que chegou a uma instância “quase infinita” e que, pela extensão de seu deslocamento, contém a amplitude do pensamento artístico contemporâneo. Enquanto muitos artistas e teóricos

acreditam que o universo segue em expansão, voltamos para um vídeo em contenção. Obras-arquivos que retêm em si, talvez de uma forma antropofágica, todas as mídias e contextos com os quais se articularam em processos criativos.

DIAS & RIEDWEG E A DEVORAÇÃO DO TEMPO*

No trabalho de Dias & Riedweg, o vídeo é uma ferramenta de construção de um espaço social e político. Descoberta conjuntamente quando eles se encontram e começam a trabalhar juntos no início dos anos 1990, essa nova ferramenta seria apontada pelos artistas como uma continuidade lógica da gravura, no caso de Maurício Dias, e da performance e do teatro, no de Walter Riedweg³. O vídeo devoraria a gravura, preservando suas qualidades de reprodução e democratização da imagem; e também o teatro, dando continuidade a sua missão de comunicação e integração social.

Poderíamos falar aqui em outros níveis de devoração, como, por exemplo, o modo como o engajamento social de Dias & Riedweg encontra antecedentes nos processos de subjetivação coletiva propostos por gerações anteriores da arte brasileira. Ou a maneira pela qual obras como *Serviços internos* (1995) – seu primeiro projeto juntos, que trabalhou com os conflitos emocionais e o imaginário de crianças imigrantes recém-chegadas à Suíça – se inscrevem numa tradição posterior ao neoconcretismo, tal qual os objetos sensoriais de Lygia Clark e os *Bólides* de Hélio Oiticica, conforme já foi apontado por Paulo Herkenhoff⁴. Ou, ainda, como existiria uma semente do teatro anti-ilusionista de Brecht em cada uma das performances e relações encenadas da dupla, lembrando o espectador a todo tempo que ele está em um teatro ou em um espaço expositivo⁵.

Mas talvez seja mais insuspeito e produtivo pensar aqui em como a qualidade antropofágica reconhecida no trabalho em vídeo de Dias & Riedweg se adensa em alguns projetos específicos. Esse é o caso de *Juksa*

1 Tradução da autora para “For many artists the universe is expanding; for some it is contracting”. Flam, Jack (org.) *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997.
2 Duguet, Anne-Marie. *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
* n.e.: Lia Chaia, Maurício Dias & Walter Riedweg, e Cao Guimarães foram objeto da publicação on-line FF>>Dossier, realizada pelo Videobrasil e hospedada em seu site. Os conteúdos relativos aos artistas podem ser acessados em <http://site.videobrasil.org.br/dossier/artistas>. Dias e Riedweg foram objeto, ainda, do documentário *Mau Wal: Encontros traduzidos*, dirigido por Fabiana Werneck e Marco Del Fiol para a Associação Cultural Videobrasil (2002).

3 “A rua como destino. Paulo Herkenhoff entrevista Dias & Riedweg”. In: *Até que a rua nos separe*. Rio de Janeiro: Nau; Imago Escritório de Arte, 2012, p. 122.

4 Id., p. 136.

5 Entrevista a Paula Alzugaray, abril de 2007. In: FF>>Dossier. Disponível em <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/565184/1775405>.



Cena de *Juksa*, de Maurício Dias e Walter Riedweg

(2006), que, em trinta minutos, contém alguns dos principais campos de pesquisa e eixos de atuação da dupla: identidade, alteridade, deslocamento, fronteiras, desterritorialização, transformação e, particularmente, tempo. Concebido como uma videoinstalação em dois canais, com duas telas de projeção (uma retro e uma frontal), o trabalho ganhou uma versão monocal para apresentação no 16º Festival, quando este ainda não havia assumido sua identidade de festival de arte contemporânea e apresentava os trabalhos selecionados em *screenings* em sala escura.

Juksa apresenta três pessoas em momentos distintos, maio de 1973 e maio de 2006, enfrentando dois tempos de um mesmo problema: o lento e contínuo processo de extinção da atividade pesqueira de Fugloya (ilha dos Pássaros), na Noruega. Berentine, Björn e Hanne estão entre os últimos habitantes dessa antiga comunidade pesqueira. Eles haviam sido entrevistados pela televisão norueguesa, em 1973, quando a ilha já vivia um processo de esvaziamento. Naquele momento, registraram depoimentos sobre questões que seriam retomadas 33 anos depois, com a visita de Dias & Riedweg à ilha: solidão, amor, trabalho, atividade pesqueira, mar, sonho, projeto de vida, imigração.

“Acho que se não nos permitirmos ser românticos, perdemos toda uma dimensão da vida”, diz a moça de olhos verdes que Dias & Riedweg tiveram o cuidado de filmar desde o mesmo ângulo em que ela foi entrevistada três décadas antes, com a mesma luz quente do sol poente batendo na lateral direita do rosto. A edição desses dois tempos – o *found footage* em preto e branco e os vídeos produzidos para o projeto comissionado pela instituição norueguesa The Lofoten International Arts Festival – mostra uma realidade que praticamente não mudou.

“*Juksa* é a maneira mais simples de pescar”, explica Björn. Esta é a palavra norueguesa para a clássica pescaria com linha, peso e anzol. “Provavelmente existirá por mais mil anos.” A mesma técnica de pesca, as mesmas casas, a mesma ocupação esparsa de uma paisagem monumental e ameaçadora (onde a natureza nunca foi domada pela civilização), os mesmos moradores. A condição imutável de Fugloya torna-se para Dias & Riedweg razão de reflexão sobre o tempo e o envelhecimento. Uma ode ao tempo cíclico e também ao tempo que se esvai e que não volta mais.

A estratégia de representação desses abismos e vácuos temporais é o espaço simbólico da instalação, que constrói, com três cadeiras dispostas sobre um campo de areia e voltadas para duas telas, um espaço de imersão em temporalidades que se devoram umas às outras. O quadro de areia onde o espectador é convidado a se sentar, em realidade, é um campo especular. Ele

faz referência ao local de filmagem da cena de abertura e encerramento do filme, a praia deserta onde os três personagens assistem ao próprio filme, *Juksa*, embalados pelo canto da ária *The Plaint*, de Henry Purcell.

Esse recurso das janelas espaçotemporais que se abrem em “quadros dentro de quadros” havia aparecido apenas pontualmente antes de *Juksa*. Mas, a partir de 2006, esse tipo de fragmentação espaçotemporal vem assumir uma dimensão estrutural nos trabalhos de Dias & Riedweg, ganhando expressão em *Funk Staden* (2007), *Caminhão de mudança* (2009-2010), *A cidade fora dela* (2010), *O espelho e a tarde* (2011), entre outros.

Essa experiência do tempo cíclico e especular, proporcionada pela sobreposição de filmagens, quadros e telas em *Juksa*, produziria, seis anos depois, um “trabalho-irmão” intitulado *Amparo* (2013), um dos mais recentes projetos da dupla. Trata-se também de uma videoinstalação em dois canais (uma retroprojeção com o filme principal e uma segunda projeção, maior, com paisagens), com duas cadeiras sobre um campo de pedras. O filme documenta a vida de um casal de setenta anos que se conheceu aos nove, na escola de um vilarejo nos pampas uruguaios. O casal cresceu em frente a uma estação ferroviária que, com o tempo, perdeu o trem que a servia. Assim como os peixes sumiram da costa norueguesa. Com uma história de encontros, separações e reencontros, a história do casal Enrique e Susana estrutura uma narrativa sobre afetos, abandono e o declínio do sistema ferroviário na América Latina.

O dispositivo de exibição de *Amparo* é similar ao de *Juksa*. Ambos os trabalhos tiveram suas primeiras apenas para os personagens dos filmes. Em ambas as ocasiões, essas primeiras exposições foram também o set de filmagem para a cena inicial/final de cada trabalho. “Chamamos de dispositivos essas maneiras de exibição dos trabalhos, porque acreditamos que elas funcionam como dispositivos que ressoam como espaço de relação e comunicação entre os primeiros encontros e novas audiências”, diz Maurício Dias⁶. A praia de *Juksa*, os trilhos de *Amparo* e as instalações que espelham essas paisagens são, acima de tudo, maneiras que os artistas encontram de compartilhar com o espectador uma narrativa produzida coletivamente, inserindo-o (assimilando-o, contendo-o) no ciclo temporal da obra.

A ESPIRAL DE CINTHIA MARCELLE

Em *Cruzada* (2010), vídeo de Cinthia Marcelle que participou da mostra *Panoramas do Sul* no 16º Festival, dezesseis músicos se encontram no centro de uma encruzilhada formada pela conversão de duas estradas de

⁶ Em conversa com a autora por e-mail em 27 de março de 2014.



Cruzada (2010), de Cinthia Marcelle

terra. Filmados desde um ângulo de 45° sobre a cena, eles entram em quadro em grupos de quatro, diferenciados por cores e instrumentos. Os músicos que tocam pratos estão vestidos em vermelho; os tambores, em azul; os sopros, em amarelo e em verde. Como peças de um tabuleiro, deslocam-se sobre o X desenhado no solo, sob o olhar fixo da câmera da artista, somando sonoridades, até chegar a executar juntos uma mesma peça musical e saírem de cena.

Assim como ocorre em vídeos da série *Unus mundus*, a cena é regida por uma intenção ordenadora do mundo – “o caos do mundo se organiza repentinamente”⁷, diria ela, desde seu ponto de vista distanciado, que lhe permite assistir confortavelmente aos cruzamentos entre forma, som e movimento. Ao arquitetar essas circunstâncias, Marcelle cria modelos, configurações, a fim de verificar o mundo⁸, simulando novas realidades que questionam o mundo tal como ele é.

Com o distanciamento, a artista ganha também um recuo histórico e temporal, que lhe (e nos) permite discernir sobre a exata medida em que seus desenhos cravados na terra vermelha de Minas Gerais se aproximam e distanciam, por exemplo, de Robert Smithson e da longínqua tradição da *land art* norte-americana.

Como o *Spiral Jetty* construído no Great Salt Lake, Utah, em 1970, o desenho que risca integralmente o quadro de *Cruzada* foi cavado intencionalmente pela artista, usando tratores. Estratégia similar – máquinas abrindo sulcos na terra como lápis que riscam o papel – fora empregada em trabalhos anteriores. Em *475 Volver* (2009), o desenho foi executado com escavadeira; em *Fonte* (2007), com jato d'água de um caminhão de bombeiros; em *Confronto* (2005), com fogo de acrobatas sobre faixa de sinalização urbana.

Mas, além da memória da espiral inscrita sobre o terreno, o X da questão de Cinthia Marcelle tem uma complexidade audioespacial, contendo ainda uma série de tributos às linguagens do teatro, do concerto musical, da pintura e da performance. Remissões que se encontram, confrontam e atravessam. Como peças de um jogo.

LIA CHAIA E O CORPO ARQUIVO

Ao riscar a pele do corpo ao longo de 51 minutos, até esgotar a carga de uma caneta esferográfica, Lia Chaia está, de certo modo, entoando o refrão de duas gerações

anteriores à sua: o corpo é o suporte. Dê um Google em “Imagens for Lia Chaia Corpo Desenho” e encontre frames de *Desenho-corpo* (2001) ao lado de uma das imagens mais icônicas da arte contemporânea brasileira: a mão de Leticia Parente costurando a frase “Made in Brasil” na sola do pé.

Em *Marca registrada* (1975), de Leticia Parente, o corpo é o suporte de uma experiência artística realizada em esfera íntima e registrada em vídeo. Porta-voz silencioso de mensagens que não podiam ser ditas em voz alta. Em *Desenho-corpo* (2001), o corpo é suporte de um desenho não linear, que corre sinuoso, nervoso, vicioso, pela extensão de pele que a mão da artista é capaz de alcançar. “O corpo é o suporte a ser obsessivamente velado, encoberto por uma rede capilar de linhas vermelhas, como o sangue que velozmente percorre as veias”⁹.

Em toda a sua juventude – este foi um dos primeiros trabalhos apresentados publicamente pela artista, quando ainda era estudante no curso de artes plásticas da FAAP –, é possível ainda discernir outras camadas de memórias, entremeadas nos caminhos não lineares desse desenho-corpo.

Talvez no vermelho da tinta (e nos esqueletos de séries seguintes) estejam contidas memórias das cenas de violência corporal e autoflagelo de Ana Mendieta. A identificação da artista cubana com a natureza e com as simbologias ligadas à deusa-mãe e à mãe-natureza, que já foram comparadas por Guy Brett à arte ambiental de Hélio Oiticica e à experiência da totalidade do mundo, em Lygia Clark¹⁰, são elementos que pontuariam de maneira decisiva toda a trajetória de Lia Chaia.

Se, como pontua Brett, Oiticica, buscava no seu trabalho “uma comunhão corpo-ambiente total”, em seguidos trabalhos com vídeo e performance, Chaia veste seu corpo de forma a encontrar sua “segunda natureza”, conforme aponta Lucio Agra em texto criado para a individual da artista na Galeria Vermelho, em 2010¹¹.

Essa natureza secundária, fruto da interação entre o vegetal e o artificial – e da mutação do orgânico em geométrico –, fabrica-se na obra de Chaia ao longo de intermináveis negociações entre a paisagem urbana

7 Cinthia Marcelle em entrevista a Daniela Name. Disponível em <http://daniname.wordpress.com/2010/10/25/pipa-cynthia-marcelle/>.

8 Volz, Jochen. “Confronto – On the Work of Cinthia Marcelle”. In: Catalogue of the 9th Lyon Biennale: The oos – The History of a Decade that Has Not Yet Been Named. Lyon, France, September 19, 2007–January 6, 2008, pp. 266 e 267.

9 Farias, Agnaldo. “Lia Chaia”. Texto para o catálogo da exposição *Experiências com o corpo*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002. Disponível em <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/63/lia-chaia/textos>.

10 Brett, Guy. “Única energia”. In: *Caderno Videobrasil 01. Performance*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005. Publicado originalmente em *Mendieta – Earth Body: Sculpture and Performance 1972-1985*. Washington: Hirshhorn Museum, 2004, p. 34.

11 Agra, Lucio. “Anônimo”. Disponível em <http://www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/63/lia-chaia/textos>.

e a natural. É inegável que, entre as imagens da arte contemporânea já impregnadas na subjetividade coletiva, esteja a cena da artista ingerindo fotografias de edifícios da cidade de São Paulo, em *Minhocão* (2006).

No lento devorar de paisagens, Lia Chaia puxa um fio da meada que nos conduz de volta não só a *Estômago embrulhado* (de 1975, mais um clássico da imagética brasileira contemporânea), de Paulo Herkenhoff, mas à origem do próprio trabalho: o umbigo, centro do corpo e dos pensamentos de Lia Chaia (a ele dedicou obras como *Um, bigo*, de 2001, ou *Rodopio*, de 2009) e centro gravitacional de *Desenho-corpo*, para onde a caneta esferográfica sempre retorna, girando em círculos.

CAO GUIMARÃES E A OBRA EM GESTAÇÃO

A primeira participação de Cao Guimarães no Videobrasil foi na Mostra Competitiva do Hemisfério Sul do 12º Festival, apresentando *Otto – Eu sou um outro* (1998), que também pode ser considerado seu primeiro trabalho audiovisual. Realizado em parceria com Lucas Bambozzi e com direção de arte de Rivane Neuenschwander, *Otto* já continha a semente das grandes questões que seriam trabalhadas por Cao Guimarães ao longo das duas décadas seguintes: a relativização das verdades, a abertura do roteiro, o fio solto da narrativa não linear, a integração entre ficção e realidade, a indefinição do ponto final, o estatuto errante da imagem. Foi feito antes do “cinema de dispositivo”, antes de o audiovisual ocupar as artes plásticas e de o documentário se deixar contaminar pela arte contemporânea, o que acabaria por levá-lo à reinvenção.

O filme é sobre um cara que larga tudo, escreve uma carta de despedida e se joga na estrada, procurando algo. A sinopse ajuda a descobrir o quê. *Otto* passara sua infância numa fazenda, onde desenvolvera uma espécie de segunda personalidade. Com seu duplo, compartilhava brincadeiras relacionadas a formas primitivas de comunicação. A busca (desesperada) que o personagem empreende é por seu passado. Ele procura algum vestígio do momento da gênese de seu duplo.

Muitas lembranças da infância trazem *Ottos* pequenos brincando, disputando, em cenas que chegam a lembrar um filme que seria feito seis anos depois, *Da janela do meu quarto* (2004), prêmio de Melhor Filme no 10º Festival É Tudo Verdade, obra que mudou a opinião pública sobre o que pode ser considerado um documentário. Realizadas em Super-8 por Cao e Lucas, as imagens errantes de sonho, memória, delírio e divagação de *Otto* dominariam a linguagem visual dos trabalhos seguintes: *Nanofania* (2003), *Concerto para clorofila* (2004) e *Sin peso* (2006), que participaram respectivamente das 14ª, 15ª e 16ª edições do Festival Videobrasil.

Ao assimilar ao roteiro pessoas “de verdade” encontradas pelo caminho da filmagem, *Otto – Eu sou um outro* também pode ser considerada a semente de outro filme de estrada, *Acidente* (2006), um filme-poema, composto por nomes de vinte cidades de Minas Gerais e aberto ao imprevisto e ao improvisado.

Catorze anos depois do vídeo inaugural, Cao Guimarães vem realizar outro trabalho de mesmo nome. *Otto* (2012) é um longa-metragem de setenta minutos, que acompanha o processo de gravidez de sua mulher e o nascimento de seu filho. É um filme de amor. Mas é também mais um filme de estrada. Tem a mesma estrutura da narrativa de viagem do primeiro filme: uma história sendo contada a partir de situações reais que acontecem no decorrer do caminho da vida. “Acho que nunca fiz um filme que não fosse um filme de viagem”, Cao Guimarães me disse quando o convidei a integrar a curadoria *Situ/ação – Vídeo de viagem*, que realizei no Paço das Artes, São Paulo, em 2007.

Otto é um filme de estrada que começa em outra estrada: a de *Andarilho* (2006), o filme que estava passando no cinema de Montevideu, onde o artista conheceu sua mulher. Tanto nas palavras que abrem quanto nas que fecham o longa, Cao conclui que a vida é um círculo.

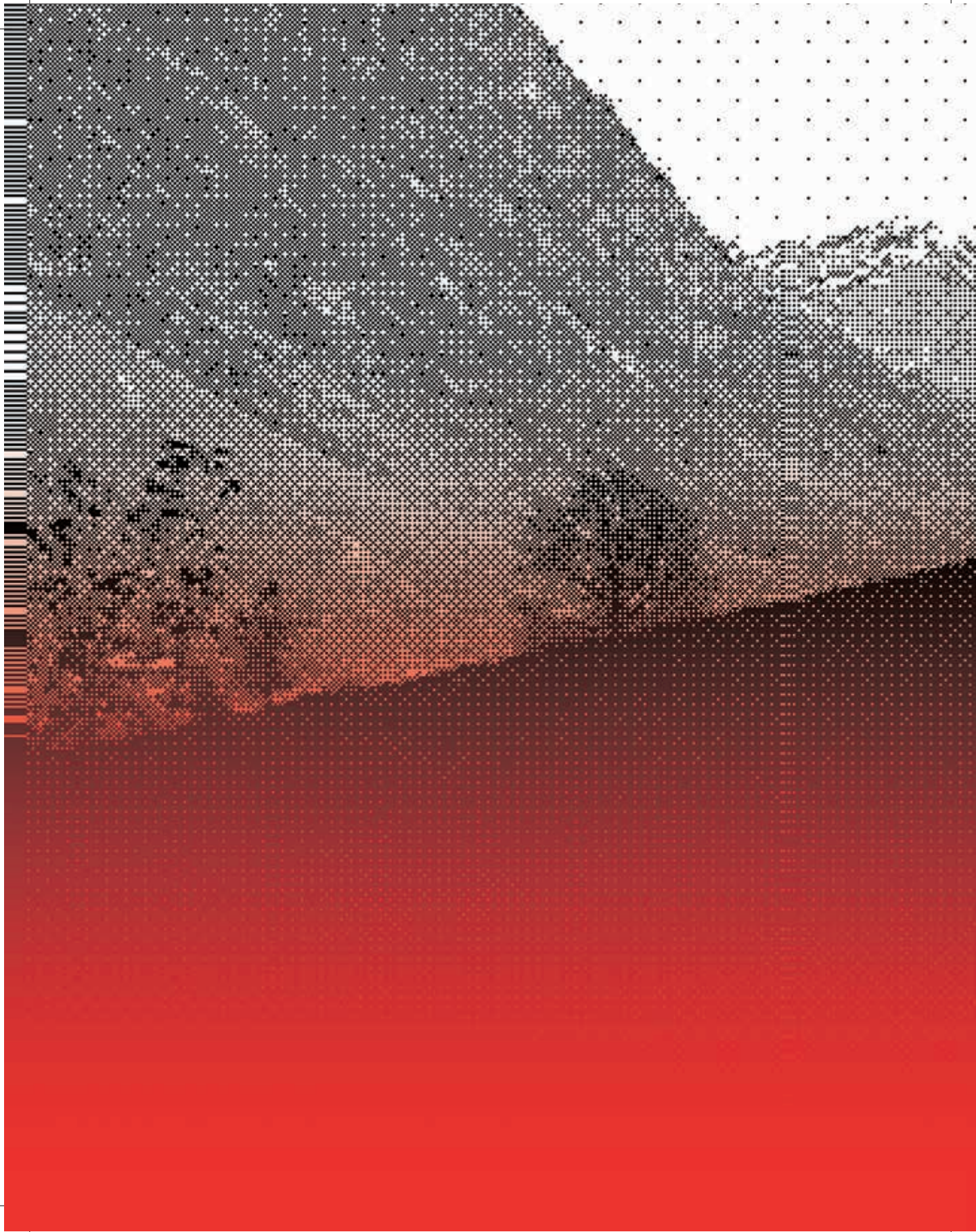
Após um texto em off, em que apresenta sua protagonista e a maneira auspiciosa em que a conheceu, o filme começa com a história de uma gota que cai do céu sobre a pele de sua mulher, e é salva da morte (por evaporação) pelo mergulho que ela dará na água do Río de La Plata. Assim, a gota se tornará rio e irá para o mar, até subir novamente para o céu, formando novas nuvens e novas gotas.

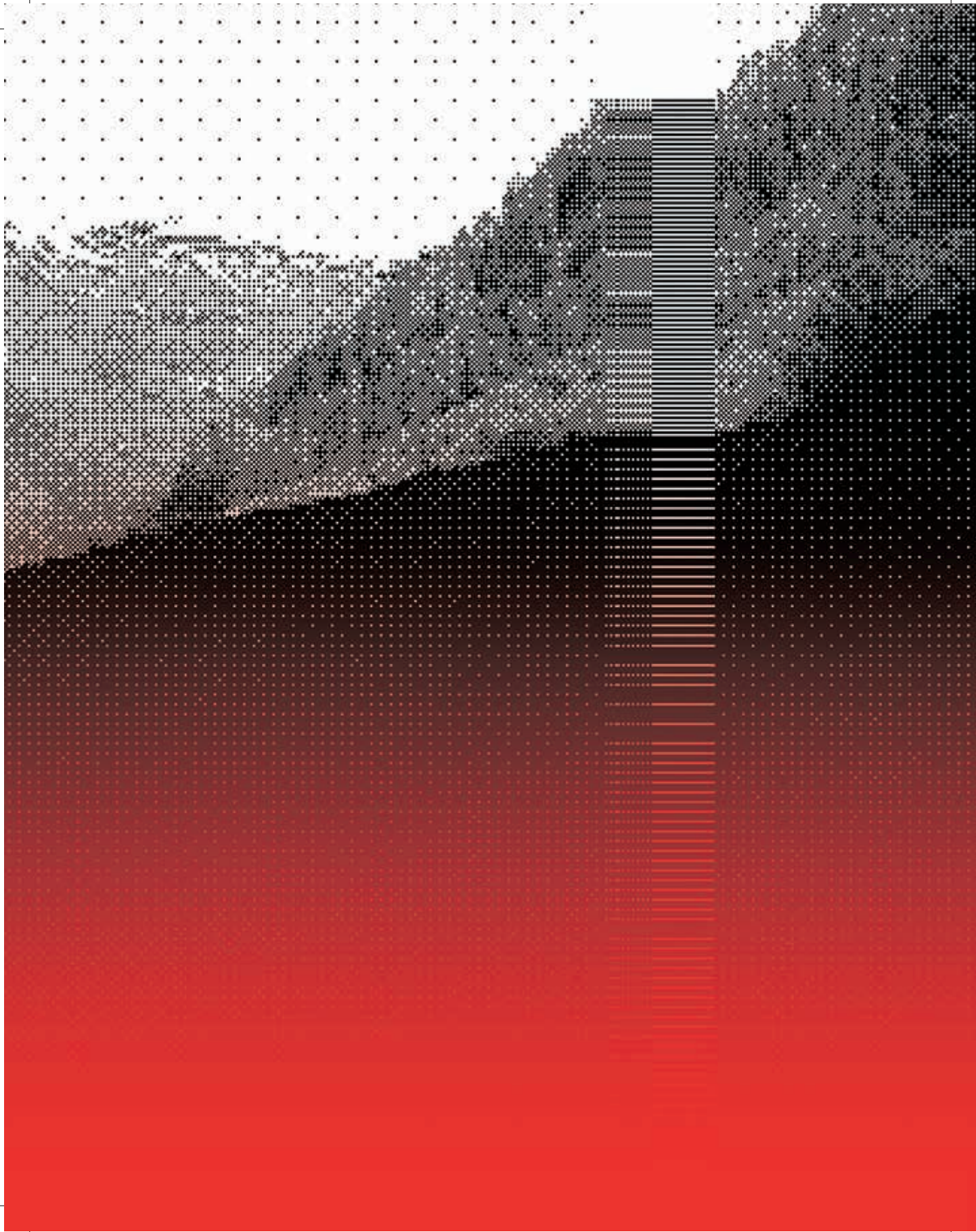
Este é também um filme de espera, muito generoso com a lentidão do tempo. Por esse motivo, um filme que presta um tributo a toda uma geração experimental do tempo real por meio do vídeo. É um filme em que realmente se pode sentir os longos minutos dos nove meses de gestação, assistindo aos pequenos rituais da vida de um casal, registrados com uma das mais belas fotografias que Cao Guimarães jamais realizou: a jabuticabeira carregada, a terra da jardineira do parapeito sendo semeada, um almoço em família, um ataque de riso, um cachorro latindo histérico, a sala de espera para a consulta médica...

As águas do rio voltam ao foco no final do filme, quando o autor conta a história de um poema que escreveu sobre o nascimento de uma flor, há 25 anos, quando passava pelo Uruguai. Florencia, sua mulher, nascia há 25 anos no Uruguai. De onde o artista supõe que seu filho *Otto* fora engendrado não há nove meses, mas muito antes.

Este é também um filme sobre (eternos) retornos. Sobre o que se perde e o que se guarda. Celebra um ciclo de 25 anos na vida do artista, mas também um ciclo de catorze em sua obra, já que, possivelmente, estivesse sendo gestado em 1998, quando Cao realizou sua primeira aventura audiovisual. Este é, portanto, um ícone feliz para encerrar este texto que pontua algumas obras marcantes dos trinta anos do Festival Videobrasil. Assim como os andarilhos de Cao Guimarães, um de seus mais assíduos participantes, o Videobrasil acompanha a trajetória nômade da imagem. Encerrado mais este ciclo, poderá vir a ganhar uma nova identidade, ainda tão indefinida quanto o estatuto da imagem contemporânea.

PAULA ALZUGARAY é curadora independente, crítica de arte e jornalista especializada em artes visuais. Doutora em comunicação e semiótica pela PUC-SP e mestre em ciências da comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP, é diretora de redação da revista cultural *seLecT* e editora da seção semanal de artes visuais da revista *IstoÉ*. É autora do livro *Regina Vater: Quatro ecologias* (Oi Futuro/Fase 3, 2013). Entre seus projetos curatoriais recentes, incluem-se as exposições *A invenção da praia* (Paço das Artes, 2014); *Circuitos cruzados – Centre Pompidou encontra o MAM*, no MAM SP (2013) e *Video Brésilienne: un Anti-Portrait*, Centro Georges Pompidou (Paris, 2010). É autora do documentário *Tinta fresca* (2004), prêmio de Melhor Média-Metragem na 29ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, e de *Shoot Yourself* (2012), Prêmio de Investigações Poéticas, no Move Cine Arte 2012.





2003

14º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica



De 22 de setembro a 19 de outubro de 2003, Sesc Pompeia REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURADORA-CHEFE Solange O. Farkas COMISSÃO CURADORA André Brasil, Angela Detanico, Carlos Nader, Christine Mello, Eduardo de Jesus, Rafael Lain, Waly Salomão

OBRAS inscritas 765 selecionadas 97 JÚRI Christine Tohme, Frédéric Papon, Katia Canton, Rodrigo Alonso

PREMIADAS *Cows* (Gabriela Golder) *Face A Face B* (Rabih Mroué) *The Apocalyptic Man* (Sebastian Diaz Morales) PRÊMIO DE CRIAÇÃO AUDIOVISUAL LE FRESNOY *Ficção científica* (Wagner Morales) MENÇÕES ESPECIAIS *Personal? ID? Card* (Miodrag Krkobabic) *Underneath* (Liu Wei) *Unknown Zone* (Katarzyna Paczesniowska-Renner)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Almir Almas, Akram Zaatari, Arlindo Machado, Charlotte Elias, Christopher Cozier, Domenico Lancellotti, Duncan Lindsay, feitoamãos/FAQ, Gabriel Soucheyre, Ghassan Salhab, Gilbert Hage, Hassan Khan, Jalal Toufic, Joana Hadjithomas, Jorge La Ferla, José-Carlos Mariátegui, Kassim, Khalil Joreige, Lamia Joreige, Luiz Duva, Marcelo Tas, Marwan Rechmaoui, Miguel Petchkovsky, Miklós Peternák, Moreno Veloso, Nortec Collective, Pedro Sá, Príamo Lozada, Quito Ribeiro, Ricardo Basbaum, Shulin Zhao, Stephen Wright, Tadeu Jungle, Vivian Paulissen, Walid Raad, Yuni Hadi

IDENTIDADE VISUAL DetanicoLain TROFÉU Raquel Garbelotti

O contexto político global pós-11 de setembro se reflete em um Festival pautado pela percepção de um “mundo em movimento, curto em distâncias, rápido na internet, mas muito menos democrático do que se supunha”. Paradigma da produção contemporânea que envolve o vídeo nas regiões do Sul, de marcado viés político, a arte do Líbano está no centro da primeira exposição do Festival a abrigar manifestações diversas. A mostra competitiva afirma seu caráter curatorial ao priorizar obras de teor crítico, relacionadas ao tema do Festival, *Deslocamentos*. Pela primeira vez, os trabalhos de vocação instalativa selecionados para a competição são exibidos fora da sala escura,

em espaços especiais, e um recorte *hors concours* aproxima obras que se distinguem pela qualidade da pesquisa artística. Ao completar vinte anos, o Festival circunscreve sua programação informativa ao Sul geopolítico, com mostras e performances da China, Hungria, Cingapura, África, Caribe, México e Egito, e revisita a própria história em programas e lançamentos que homenageiam personagens-chave como o repórter Ernesto Varela e o poeta Waly Salomão. O núcleo reflexivo se estrutura, otimizando a troca de experiências entre artistas, curadores e pesquisadores convidados, e aprofundando temas que emergem do conjunto das obras.



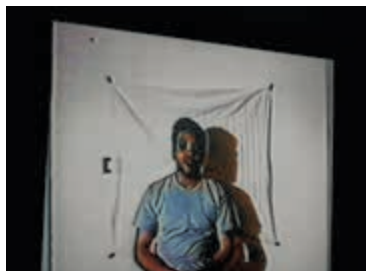
Comissionada pelo Festival, a instalação *Beirut Caoutchouc*, de Marwan Rechmaoui, abre a mostra *Narrativas possíveis – Práticas artísticas do Líbano*





LÍBANO Um tapete-mapa de Beirute domina a entrada de *Narrativas possíveis – Práticas artísticas do Líbano*, a primeira exposição do Festival que envolve linguagens diversas. São instalações, fotografias, performances, publicação, palestras e vídeos de artistas que, a partir dos anos 1990, tentam construir narrativas alternativas ao discurso hegemônico e transcender a “amnésia pós-traumática coletiva” que se segue à guerra civil libanesa (1975-1990). “A força dessa produção reside fundamentalmente no engajamento político”, diz Solange Oliveira Farkas. Fruto de uma pesquisa iniciada três anos antes, com discussões em torno de *Orientalismo*, obra de Edward Said, *Narrativas possíveis* tem curadoria do artista Akram Zaatari e de Christine Tohme, diretora da Ashkal Alwan – The Lebanese Association for Plastic Arts. Além do mapa de Marwan Rechmaoui e de publicação de Walid Sadek, ambos comissionados pelo Festival, inclui obras de Ghassan Salhab, Gilbert Hage, Joana Hadjithomas e Khalil Joreige, Lamia Joreige, Fouad el Koury, Jalal Toufic, Jayce Salloum, Mohamad Soueid, Nigol Bezjian e Walid Raad. Na instalação *Mapping Sitting*, Zaatari e Raad exploram retratos reunidos pela Fundação Árabe para a Imagem, organização que pesquisa e reinterpreta a memória fotográfica do mundo islâmico. (Na foto, a partir da esquerda: Hage, Rechmaoui, Toufic, Salhab, Raad, Soueid, Zaatari e Christine Tohme).

ARQUIVO Na palestra-performance *The Loudest Muttering Is Over: Documents from the Atlas Group Archive* (foto), o artista libanês Walid Raad apresenta o Atlas Group, fundação de pesquisa imaginária que cria “recortes elucidativos da história recente do Líbano e do conflito palestino” a partir de um banco de dados de imagens e documentos ficcionais, e de uma perspectiva não ocidentalizada. Desenvolvido entre 1989 e 2004, e apresentado na Documenta11 (Kassel, 2002) e na Bienal de Veneza (2003), o projeto debate as relações entre arte, arquivo e história. Raad é conhecido por um trabalho que transita entre instalação, vídeo, fotografia e ensaio.



DESCONSTRUÇÃO Em um exemplo contundente do uso pioneiro do vídeo no Brasil, a artista baiana Letícia Parente (1930-1991) registra performance em que borda a inscrição MADE IN BRASIL na sola do próprio pé. Produzida em 1975, dentro da série *Preparações e tarefas*, na qual a artista subverte lidas femininas cotidianas, *Marca registrada* toca em questões amplas, políticas, de corpo e de gênero. Em *Desconstruindo Letícia Parente*, performance que apresenta no Festival, Luiz Duva manipula ao vivo as imagens da obra histórica, remontando a narrativa a partir de improvisos musicais do grupo LCD e de “samples” de frames danificados, que usa como “partes de uma partitura da desconstrução”.



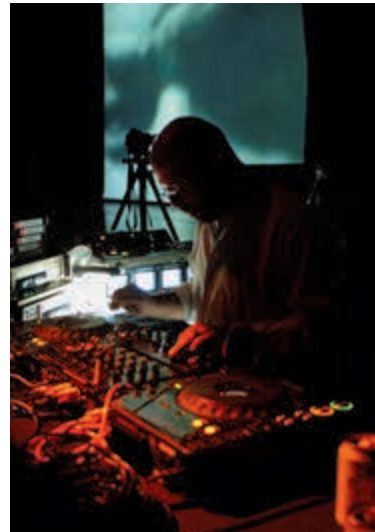
HERÓI Autor do verso “A memória é uma ilha de edição”, o poeta baiano Waly Salomão (na foto, com Solange Farkas e Akram Zaatari) intuiu cedo o papel que a imagem digital teria na vida contemporânea. Integrando a comissão de programação do 14º Festival, foi um dos articuladores do tema *Deslocamentos* e da aproximação com o Líbano, país ao qual se sentia ligado pela herança árabe. Morreu no começo de 2013, meses antes do Festival. Lançado no evento, o DVD *Nomadismos: Homenagem a Waly Salomão* reúne registros de suas passagens pelo Festival, incluindo a performance *Bestiário masculino-feminino*, além de momentos antológicos registrados em vídeo, como um encontro com o poeta Paulo Leminski e uma viagem a São Miguel da Cachoeira com o artista Carlos Nader, depois incluída no premiado documentário *Pan-cinema permanente* (2008). A homenagem se completa na performance *Onde estão os heróis?*, de Tadeu Jungle, que distribui máscaras de xerox com o rosto do poeta para o público e conduz uma espécie de excursão guiada pelo Sesc Pompeia ao som de suas músicas e poemas. A obra completa de Waly Salomão seria coligida no livro *Poesia total* (Companhia das Letras, 2014).

SUL Um conjunto de obras e mostras paralelas compõe um panorama da nova produção do Sul geopolítico. Na primeira participação da China no Videobrasil, o curador Shulin Zhao reúne obras realizadas por estudantes, poetas, operários, policiais, jornalistas e designers convertidos à videoarte, à ficção e ao documentário pela tecnologia barateada do DV. “É uma geração de fabricantes de sonhos”, diz Zhao. A face política do circuito Sul surge nas compilações africanas do artista e curador angolano Miguel Petchkovsky. Em um continente marcado por guerras civis devastadoras, a prática da videoarte “cada vez mais se engaja numa crítica sociopolítica específica”, diz Petchkovsky.

SUL 2 Divulgador do vídeo e do cinema experimental húngaros desde os anos 1980, Miklós Peternák dirige o c3 – Center for Culture & Communication, fundação em Budapeste que estimula as manifestações artísticas envolvendo meios digitais e o uso criativo da internet. Um dos fundadores do Departamento de Intermídia da Academia Húngara de Belas-Artes, voltado a pesquisa em performance, instalação, animação e manifestações híbridas, ele traz ao Festival trabalhos de alunos do programa. A nova produção caribenha de vídeo está na seleção do artista Christopher Cozier e de Charlotte Elias, fundadora da Caribbean Contemporary Arts (CCA), organização que promove exposições e programas de residência dedicados a projetar artistas locais no circuito internacional da arte. Em *Sinais, visões e sons*, a curadora Yuni Hadi apresenta a produção de uma geração de artistas de Cingapura que se expressam por meio de filme e vídeo.

CRÍTICA Em um salto em relação às seleções anteriores, o processo que aponta as obras participantes da mostra competitiva, entre quase setecentas submissões, afirma seu caráter curatorial. Além de poéticas relacionadas à ideia de deslocamento, tema da edição, prioriza as práticas que “dialogam com processos sociopolíticos e culturais amplos” e contêm um olhar crítico em relação à própria criação artística. “A que ou a quem servem nossas imagens?”, escrevem, ao apresentar a mostra, com 97 obras, Christine Mello, André Brasil e Solange Oliveira Farkas, da comissão de seleção. “Apesar das dificuldades e contradições que a pergunta envolve, os artistas contemporâneos não podem privar-se de buscar respondê-la (...). Nossa atualidade não nos permite produzir imagens de maneira desavisada ou displicente. De um lado, elas podem legitimar hegemonias, consolidar injustiças, estimular inesgotáveis desejos de consumo. De outro, (...) têm a capacidade de mudar os sentidos de lugar, desarticular visões de mundo e, algumas vezes, nos ajudar a intervir nele.” As obras premiadas são *Cows*, em que a artista argentina Gabriela Golder registra o saque brutal que se segue ao tombamento de um caminhão de gado em Rosario; *The Apocalyptic Man*, de Sebastian Diaz Morales, um mergulho na fronteira tênue entre religiosidade e política na América Latina; e *Face A Face B*, relato tocante sobre o reencontro do artista libanês Rabi Mroué com dois irmãos que cresceram apartados.

CAOS Na performance *Tabla Dubb* (foto), o artista egípcio Hassan Khan mixa ao vivo uma trilha eletrônica baseada em tambores e imagens da cidade do Cairo para relacionar política do corpo e caos urbano. “*Tabla Dubb* se apropria de elementos da cultura musical popular egípcia sem fazer coro às discussões reducionistas sobre ‘tradicional’ e ‘contemporâneo’ impostas pelo discurso orientador dominante na cultura”, escreve Khan. Conhecido por um trabalho profícuo em ensaio, vídeo, instalação e escultura, Khan esteve na Documenta13 (Kassel) e na Trienal do New Museum (Nova York), ambas em 2012.





WELCOME Para representar no Festival a nova produção artística mexicana, o curador Priamo Lozada escolhe o Nortec Collective (foto), grupo de DJs e VJs que constrói ao vivo uma fusão dançante de música e imagens de Tijuana, paraíso da diversão ilegal na fronteira com os Estados Unidos. A ação é uma tentativa de interpretar o hibridismo da cidade e “ir além do vácuo cultural de um lugar que não é nem primeiro, nem terceiro mundo, nem mexicano, nem americano”, na definição de Josh Tyarangieli, da revista *Time*. O termo “nortec”, contração de “norte” e “techno”, designa o cruzamento de música eletrônica e ritmos tradicionais do norte mexicano, marcados por acordeões, tubas e tambores, e pela influência de polcas alemãs. A fusão inspirou artistas gráficos, estilistas e cineastas, gerando um movimento do qual o Nortec Collective é exemplo. Em uma rave carregada de intenções estéticas, o trio usa mixers de vídeo para manipular imagens da arquitetura surreal dos salões de Tijuana, ao som do nervoso “beat nortecão”.

SOM E IMAGEM A busca de novas articulações entre música e visualidade guia três outras performances. Criada pela designer Zoy Anastassakis e o músico Domenico Lancellotti, *Deus nos guiando no escuro* (foto) usa projeções e outros estímulos visuais para inspirar a criação, ao vivo, de uma “música do coletivo”. Participam Diego Medina, Moreno Veloso, Kassin, Bartolo, Leo Monteiro, Pedro Sá e Quito Ribeiro. Ribeiro também está em *Luz morena*, performance de Duncan Lindsay com a participação do produtor Arto Lindsay, do percussionista Naná Vasconcelos, e dos músicos Pupillo e Pedro Sá. Com nome extraído de *Jogos frutais*, poema de João Cabral de Melo Neto, a ação usa vídeos e falas sobre pele morena para criar um ambiente de “afloramento e defloramento da pele brasileira”. Em *Dobra 24.9.2003*, músicos e artistas gráficos compõem, ao vivo, uma colaboração baseada na liberdade de trânsito entre os dois campos. O projeto reúne Angela Detanico e Rafael Lain, que também integram a comissão de programação do Festival, Agnaldo Mori, Carlos Issa, Clarissa Tossin, Glauco Félix e Ronaldo Miranda.



REFLEXÃO As atividades reflexivas que integram a programação do Festival desde o início chegam a um novo patamar de amadurecimento, com discussões articuladas aos temas centrais da edição e mesas que tiram partido da diversidade de experiências e visões dos artistas, curadores e jornalistas convidados. Dois eixos centrais organizam os painéis de debate. Coordenada por Eduardo de Jesus, a série Panoramas discute as relações entre novas mídias, memória, multiculturalismo, identidade e gênero. Na série Investigações Contemporâneas, coordenada por Christine Mello (na foto, com o jornalista Stephen Wright, da revista canadense *Parachute*, e Akram Zaatar), o conceito de deslocamento serve de prisma para debater o corpo, o circuito da arte, as linguagens e a cultura. Os encontros reúnem os curadores das mostras internacionais, jurados, e participantes especialmente convidados, como os curadores e pesquisadores José-Carlos Mariátegui, Marcos Moraes e Lucia Santaella, e Stephen Wright.



30 ANOS Com curadoria de Arlindo Machado (na foto, com Solange Farkas), um dos principais pesquisadores do vídeo brasileiro, a retrospectiva *Made in Brasil – Três décadas do vídeo brasileiro*, realizada pelo Itaú Cultural, integra o eixo histórico do Festival. Dez programas desenharam uma linha que começa nas experiências dos artistas visuais da geração 1960-70, os chamados "pioneiros", como Antonio Dias e Anna Bella Geiger, passa pelo vídeo independente, voltado para as temáticas sociais e as possibilidades da TV como sistema expressivo, e chega a trabalhos autorais, centrados na investigação da linguagem eletrônica. Em depoimento no Festival, Machado relaciona o evento ao trajeto do meio. "Sem o Videobrasil, dificilmente teríamos essa história para contar".

PESQUISA Intitulada *Investigações contemporâneas*, uma mostra paralela à competitiva distingue obras que, apesar de se afastarem do eixo curatorial da edição, chamam atenção pela qualidade da pesquisa. Inclui vídeos, CD-ROMs e web arte, de artistas como os brasileiros Alexandre da Cunha e Marcellvs L., e o sul-africano Gregg Smith. "Mais do que produtos acabados, são estudos que sugerem caminhos e anunciam a produção futura", explica a Comissão de Programação.

EM BUSCA Obras de artistas franceses que foram presença constante nos primeiros vinte anos do Festival, como Robert Cahen, Jean-Paul Fargier e Jérôme Lefdup, compõem mostra criada por Gabriel Soucheyre. "Além de inscrever seu nome na história da videoarte, eles partilham o gosto pelo risco e a busca constante, seja artística, estética, filosófica ou política", diz o curador.

APOIO "O Videobrasil é uma plataforma com *expertise* em aproximar pessoas. Nesse campo, podemos otimizar o *know-how* um do outro", diz, no Festival, Vivian Paulissen, da divisão de projetos do Prince Claus Fund for Culture and Development [Fundo Príncipe Claus para a Cultura e o Desenvolvimento]. Entre 2000 e 2008, a Associação Cultural Videobrasil conta com o apoio do Fundo, criado pelo governo holandês para financiar iniciativas ligadas à expressão cultural e à produção criativa em países em desenvolvimento. Além de manter atividades regulares, o recurso se estende a projetos específicos, como a organização do Banco de Dados e a série de documentários Videobrasil Coleção de Autores. No mesmo período, Solange Oliveira Farkas integra o Comitê de Atividades do PCF, grupo de curadores e pesquisadores do Sul geopolítico que viaja por países da América Latina, Ásia e África para conhecer e avaliar organizações e projetos de fomento à produção cultural.

RESIDÊNCIA Uma parceria com o Le Fresnoy, centro de pesquisa e pós-graduação em arte e audiovisual em Tourcoing, na França, permite ao Festival oferecer ao artista Wagner Morales o primeiro da série de prêmios de residência artística que incorporaria nos anos seguintes. Representado pelo diretor Frédéric Papon, que integra o júri, o Le Fresnoy oferece a artistas interessados em trabalhar com fotografia, cinema, vídeo e mídias digitais acesso a equipamentos de última geração e à orientação de professores-artistas como Michael Snow, Gary Hill e Antoni Muntadas. Premiado por *Ficção científica*, vídeo da série em que comenta gêneros cinematográficos clássicos, Morales desenvolve na residência *Solitária, pobre, sórdida, embrutecida e curta, filme de guerra*.

O REPÓRTER Criado por Marcelo Tas, o repórter Ernesto Varela personificou o atrevimento e a ironia que opunham o vídeo independente ao telejornalismo morno das redes de TV nos anos 1980. Na performance *Quem é Ernesto Varela?*, que tem participação de Fernando Meirelles e integra o eixo histórico do Festival, Tas contracenava com a criatura, lembra suas incursões por emissoras como Record, MTV e Cultura, e exhibe o piloto da série *Fora do ar*, desenvolvido pelo núcleo do diretor Guel Arraes na Globo e jamais exibida. O Festival ainda dedica uma mostra, *No ar e fora*, às passagens antológicas de Varela pela TV, e lança o DVD *Ernesto Varela, o repórter*, com reportagens e entrevistas do personagem.





Na cerimônia de premiação do Festival, Juca Ferreira, então secretário-executivo do Ministério da Cultura, Vivian Paulissen, representante do fundo holandês Prince Claus Fund, a curadora Solange Farkas e Danilo Santos de Miranda, diretor regional do Sesc São Paulo



150

PRELIMINAR

PREL



FESTIVAL
INTERNACIONAL
ONAL DE ARTE
RTE ELETRÔNICA
NICA

VIDEOBRASIL

06-25
SEPTEMBER

REFC

2005

15º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica



De 6 a 25 de setembro de 2005, Sesc Pompeia REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURADORA-CHEFE Solange O. Farkas COMISSÃO CURADORA André Brasil, Christine Mello, Eduardo de Jesus, Ronaldo Entler

OBRAS inscritas 652 selecionadas 130 JÚRI Marcos Moraes, Sergio Edelsztein, Ximena Cuevas

PREMIADAS PRÊMIO ESTADO DA ARTE *Lo sublime/banal* (Graciela Taquini) PRÊMIO INVESTIGAÇÕES CONTEMPORÂNEAS *Roger* (Federico Lamas) PRÊMIO NOVOS VETORES *O fim do homem cordial* (Daniel Lisboa) PRÊMIO VIDEOBRASIL DE RESIDÊNCIA NO GASWORKS *Concerto para clorofila* (Cao Guimarães) PRÊMIO DE CRIAÇÃO AUDIOVISUAL LE FRESNOY – FRANÇA *Tríptico: estudo para autorretrato 1* (Luiz Duva) PRÊMIO FAAP DE ARTES DIGITAIS *Un cercle autour du soleil* (Ali Cherri) MENÇÕES HONROSAS *A Space of Time* (Diego Bonilla) *Plano-(con)sequência* (Rodrigo Minelli) *02. Conjunto residencial* (Adams de Carvalho, Olívia Brenga Marques) *Parálisis* (Gabriel Acevedo Velarde)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Akram Zaatari, Alexandre da Cunha, Ana Bernstein, Ana Gastelois, Anjalika Sagar, Chelpe Ferro, Coco Fusco, Daniel Lima, Eder Santos, Eduardo Brandão, Eduardo de Jesus, Eugênio Puppo, feitoamãos/FAQ, Frente 3 de Fevereiro, Giselle Beiguelman, Ingrid Mwangi, Ivo Mesquita, Jorge La Ferla, Karla Jasso, Laura Lima, Ligia Nobre, Lucas Bambozzi, Lucio Agra, Marcello Mercado, Marco Paulo Rolla, Marcos Hill, Marina de Caro, Mario Ramiro, Melati Suryodarmo, Pablo Romano, Paulo Santos, Príamo Lozada, Ricardo Rosas, Shahidul Alam, Stephen Vitiello, Teresinha de Jesus, Thomas Munz, Tom van Vliet, Wagner Morales

IDENTIDADE VISUAL DetanicoLain TROFÉU Luiz Zerbini

O Festival elege como tema a performance, “uma linguagem de expressão que se fundamenta na compreensão da arte como exercício, antes de tudo, político”. Com três semanas de programação, inclui um variado corpo de ações, do protesto da artista americana Coco Fusco, que encena uma tortura militar em frente ao Consulado dos Estados Unidos, à dança da indonésia Melati Suryodarmo sobre tabletes de manteiga. Mostras mapeiam a história da performance, que é tema de um workshop comandado por Marco Paulo Rolla e Marcos Hill, e da primeira edição do Caderno Sesc_Videobrasil, lançada no Festival. Com mais de cem obras, a mostra competitiva segue

ganhando peso: passa a se chamar *Panoramas do Sul* e divide-se em três eixos, que acolhem artistas consagrados, pesquisas de linguagem e novos criadores. Uma galeria especialmente concebida para exibir vídeos instalados, com midiateca e área de encontro, é o centro físico do Festival. Uma parceria importante com a Residência Artística Faap começa a ampliar a rede de programas de intercâmbio ligada ao Videobrasil. O papel dos centros de mídia no Sul, e as relações entre performance e mercado estão entre os temas de debates que mobilizam quase duzentos convidados de mais de vinte países.



Em frente ao Consulado dos Estados Unidos no Brasil, em São Paulo, Coco Fusco encarna militar que inflige tortura a grupo de presidiárias na performance *Bare Life Study #1*





TORTURA De uniforme militar e megafone na mão, a artista, ativista e pesquisadora norte-americana Coco Fusco (foto) conduz um batalhão de quarenta voluntários vestidos de laranja até a frente do Consulado Americano em São Paulo, onde faz com que se ajoelhem e limpem o asfalto com escovas de dente. Acompanhada por policiais, jornalistas e perplexos turistas brasileiros que esperam na fila do visto, a performance *Bare Life Study #1* encena uma modalidade de tortura comum em presídios militares norte-americanos para fazer um alerta. “Esse estado de emergência, que achamos que seria temporário, tornou-se o paradigma da normalidade para o governo americano, e está, cada vez mais, determinando suas políticas”, declara Fusco. “Quero provocar reflexão não só sobre as implicações desse estado de exceção que se instalou como parte da vida política contemporânea, mas sobre o papel de testemunha do público.” Interessada em investigar “a complexa dinâmica psicossocial dos encontros entre pessoas de culturas diferentes”, a artista e professora da Universidade de Colúmbia, em Nova York, explora as experiências de migração e a noção de pertencimento em ensaios e ações. O Festival exhibe registros de performances como *The Couple in the Cage: A Guatnaii Odyssey*, em que Fusco e Guillermo Gómez-Peña encarnam aborígenes de uma ilha imaginária da América, trancados em uma jaula. Coco Fusco seria tema do documentário *I Like Girls in Uniform*, da série Videobrasil Coleção de Autores, dirigido por Wagner Morales e lançado em 2006.

RAÇA Um episódio de racismo envolvendo o jogador argentino Leandro Desábato, que chamou o brasileiro Grafite de “macaco” durante partida de futebol em São Paulo, em abril de 2005, inspira a performance *Futebol*, do coletivo Frente 3 de Fevereiro. Formado pelo artista Daniel Lima, a cantora Roberta Estrela D’Alva, o publicitário Fernando Sato, músicos e DJs, o grupo se dedica a pesquisar e atacar o racismo em ações e intervenções. Seu nome se refere à data de execução de um jovem negro, confundido com um assaltante, pela polícia, na periferia de São Paulo. *Futebol* mixa ao vivo imagens de bandeiras gigantescas com dizeres como *Onde estão os negros?*, que o grupo abre durante jogos, em estádios cheios, e uma extensa iconografia sobre escravidão e racismo, para expor e evidenciar os mecanismos da discriminação racial no Brasil.

NA MANTEIGA Na performance *Exergie – Butter Dance*, a artista indonésia Melati Suryodarmo tenta se mover sobre tabletes de manteiga que, ao derreter, a fazem escorregar e cair repetidamente. Uma mostra informativa reúne doze trabalhos anteriores da performer, que foi discípula da artista sérvia Marina Abramovic e integrou o Independent Performance Group. Datados de 1998 a 2004, os registros incluem ação em que Melati retoma a performance *Death of a Chicken (1972)*, da artista cubana Ana Mendieta, e obras em que faz referências a tradições indonésias.

DUPLA Nascida na Quênia e criada na Alemanha, Ingrid Mwangi usa o corpo, lugar de encontro de seus dois mundos, para falar de identidade, exotismo e intolerância. Na ação *My Possession* (foto), entra num círculo formado pela plateia e, deitada, cria movimentos e vocalizações que evocam experiências de destruição e alternativas de resistência. “Trato da identidade negra, de viver em meio à violência, mas também de como criar algo positivo disso”, explica. O gesto se desdobra nos registros de performances que compõem a mostra retrospectiva da artista, incluindo *Wild at Heart* (1998), em que prende seus dreadlocks ao teto, criando uma jaula com eles.





DE VOLTA A edição dedicada à performance reúne ainda artistas conhecidos do público do Festival por ações apresentadas em anos anteriores. O Chelpe Ferro, que fez sua primeira aparição pública no Videobrasil, volta para mostrar sons e imagens produzidos com instrumentos convencionais e inventados, além do “solo silencioso” de uma bateria coberta por varetas de incenso. No mesmo ano, os artistas plásticos Barrão e Luiz Zerbini (foto), e o montador de cinema Sergio Mekler, participavam da 51ª Bienal de Veneza. Em *Sound Waves for Selected Landscapes*, Angela Detanico e Rafael Lain exploram ao vivo formas criadas a partir da desconstrução das linhas e pixels que compõem representações digitais de paisagens. Pelo terceiro ano consecutivo, a dupla assina a identidade visual do Festival. Assíduos no programa de performances do Festival, Eder Santos, Paulo Santos e Stephen Vitiello se juntam a Ana Gastelois em *Engrenagem*, que envolve grafismo, música, dança e vídeo.

BOMBA! Na performance *Carro-bomba*, o coletivo feitoamãos/FAQ usa fumaça, projeções, barulho e uma publicação alarmista para mergulhar o público na sensação de ataque iminente. A ideia era expor a percepção de ameaça que se tornara constante a partir dos ataques de 11 de setembro de 2001, independentemente do lugar. “*Carro-bomba* fala do instante em que a noção de perigo se torna inquestionável, a ponto de nos fazer desejar que o pior aconteça logo, para que a vida possa seguir”, diz o artista mineiro Lucas Bambozzi, que encabeça, com Rodrigo Minelli, o grupo formado ainda por André Amparo, André Melo, Claudio Santos, Marcelo Braga, e Ronaldo Gino.



PERDA “*Carro-bomba* é uma crítica a esse cotidiano de violência e ao papel que a mídia tem de alimentar isso”, diz à *Folha de S.Paulo*, sobre a performance do coletivo feitoamãos/FAQ, o artista Rodrigo Minelli (foto). Ao lado do vídeo *Plano-(con)sequência*, que foi selecionado para a mostra competitiva e recebeu menção honrosa do júri nesta edição, a ação seria sua última participação no Festival, no qual esteve também em 2001 e 2003. Artista e curador, mestre em sociologia da cultura pela UFMG, Minelli teve papel importante na difusão do novo audiovisual mineiro, e foi um dos idealizadores do Festival Vivo arte.mov. O artista morreria de infarto, aos 49 anos, em 2013.



GALERIA Pensado para receber obras em vídeo, o espaço expositivo do Galpão tem nichos com monitores e proteção sonora onde são exibidas obras em loop. Conhecido como Play Gallery (foto), o espaço também funciona como área de convivência e apresentação de performances. O projeto de André Vainer, responsável pela concepção arquitetônica do Festival desde a 13ª edição, inclui um auditório de 190 lugares e uma miateca onde o público tem acesso às mostras do Festival e *highlights* do acervo do Videobrasil.



PANORAMAS A mostra competitiva (na foto, artistas participantes) passa a se chamar *Panoramas do Sul* e se divide em três segmentos: Estado da arte, que reúne obras de artistas com trajetória consolidada; Investigações contemporâneas, com experiências que buscam ampliar os limites da linguagem; e Novos vetores, dedicado à produção de jovens criadores. Cresce a presença de artistas do Oriente Médio, Ásia e Leste Europeu na competição; além de nomes conhecidos, como Cao Guimarães, Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, Akram Zaatari, Iván Marino e o The Otolith Group (Reino Unido), são selecionados artistas que passariam a participar assiduamente do Festival, como Bouchra Khalili (Marrocos), Jamsen Law (Hong Kong), Mihai Grecu (Romênia), Federico Lamas (Argentina) e Sherman Ong (Malásia). Entre as tendências que atravessam os eixos, a comissão de programação observa o trânsito desimpedido entre linguagens como vídeo, cinema e fotografia; a abertura do documentário à subjetividade e o recurso aos acervos pessoais de imagens; o uso tático das mídias digitais; e uma estética da desaceleração. Os prêmios do júri vão para *Lo sublime/banal*, em que a artista argentina Graciela Taquini rememora o dia de 1971 em que conheceu o escritor Julio Cortázar no fundo de uma pizzeria em Paris (Estado da arte); *Roger*, engenhosa animação sobre um casal que se separa, de Lamas (Investigações contemporâneas); e *O fim do homem cordial*, em que o artista baiano Daniel Lisboa emula o rapto do senador Antônio Carlos Magalhães (Novos vetores).

EXPANSÃO A experiência de deslocamento possibilitada pelas residências artísticas ganha relevância, e o Festival amplia suas parcerias com programas brasileiros e internacionais de intercâmbio. Um acordo duradouro com a Residência Artística Faap, coordenada por Marcos Moraes, diretor da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, permite premiar artistas estrangeiros com temporadas de formação no Edifício Lutetia, em São Paulo. Também é firmada uma parceria com o Gasworks, centro londrino de arte contemporânea. Os prêmios de residência da mostra competitiva são concedidos ao artista libanês Ali Cherri (Faap), por *Un cercle autour du soleil*, e aos brasileiros Cao Guimarães (Gasworks), por *Concerto para clorofila* (foto), e Luiz Duva (Le Fresnoy), por *Triptico: estudo para autorretrato 1*.



APRENDIZES Durante as três semanas de programação, os quinze alunos do workshop de performance do Festival usam o Sesc Pompeia e arredores para praticar ideias de ações, surpreendendo o público e passantes ao surgir de dentro de malas, vestir roupas cobertas de alfinetes ou escalar encanamentos com balões de gás. Voltada a estudantes de arte e dança, a oficina tem coordenação do artista Marco Paulo Rolla, criador de uma obra em performance instigante e referencial, e Marcos Hill, professor da Escola de Belas-Artes da UFMG. Curadores do Centro de Experimentação e Informação de Arte (CEIA), de Belo Horizonte, os dois iniciam as atividades citando a performance *Imponderabilia*, da sérvia Marina Abramovic: recebem os participantes nus, na entrada da sala (foto). Entre os alunos, está o mineiro Paulo Nazareth, que participaria da 55ª Bienal de Veneza, em 2013, depois de empreender uma caminhada de sete meses entre Palmital, na periferia de Belo Horizonte, e Nova York, e de mostrar a instalação *Notícias da América*, uma Kombi carregada de bananas, na feira de arte Art Basel Miami. Além de criar ações próprias, os alunos da oficina participam, ao lado de Marco Paulo Rolla, da performance *Urgência social*, que exemplifica a crítica, recorrente na obra do artista, ao mundo capitalista das novas tecnologias e ao esforço humano de construir um sentimento de conforto em relação à vida. Uma retrospectiva exhibe registros de oito performances de Rolla, datadas de 1999 a 2005, nas quais ora tenta dormir em uma cama vertical, ora é engolido por eletrodomésticos ou aprisionado por fios elétricos.



Público espera início de performance de abertura do Festival no foyer do teatro do Sesc Pompeia



A cantora Roberta Estrela D'Alva na ação antirracismo *Futebol*, do coletivo Frente 3 de Fevereiro

REVISTA O número de estreia do Caderno Sesc_Videobrasil, primeira publicação periódica das instituições parceiras, é lançado no Festival e segue seu tema curatorial, propondo uma alternativa à história oficial da performance que vai do modernismo brasileiro às expressões contemporâneas do Sul geopolítico. Com edição de José Augusto Ribeiro e projeto gráfico de Raul Loureiro, a revista inclui uma entrevista com Marina Abramovic, o roteiro de uma audioperformance de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña e textos de ensaístas como Guy Brett, Luiz Camillo Osorio, Rasha Salti, Ricardo Basbaum e Suely Rolnik. Anual, o Caderno aprofundaria sua vocação curatorial nas edições posteriores, assinadas por nomes como Lisette Lagnado, Rodrigo Moura e Moacir dos Anjos.

OFF-LINE A publicação on-line FF>>Dossier serve de base à mostra homônima, que aproxima trabalhos dos brasileiros Wagner Morales, Gisela Motta e Leandro Lima, Detanico Lain e Lia Chaia, do mexicano Manolo Arriola e do nicaraguense Ernesto Salmerón, entre outros, marcados pelo que o curador Eduardo de Jesus chama de "gesto performático". No ar no site do Videobrasil, o FF>>Dossier traça perfis de artistas contemporâneos do Sul.



PIONEIRA O desejo de falar da sexualidade feminina e questionar o papel social da mulher move os happenings, performances, poemas, instalações e trabalhos híbridos realizados pela artista mineira Teresinha Soares (foto) nos anos 1960 e 1970. Em um encontro emocionante com o público do Festival, a artista fala da construção e do impacto de trabalhos pioneiros, centrados no próprio corpo, como a trilogia *Túmulos: Vida, Morte e Ressurreição*, que apresentou no Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em 1973. No primeiro, deitava-se no chão, coberta com as próprias poesias impressas em papel de jornal, em uma alusão aos mortos que via, criança, nas ruas; no segundo, surgia vestida de negro, com asas de anjo e maquiagem de palhaço, trazendo em uma das mãos um grande queijo de Minas. "Era uma crítica àqueles tempos", contou.

FESTA A cada semana de Festival, artistas de um dos três eixos da mostra competitiva animam happenings de música e *live image* na Choperia do Sesc Pompeia, manipulando ao vivo, e a muitas mãos, o conteúdo de seus bancos de imagens, entre outros experimentos. Em uma das noites, o artista argentino Federico Lamas, premiado pela animação *Roger*, usa grafismos feitos com caneta Bic para interferir nas imagens nas telas; em outra, o mexicano Gilberto Esparza instala uma pequena câmera em um trenzinho elétrico, que captura imagens da festa enquanto corre em um trilho circular (foto).



HISTÓRICAS Três mostras inventariam a performance do século 20 e os artistas que ajudaram a desenhar o amplo espectro da manifestação. A primeira reúne performances realizadas pela artista sérvia Marina Abramovic entre 1975 e 1978, boa parte delas em parceria com o artista alemão Ulay, com quem viveu e trabalhou de 1976 a 1989. O desejo de desafiar a dor física e o medo da morte e da mortificação é recorrente nas obras, que incluem clássicos como *AAA-AAA*, na qual os artistas gritam um para o outro até o fim do fôlego, e *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful* (1975, foto), no qual a artista repete a frase do título por cinquenta minutos enquanto escova violentamente o cabelo. O artista e curador Stephen Vitiello seleciona registros de performances históricas realizadas no centro de arte nova-iorquino The Kitchen por artistas como Philip Glass, Bill T. Jones, Keith Haring, Richard Serra, Laurie Anderson, Trisha Brown, Frank Stella, Robert Wilson, John Cage e o grupo Fluxus, entre os anos 1960 e 1980. Mais recentes, performances apresentadas no Festival holandês de novas mídias World Wide Video Festival nas décadas de 1990 e 2000 integram a seleção do diretor do evento, Tom van Vliet. Uma delas é protagonizada pela atriz, escritora e cineasta americana Miranda July; outra é um jogo de beisebol de weimaraners organizado pelo fotógrafo William Wegman.



ANTOLOGIA Exibida na programação e lançada em DVD no Festival, a *Antologia Videobrasil de Performances* reúne registros de dezoito ações comissionadas ou programadas pelo evento entre 1992 e 2003, de *Santa Clara Poltergeist*, criada por Fausto Fawcett para o 9º Videobrasil, a *Coverman*, de Alexandre da Cunha, destaque da 13ª edição. O happening *Bestiário masculino-feminino*, de Waly Salomão e Carlos Nader, a estreia do grupo Chelpe Ferro, em *O gabinete de Chico*, e a homenagem dos artistas Stephen Vitiello e Steina Vasulka a Nam June Paik, *Vídeo Ópera para Paik*, estão na antologia, ao lado de ações de Luiz Duva, Marcello Mercado, Denis e Jérôme Lefdup, Angela Detanico e Rafael Lain, Eder Santos e Paulo Santos, e outros artistas.

CONTAMINADAS Com curadoria de Christine Mello, da comissão de seleção e programação do Festival, a mostra *Extremidades do Vídeo* reúne trabalhos de artistas brasileiros que exemplificam as infiltrações semânticas do vídeo em campos como performance, teatro, música, dança e instalação. Entre outras, o programa tem obras de José Roberto Aguilar, Regina Silveira e Rosângela Rennó.



ENCONTROS Nas mesas que compõem o eixo Zona de Reflexão, o tema central do Festival se desdobra em discussões sobre o lugar da experiência performática no circuito da arte, os limites e implicações da reencenação de performances e as situações de risco no campo da arte. Outros debates inspirados pelo conteúdo da edição tratam da relação entre artistas e práticas sociais, do papel dos centros de mídia na América Latina e dos bancos de dados como possibilidade de construção de conceitos e projetos artísticos. As discussões reúnem jurados, artistas e outros convidados, como o fotógrafo e ativista Shahidul Alam, de Bangladesh, o curador argentino Jorge La Ferla e o pesquisador Ricardo Rosas (na foto com Alam, André Brasil, Marcello Mercado e Daniel Lima). Um programa intensivo de encontros aproxima o público dos artistas que apresentam as principais performances do Festival.

BACK

SESC, São Paulo, Brazil

Given that the 15th 'Videobrasil' was housed in São Paulo's sprawling, Lina Bo Bardi-designed SESC arts complex, and that it featured the work of 200-odd artists, one might have expected it to take up a lot of space. This, though, was not the case. In place of the usual hangars full of humming projectors and haemoerthoidal seating, curator Solange Farkas offered a modest nine-screen exhibition space, an auditorium cum screening-room and (crucially) a video library where visitors could pick any piece from the festival and view it on their own personal monitor. No sonic bleed, no beginning to watch a work when it's already half-way through (an experience that turns even the most linear of videos into a nightmare of sub-Tarantino splintered narrative), this was an elegant solution to limited space, and one that appropriate to the medium it presented – a sort of iPod biennial.

Visit some large international exhibitions after their vernissage, and you feel a palpable sense of entropy. They seem somehow shabby about the edges; all blown light bulbs and broken AV equipment, as though opening to the public were nothing more than a grudging penance for the fizz of the VIP preview. Cleverly 'Videobrasil' avoided this by choosing to present a rolling programme, with fresh works screened every evening, and performances (notably by Coco Fusco, Ingrid Mwangi and Detanico Lain) and symposia staged throughout its three-week run. This may seem like a small detail when rubbed up against the grand stuff of, say, thematic ambition, but it spoke of the festival's thoroughly demo-

cratic intent. Thronging with artists, curators and (hey!) casual visitors, every night at SESC was opening night.

While 'Videobrasil's' structure was inspired, the quality of the works on show was wildly variable, with nearly equal quantities of diamonds and dross. In a sense the open submissions policy of the festival's principal strand, 'Southern Panoramas', which focused on the work of emerging artists from the southern hemisphere, made this inevitable and led to a programme that made up in anthropological interest for what it lacked in internal coherence. (Fast-forwarding through the hundreds of submitted works, the most common tropes seemed to be a Dominique Gonzalez-Foerster-type emotional geography, screensaver aesthetics and the fetishization of race.)

The festival, then, may have been an electronic jungle, but navigational tools were available in the form of its sociable buzz of recommendation and rumour. With a few nods and winks from other visitors one could create one's own show-within-a-show in the video library, full of fantastic works such as Federico Lamas' *Roger* (2004). Here a single travelling shot follows a couple who storm off in different directions following an argument, their dog running helplessly between them like an avatar of lost loyalty. It could be a scene from a Wes Anderson movie, if Anderson could be relied on to strike the perfect balance between whimsy, humour and heartbreak. Equally romantic, but in a very different way, was Cao Guimarães' *Concerto para Chlorofila* (Concerto for Chlorophyll, 2004), a film in which we see a rainforest through various colour



Axel Weisz,
Laura Taffarel
and Thiago Villas
*Operação Castelo
de Tróia
(Operation
Trojan Horse)*
2004
Video still

filters, as though its trees have evolved some souped-up new system of photosynthesis with which they'll make themselves even more absurdly beautiful, the better to draw our attention to our own brutal ecological vandalism. The politics of landscape also came into play in Roberto Bellini's *Landscape Theory* (2005), in which the artist films the fields and skies of the American Midwest. As his lens hovers over the pink clouds, we hear an off-screen voice command him to put down his camera, fearful that he's a terrorist on a recon gathering footage of the nearby dam. Perhaps such attitudes are what rendered Nearine Khodr speechless in her excellent *Several Inadequate Things to Say and Do* (2004), a collaboration with Jeremiah Day in which the artists attempt to teach a class on the history of Israel. Day is loquacious, but when he begins to question the Lebanese Khodr ('do you want to talk about Palestine [...] do you want to talk about Arab youth?') she keeps *schtum*. Sometimes silence, a refusal to turn one's life into one of a number of competing narratives, is the only form of political resistance there is.

Perhaps the strongest work in 'Videobrasil', though, and the one most emblematic of its sometimes brilliant, always unpredictable openness, was Axel Weisz, Laura Taffarel and Thiago Villas' *Operação Castelo de Tróia* (Operation Trojan Horse, 2004), a documentary about kids from Brazil's *favelas* attempting to crash a large scale rave. Turned back again and again by an army of bouncers, they eventually inveigle their way in. Asked by the filmmakers why he hasn't thrown them out, the head bouncer replies simply, 'Because they are warriors'. The best parties, of course, are open to everyone, whether they've bought a ticket or not.

Tom Morton



Federico Lamas
Roger
2004
Video still

15th Videobrasil International Electronic Art Festival

Crítica do Festival publicada pela revista britânica *Frieze* em abril de 2006

O tempo do Sul

Moacir dos Anjos

Para o historiador inglês Eric Hobsbawm, o século 20 foi um século *curto*: teria começado com a Primeira Guerra Mundial, em meados da década de 1910, e chegado ao fim com a dissolução do bloco de países socialistas, no início da década de 1990. Seriam esses dois eventos marcantes que distinguiriam, no prazo longo, a inauguração e o término de um período histórico único, em que maneiras singulares de habitar o mundo foram criadas e exauridas¹. Adotando-se tal periodização e olhando-se adiante, é defensável dizer que o início do século 21 ocorre ainda nos últimos anos do anterior, sendo assinalado pela consolidação das transformações econômicas, políticas e tecnológicas usualmente sumariadas no termo *globalização*. E talvez a principal característica dos modos de vida que a aceleração desse complexo processo inaugura seja o estabelecimento de um espaço novo de aproximação e permuta entre regiões e países, cuja temporalidade parece ser o *imediat*, e sua localização, *qualquer canto*: um espaço feito de “zonas de contato” entre lugares diversos².

A confluência de um *agora* que supostamente não cessa e de um *aqui* que não aparenta ter fronteiras definidas balizaria, na narrativa aludida acima, o acaso de valores e entendimentos que singularizaram o século 20 e, em simultâneo, a emergência de uma era distinta. Concordar com isso implica, porém, presumir uma fluidez de tempo e de espaço que subestima ou escamoteia as relações assimétricas de poder que perduram e se reproduzem entre regiões e países³. Implica não atentar para a natureza conflituosa do território em que se vive. Contrariando o que foi por vezes esperado ou dito, é fato que a intensificação dos fluxos – materiais, financeiros, simbólicos, de corpos – associados à globalização não ocorre em um ambiente de trocas pacificado, tampouco contribuindo para o seu gradual estabelecimento. Constitui dinâmica marcada, inversamente, por interações truncadas e pela atualização das hierarquias de poder violento que permitiram, por séculos a fio, a colonização de muitos países por outros poucos, processo cristalizado na riqueza pilhada por esses últimos e fixado nas representações cartográficas feitas do que chamaram de “novo mundo”. Representações em que colonizadores

se autossituam ao Norte, na parte de cima dos mapas, enquanto os países que subordinaram por meio do embuste ou, mais frequentemente, da simples força, estão descritos no Sul, como se estivessem destinados a estar situados para sempre abaixo daqueles.

Há muito, contudo, a localização do Sul nas representações do mundo é contestada no campo da produção artística. Já em 1943, o uruguaio Joaquín Torres García afirmava, por meio de desenho que punha o mapa da América do Sul de cabeça para baixo, que o Sul das Américas poderia estar acima daquilo que é comumente considerado a sua porção Norte. Não se trata, é evidente, de mera e neutra inversão nominal de coordenadas geográficas, mas de crítica a formas veladas de representar assimetrias de poder entre povos, resumidas no uso convencional desse par de palavras. Sul e Norte, afinal, são definidos um em relação ao outro e condensam – ao longo do eixo vertical em que são fixados em mapas – histórias de violências naturalizadas em hierarquias simbólicas, como aquela que a cartografia sugere e endossa. São termos que encapsulam, na memória que o léxico evoca, o legado bárbaro da experiência colonial. A permuta de lugares nessa descrição desenhada que o artista faz põe em evidência, de maneira sintética e clara, o caráter contingente de tal partição de vantagens.

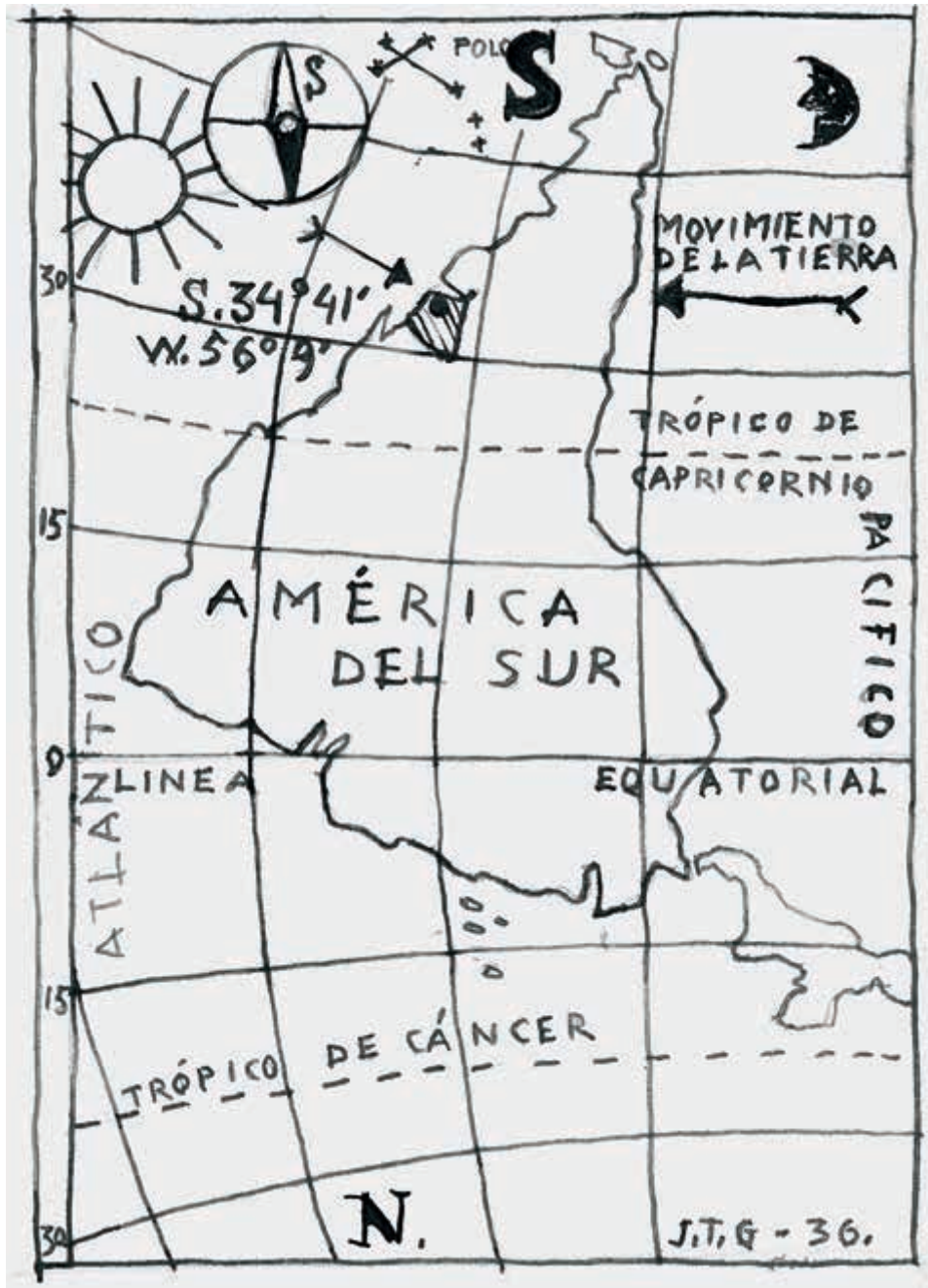
O Sul deixa de ser, nesse desenho, um lugar fixo ou estável. Tomando a história das Américas como modelo para a cognição da história mundial, seu autor faz da imagem de uma *América invertida* um conceito que exprime situações de subjugação e que implica, em dedução que é somente ética, o dever de buscar revertê-las. A partir do trabalho de Joaquín Torres García, a ideia de um Sul do mundo pode ser mesmo legitimamente expandida, designando não somente uma localização determinada no mapa, mas um conjunto de territórios onde danos variados foram infligidos por quem teve a intenção e o poder para causá-los, não importando os lugares que ocupam nas cartas geográficas. É preciso atentar, todavia, que um território que está ao Sul de outros sempre pode também situar-se, concomitantemente, ao Norte de mais tantos lugares, estejam esses acima ou abaixo de sua posição nos mapas. Relações de poder não correspondem, afinal, às simplificações que são necessárias às descrições cartográficas dos espaços onde a vida se desenrola.

Quase três décadas depois de a *América invertida* ter sido desenhada, o artista brasileiro Cildo Meireles reelabora a ideia de Sul como um território marcado pela expressão violenta do exercício do poder de um povo sobre outro. Em texto publicado no catálogo da exposição *Information* (Museum of Modern Art, Nova York, 1970), o artista discorre sobre uma região mítica,

1 Hobsbawm, Eric. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century. 1914-1991*. Londres: Michael Joseph, 1994.

2 Para a conceituação das “zonas de contato”, ver Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge, 1992.

3 Sobre tais desigualdades, ver Richards, Nelly. “Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The Disalignments and Realignments of Cultural Power”. In: Mosquera, Gerardo (ed.). *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: Institute of International Visual Arts, 1995.



América invertida (1943), Joaquín Torres García

inexistente em mapas oficiais, chamada *Cruzeiro do Sul*. Conforme ali relata, os habitantes nativos desse lugar não conheciam divisão de terras, até serem invadidos e terem seus modos originais de vida desagregados, sendo privados dos meios usuais de produção e impedidos de expressar habilidades e saberes por muito cultivados. Fazendo alusão clara ao extermínio de povos indígenas durante a colonização portuguesa e espanhola na América meridional, o texto sugere ainda que os habitantes daquele lugar vão um dia retomar e refundar seu território. Nesse tempo por vir, escreve o artista, a selva irá se multiplicar e se alastrar, "(...) até que todos que esqueceram e desaprenderam como respirar oxigênio morram infeccionados de saúde".

Cruzeiro do Sul também é, entretanto, o nome de um trabalho feito à mesma época: um cubo de 9 mm de lado – metade dele feita de carvalho e a outra metade feita de pinho – que Cildo Meireles propunha colocar sobre o chão, sem nada mais em seu entorno, em uma área mínima de duzentos metros quadrados. Apenas a desproporção escalar entre o objeto e o ambiente onde é mostrado já instaura a dúvida acerca do que é, de fato, ser pequeno ou grande, ou de qual é a medida que fixa o limite e a importância de algo. O carvalho e o pinho não foram escolhidos como matérias-primas, ademais, ao acaso, mas por serem madeiras que, ao produzir fogo quando postas em atrito, teriam o poder de invocar o divino na cosmogonia dos índios tupi. Menos que subsumir o diminuto cubo, o relativamente imenso espaço vazio que o circunda parece indicar a extensão da força simbólica que a partilha imaterial de uma crença potencialmente embute. E o fato de as civilizações ameríndias terem sido dizimadas por colonizadores europeus só atesta a potência crítica que esse vão *quase* deserto pode assumir.

É esse, portanto, o lugar do Sul no mundo: o lugar da violência histórica cometida pelo outro que se posiciona no Norte. Sul e Norte que não estão situados somente no passado, posto que é justamente algo que é próprio do tempo presente – a instauração vertiginosa de ambiente de contato próximo entre regiões distintas – que torna possível atualizar antigas formas de apropriação desigual dos ganhos materiais que tais relações engendram. Inexiste, assim, qualquer associação causal, como é por vezes sugerido, entre globalização crescente e o suposto acesso de diferentes povos a direitos que outros já usufruem. Por serem representações de uma dinâmica de relações efetuadas em "zonas de contato" hierarquizadas, que (re)produzem disparidades e danos, Sul e Norte persistem, em verdade, como conceitos vigentes e inequivocamente atados, sendo mais bem definidos, como sugere o sociólogo português Boaventura de

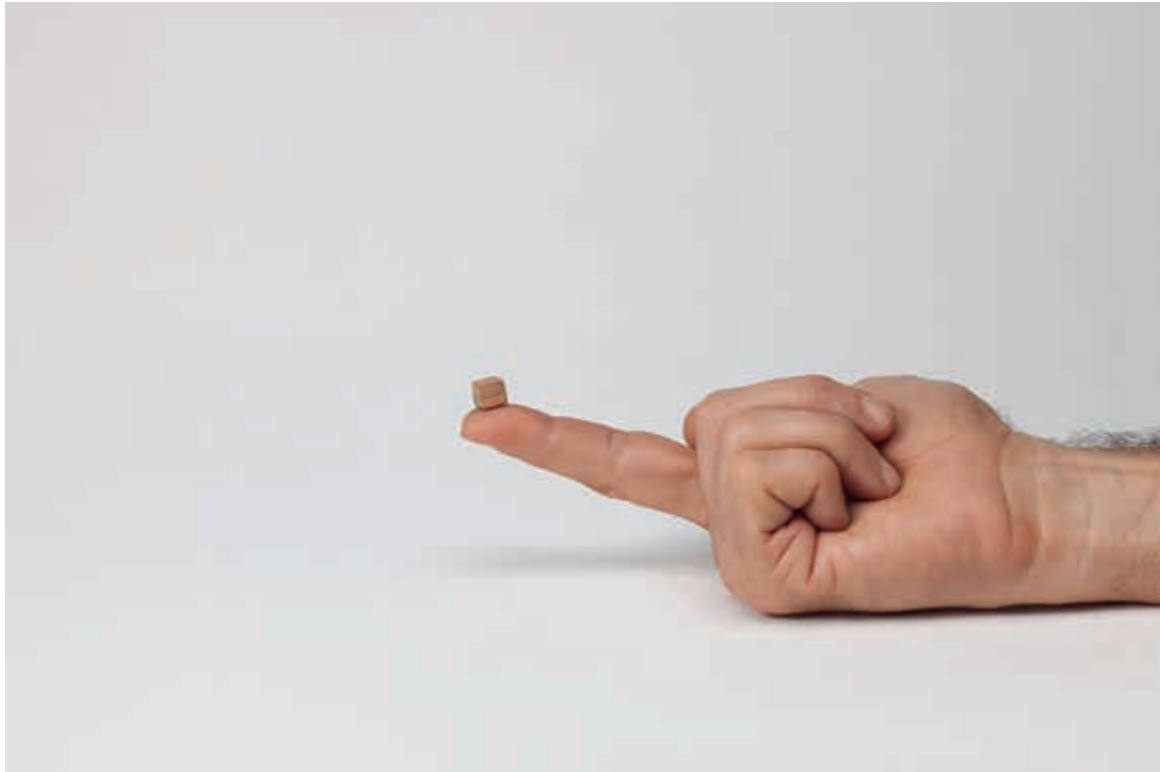
Sousa Santos, como Sul *global* e Norte *global*⁴. Sul que é, por isso, aqui sinônimo de colonizado, Oriente e periferia; Norte que, por analogia, se equipara a colonizador, Ocidente e centro. Não como pares de conceitos que se excluem, mas que se constroem e se mantêm mutuamente como expressões de um mundo simultaneamente integrado e partido.

Ainda que o exercício da hegemonia do Norte esteja ancorado em mecanismos complexos que unem dimensões diversas da vida – individual e coletiva –, a ele se contrapõem falas e gestos críticos formulados o tempo inteiro desde o Sul. São vozes e movimentos contra-hegemônicos que atualizam o que está já implícito nas criações mencionadas de Joaquín Torres García e Cildo Meireles: a ideia de que o Sul é também o lugar de onde pode vir a reinvenção de modos de vida fraturados pela subordinação ao Norte, pondo, no limite, essa relação de poder em crise. No campo específico da produção artística, tais estratégias de resistência implicam a constante reelaboração dos critérios e valores definidos pelo Norte como centrais à consagração de um objeto ou de um gesto como arte. Ou, posto de outro modo, requer instituir um devir "minoritário" da arte *global*, expandindo, para o campo da produção em artes visuais, o entendimento de Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre o que é uma literatura "menor". Para os filósofos franceses, *menor* é a literatura que se inventa e se afirma na relação crítica que escritores estabelecem, desde uma posição de subalternidade, com uma língua *maior*, por sua vez definida como a que impõe, segue e preserva as normas hegemônicas para a prática literária em um dado tempo e lugar. Em uma relação minoritária, autores imprimem à língua dominante do meio onde atuam, inflexões que ela antes não possuía, transformando-a a partir da posição singular do subalterno⁵.

São práticas capazes, por tal característica, de produzir e multiplicar diferenças em um espaço simbólico que se quer apaziguado, evidenciando o caráter transiente de hierarquias que eram antes subjetivadas como certezas plenas. E, caso se considere a arte dita global como aquela regida por critérios e valores definidos nas instâncias de consagração mundial que o Norte domina (os mais influentes museus, bienais, feiras de arte, leilões, revistas e cursos de formação acadêmica), é admissível propor-se como arte *menor* a que desaloja a outra (a arte maior) de suas convicções,

4 Sousa Santos, Boaventura de. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes". In: Sousa Santos, Boaventura de. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez Editora, 2006.

5 Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.



Cruzeiro do Sul (1969), Cildo Meireles

tornando-a crescentemente impura e hesitante; ou, como aquela que responde e resiste, de modos os mais distintos, às pretensões hegemônicas do Norte. É *menor* a arte que vem do Sul do mundo.

É preciso aclarar, contudo, que a arte do Sul – aquela que exprime posições singulares ou locais – não produz seu caráter minoritário por estabelecer uma relação de exterioridade com a arte do Norte – aquela que busca continuamente afirmar seu caráter supostamente global. Tampouco promove uma narrativa simbólica do mundo que seja em tudo alternativa à disseminada pelo outro dominante. A arte do Sul institui, em vez disso, um processo de “desterritorialização” permanente de uma linguagem que se quer impor como hegemônica, corrompendo a pretendida integridade de uma gramática e de um vocabulário artísticos que lhe são infligidos como modelares.

A arte do Sul conjuga, portanto, um conjunto heterogêneo de estratégias artísticas que confrontam uma condição de subordinação inscrita em vários campos. Estratégias que se valem do fato de que mesmo os que habitam o Sul têm acesso ao sempre crescente acervo mundial de conhecimentos, assim como têm como aceder aos principais legados simbólicos dos demais países e regiões. Estratégias que, ao contrário das empregadas no passado com frequência, não mais se ancoram na suposta singularidade de lugares, ideias ou temas para afirmar diferenças perante o outro dominante. Em um campo geopolítico globalizado, o que torna a arte feita em um lugar diversa da arte feita em outros lugares não é mais, afinal, o confronto estanque entre elas, mas as *maneiras* como conhecimentos e legados disponíveis a todos na configuração tecida e imposta desde o Norte são acolhidos, descartados e recombinados desde posições minoritárias.

Essas articulações entre códigos distintos fazem com que a chamada língua global da arte seja também falada com *sotaques* específicos a cada situação de permuta simbólica desigual. Sotaques que revelam não somente *quem* está falando, mas *a partir de que posição do mundo* ou de que parte do Sul se está falando, a depender de quão próximo ou distante se esteja dos padrões dominantes de enunciação da língua que a arte do Norte ensina⁶. Sotaques que evocam, desde o campo da criação simbólica, as relações de poder que reproduzem hierarquias entre lugares variados de vida, desmanchando as pretensões de uma arte que se quer *global*, quando em verdade é somente hegemônica.

6 Para uma discussão da relação entre arte menor e sotaque, ver Anjos, Moacir dos. “Arte menor, gambiarra e sotaque”. In: *Depoís do muro*. Recife: Editora Massangana, 2010.

Sotaques que torcem as normas da língua global da arte e afirmam uma arte que é *do mundo*⁷.

Os muitos sotaques falados pela arte do Sul podem, em vista disso, ser entendidos como expressões singulares de uma arte global *menor*, mesmo sem nunca completá-la ou lhe dar feição única. Expressões artísticas que, embora subordinadas aos padrões definidos no Norte, a eles simultaneamente resistem, reinventando-os constantemente e constituindo, assim, equivalentes sensíveis para essa condição ambígua. São evidências criadas (pinturas, instalações, filmes, esculturas, performances, desenhos, fotografias, entre outras formas de expressão possíveis) que delimitam, sem propor ou exhibir fronteiras rijas, territórios simbólicos que, de outro modo, sequer seriam conhecidos. E quanto mais esses muitos sotaques da arte do Sul se impõem diante da hegemonia da língua global da arte, maior é a cacofonia criada por eles, em claro desafio àquela dominância. Buscando-se fazer ouvir nos muitos espaços em que se disputa a hegemonia de representações da realidade, demandam que se considerem, como partes de um comum partilhado, sujeitos e maneiras de compreender fatos que antes não eram ali contados⁸.

Por esse motivo, argumenta-se aqui que as produções artísticas que reclamam e exibem a condição de pertencerem ao Sul integram aquilo que Boaventura de Sousa Santos chama de “ecologia de saberes”, expressão que designa a extensa diversidade epistemológica que existe no mundo, incluindo os conhecimentos que não se adéquam aos critérios de validade científica ou de legitimidade crítica definidos pelos poderes hegemônicos. Longe de evocar um convívio sereno de modos distintos e estanques de cognição, uma “ecologia de saberes” implica o diálogo, o embate e a hibridização entre diferentes tipos de conhecimento – laico, popular, indígena, marginal, artístico – por meio de traduções menos ou mais transparentes, bem como o emprego contra-hegemônico dos saberes dominantes⁹. A arte do Sul, ou arte global *menor*, contribui, por meio de seus sotaques truncados, para ampliar e tornar ainda mais complexa essa paisagem epistemológica incompleta que é própria das “zonas de contato” do mundo.

7 A distinção entre uma arte *global* (*global art*) e uma arte *do mundo* (*worldly*) está sugerida em Smith, Terry. “Contemporary Art: World Currents in Transition beyond Globalization”. In: Belting, Hans; Buddensieg, Andrea; e Weibel, Peter (eds.). *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe: ZKM / Cambridge, MA: The MIT Press, 2013.

8 A ideia de representação como criação de equivalentes sensíveis da realidade é discutida em Rancière, Jacques. “A imagem intolerável”. In: Rancière, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

9 Sobre o conceito de “ecologia de saberes”, ver Sousa Santos, Boaventura de, op. cit.

As estratégias de resistência à hegemonia da arte do Norte formuladas desde o Sul não são, porém, isentas de paradoxos. O que é chamado de Sul, afinal, é um Sul *global*, território inventado por quem tem o poder de impor, em campos diversos, relações de subordinação e dominância. Um dos mais evidentes desses paradoxos é o fato de o mercado de arte e suas extensões institucionais serem, no capitalismo globalizado, lugares privilegiados para se ouvir os sotaques da arte do Sul. É nas feiras, nas galerias, nos leilões de arte e nas exposições dos grandes museus e centros culturais do Norte que esses sotaques são enunciados com mais clareza e volume; é também neles que são convertidos em valores monetários e reduzidos, em consequência, à riqueza na sua forma mais geral. Riqueza patrimonial que, como tal, fala a língua de qualquer um e normaliza o que aquelas vozes possuem de mais particular. Mas se é importante reconhecer essa captura, mais ainda é entender que a produção artística do Sul não está, por isso, condenada a se tornar mero instrumento de valorização da riqueza privada, obedecendo a uma lógica que, tivesse vigência plena, esvaziaria por completo sua potência crítica¹⁰.

Embora tenha seu poder questionador efetivamente rebaixado pela presença ostensiva, naquele meio, de critérios e valores ditados pela arte do Norte, muitos dos sotaques da arte do Sul lá ouvidos entram em atrito constante com aquilo que é tido como norma, mesmo sendo esse um espaço regulado. Ao confrontarem a rigidez daqueles parâmetros e os tornarem mais porosos, acomodam ali sujeitos e questões que antes não eram sequer considerados. Nem todos os sotaques que vêm do Sul são, contudo, inteligíveis quando escutados em território legitimado pelo pensamento dominante do Norte. Ainda que levado a se tornar mais largo, o espaço de valorização patrimonial da arte permanece incapaz de reconhecer e compreender o sotaque de muitos, confinando-os na "zona de silêncio" que é própria dos que não têm fala audível. E não é por acaso que há grande coincidência entre aqueles cujas vozes quase não são ouvidas no campo hegemônico da arte e aqueles que não possuem protagonismo ou visibilidade em outras instâncias da vida. Essas são as vozes das *sobras* que não cabem nas representações de mundo que aquele campo estabelece em um contexto dado.

São essas vozes, entretanto – e justo por serem as das *sobras* –, as mais capazes de enunciar alto outras possibilidades de subjetivação da realidade, distintas daquelas que sustentam os modos de organização dominantes no mundo. Vozes que se recusam a

conceber a contemporaneidade como a adesão a um tempo de vida que as exclui e as condena, com maior ou menor ênfase, a uma quase mudez. Para as vozes das *sobras*, ser contemporâneo não é viver em um presente contínuo que marcaria um suposto fim da história e a cristalização de uma subordinação do Sul ao Norte do mundo, plasmada simbolicamente na ideia de uma arte *global*. Não é ser fiel a esse tempo e tampouco confundir-se com ele, posto que é justo essa aderência e essa fidelidade que não permitem compreender, de fato, o que o determina. Como advoga o filósofo italiano Giorgio Agamben, ser contemporâneo de um tempo significa ser, paradoxalmente, anacrônico, deslocado do tempo em que se vive, ver esse tempo a contrapelo, olhá-lo com desconfiança, mostrar-se inadequado a suas pretensões e a suas exigências. Ser contemporâneo, nesse sentido, é estar próximo de seu tempo e, simultaneamente, também tomar distância dele¹¹.

A potência crítica da arte do Sul é, assim, reafirmada e mantida também na recusa de muitos de seus praticantes em estabelecer um engajamento puramente celebratório com seu tempo, negando que sejam idênticas as experiências de vida em cantos diversos do mundo. Uma arte feita por artistas empenhados, por meio da locução dos sotaques híbridos de seus trabalhos, em exibir e incluir as *sobras*, impondo-as ao espaço do sensível e criando novas representações da realidade. Fazendo, portanto, com que essas vozes áspers sejam ouvidas com mais atenção e se afirmem como discursos inteligíveis. Vozes que querem ser partes contadas tanto no campo da arte como no campo mais amplo da vida.

Esses processos de criação e afirmação de diferenças são acolhidos e reverberados por instituições igualmente posicionadas no Sul, à margem do núcleo de legitimação da arte global. Instituições que, ao contrário de tantas congêneres do Norte (e, evidentemente, do mero negócio de compra e venda da arte), têm na escuta cuidadosa dos sotaques híbridos que marcam a produção artística do Sul, bem como na sua divulgação ampla e clara, o foco de suas ações. Por meio de programas permanentes ou de projetos pontuais, essas instituições expõem, pesquisam, divulgam e suportam de várias maneiras a arte *global menor*. Constroem, em articulação umas com as demais, um discurso com densidade argumentativa e poder de amplificação mínimos para poder fazer face ao discurso e às práticas que afirmam critérios e valores próprios da arte do Norte. Disputa que busca desterritorializar continuamente o chamado campo global (hegemônico) da arte, alargando-o cada vez mais para fazer caber nele

¹⁰ Para uma análise dessa captura, ver Boltanski, Luc e Chieappello, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

¹¹ Agamben, Giorgio. "O que é o contemporâneo?". In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, sc: Argos, 2009.

aquilo que eram antes somente sobras, e tornando mais ampla a “ecologia de saberes” disponível para entender a vida globalizada e nela atuar.

É preciso lembrar, todavia, que essas instituições do Sul (ou *menores*) podem se situar em qualquer parte, posto que a complexidade da política do mundo não equivale, como já dito, à sua representação física em mapas. Não importa onde estejam localizadas, são instituições que abrigam e ecoam a enunciação de danos antigos e novos feita por artistas que atuam a partir da posição do subalterno. Artistas que, ao inventar e articular os sotaques do Sul, põem pelo avesso o tempo em que vivem, buscando enxergar e dar a ver o que há de mais contraditório nele¹². Somados a mais outras formas de enunciação de danos – tecidas em outros campos e em outras partes –, esses sotaques contribuem para a emergência de uma representação contra-hegemônica do estado do mundo e, talvez, para a diminuição das desigualdades que o fraturam tanto. Ao contrário de muito da arte feita desde o Norte, o tempo da arte do Sul é inequivocamente o *contemporâneo*; um tempo que, apesar de tudo, se move.

MOACIR DOS ANJOS é pesquisador e curador de artes visuais da Fundação Joaquim Nabuco. Foi diretor do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães – MAMAM, no Recife, entre 2001 e 2006, e pesquisador visitante no centro de pesquisa *TrA/N* – *Transnational Art, Identity and Nation*, University of the Arts London, entre 2008 e 2009. Foi curador do pavilhão brasileiro na 54ª Bienal de Veneza (2011), da 29ª Bienal de São Paulo (2010) e do 30º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2007), e cocurador da 6ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (2007). Editou o *Caderno Sesc_Videobrasil o8 – Pertença* (2012) e é autor, entre outros, dos livros *ArteBra crítica. Moacir dos Anjos* (Rio de Janeiro: Automática, 2010) e *Local/global. Arte em Trânsito* (Rio de Janeiro: Zahar, 2005).

¹² Agamben, Giorgio, *op. cit.*

MOVIMENTAÇÃO

16.

FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE ARTE ELETRÔNICA
SESC_VIDÉOBRASIL



TAÇÃO DE IMAGEM E MUITA ESTRANHEZA

2007

16º Festival Internacional de Arte Eletrônica Sesc_Videobrasil



De 30 de setembro a 25 de outubro de 2007, Sesc Avenida Paulista, CineSesc
REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURADORA-CHEFE
Solange O. Farkas COMISSÃO CURADORA André Costa, Christine Mello, Eduardo
de Jesus, Ivana Bentes, Marcos Moraes, Paula Alzugaray

OBRAS inscritas 791 selecionadas 66 JÚRI Berta Sichel, Daniela Bousso,
David Cranswick, Jean-Paul Fargier, Martin Mhando

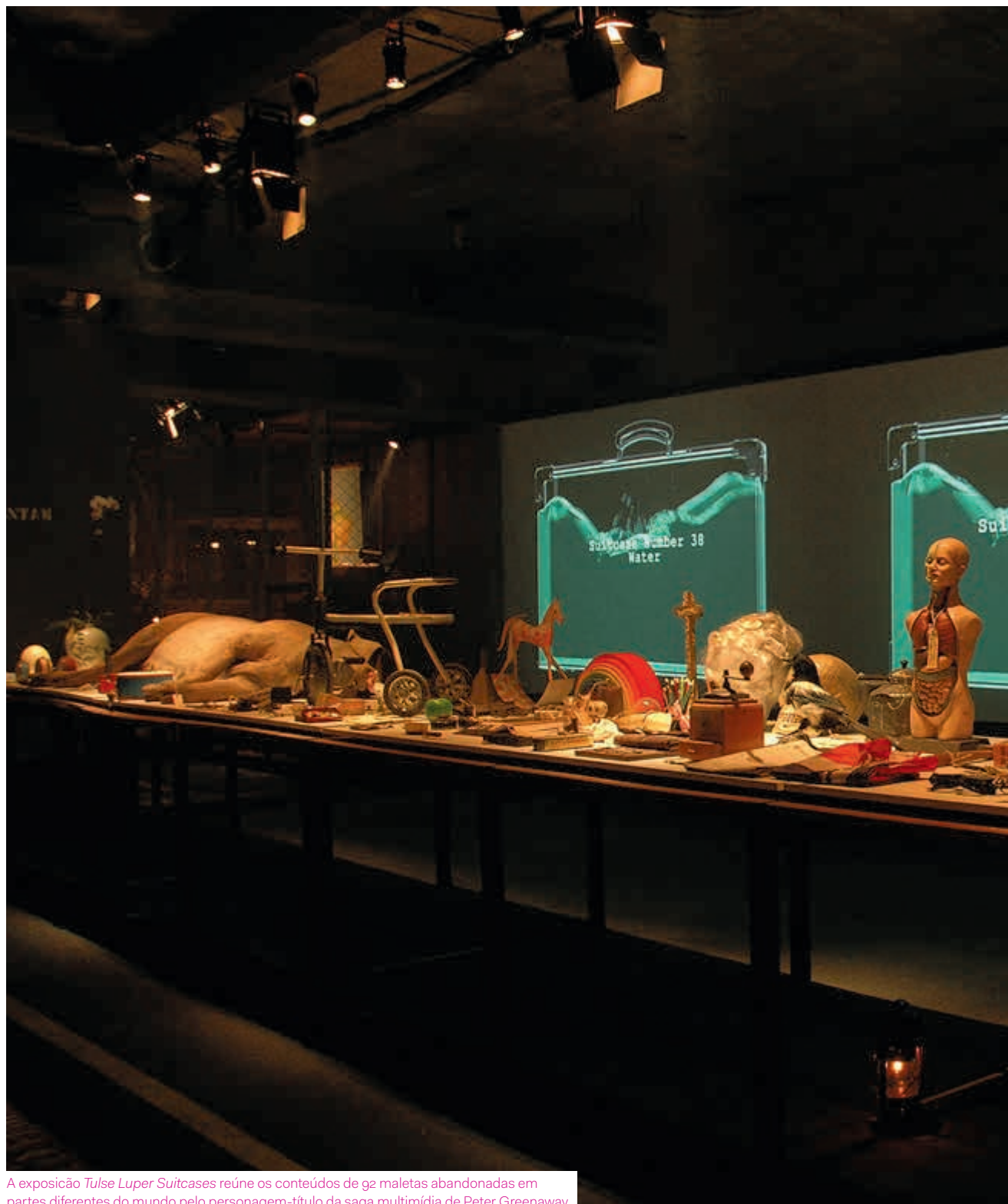
PREMIADAS ESTADO DA ARTE PRÊMIO AQUISIÇÃO *Juksa* (Maurício Dias, Walter
Riedweg) PRÊMIO INCENTIVO *As mãos do epô* (Ayron Heráclito) INVESTIGAÇÕES
CONTEMPORÂNEAS PRÊMIO AQUISIÇÃO *Revolving Door* (Alexandra Beesley, David
Beesley) PRÊMIO INCENTIVO *Várzea* (Estúdio Bijari, Ricardo Iazzetta) MENÇÃO
ESPECIAL *The Chemical and Physical Perception, in the Eye of the Cat, in the*
Moment of the Cut (Marcello Mercado) NOVOS VETORES PRÊMIO AQUISIÇÃO
Rawane's Song (Mounira Al Solh) PRÊMIO INCENTIVO *Jerk Off 2 – Projeto*
dízima periódica (Alice Miceli) PRÊMIOS DE RESIDÊNCIA PRÊMIO VIDEOBRASIL
DE RESIDÊNCIA NO SACATAR Nicolás Testoni PRÊMIO FAAP DE ARTES DIGITAIS
Federico Lamas PRÊMIOS VIDEOBRASIL WBK VRIJE ACADEMIE Danillo Barata,
Eustáquio Neves, Jamsen Law, Marcellvs L. PRÊMIO DE CRIAÇÃO AUDIOVISUAL
LE FRESNOY – FRANÇA Caetano Dias PRÊMIO VIDEOBRASIL DE RESIDÊNCIA NO
CAPACETE Dan Halter

COLABORADORES DE CONTEÚDO Alessio Antonioli, Andrea Hirsch, Arthur Omar,
Augusto Albuquerque, Ayron Heráclito, Benjamin Seroussi, Bouchra Khalili,
Carlos Adriano, Clarissa Campolina, Consuelo Lins, DetanicoLain, Dulce
Maltez, Eder Santos, Edgard Navarro, Esther Hamburger, Ethem Özgüven,
Fernando Oliva, Gilberto Prado, Giselle Beiguelman, Helmut Batista, Helvecio
Marins Jr., Jorge La Ferla, Kenneth Anger, Marcel Odenbach, Marco Paulo
Rolla, Marcos Hill, Maria Dora Mourão, Marta Lucia Vélez, Monique Badaró,
Newton Goto, Peter Greenaway, Petra Holzer, Rodrigo Novaes, Stephen
Rimmer, Tom van Vliet

IDENTIDADE VISUAL DetanicoLain TROFÉU Rosângela Rennó

As aproximações entre cinema, vídeo e artes visuais são o tema do Festival, que homenageia o filme *Limite* (1931), de Mario Peixoto, marco do experimentalismo audiovisual no Brasil. O cinema expandido do britânico Peter Greenaway ancora a programação: a saga de Tulse Luper, narrada em três filmes, desdobra-se na performance de *live image* que abre o Festival e na grande exposição *Tulse Luper Suitcases*, que reúne objetos contidos em 92 maletas deixadas pelo personagem em diferentes partes do mundo, ao desaparecer. A mostra ocupa um andar inteiro do Sesc Avenida Paulista, sede do Festival, e integra o maior segmento expositivo da história do evento. A ela, somam-se retrospectivas de filmes e instalações de artistas

que operam na confluência de cinema e arte, como o americano Kenneth Anger, o alemão Marcel Odenbach, e os brasileiros Arthur Omar, Carlos Adriano e Edgard Navarro. Pela primeira vez, a mostra *Panoramas do Sul* tem um segmento expositivo, dedicado às obras em loop e instalações. De importância estratégica para o Videobrasil, o Programa de Residências do Festival se expande e oferece a artistas da competição oito prêmios de residência em três continentes; os prêmios em dinheiro também crescem, em número e valor. Um público recorde de 20 mil pessoas vê o Festival, que leva parte de seus conteúdos e convidados ao Museu de Arte Moderna da Bahia, então dirigido por sua curadora-geral, Solange Oliveira Farkas.



A exposição *Tulse Luper Suitcases* reúne os conteúdos de 92 maletas abandonadas em partes diferentes do mundo pelo personagem-título da saga multimídia de Peter Greenaway



O CINEMA ESTÁ MORTO

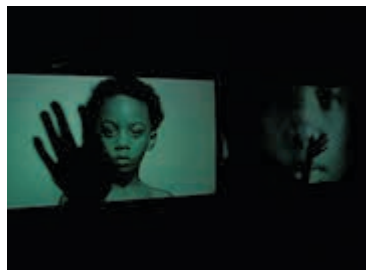
Conhecido por uma obra que concilia contundência e preciosismo visual, dialogando com a pintura, a ópera e o teatro, o cineasta britânico Peter Greenaway mostra no Festival exemplos de sua busca pelo "cinema do futuro", aquele que usa a tecnologia digital para expandir os limites físicos da tela e subverter a matriz literária da narrativa. "O cinema virou uma arte burra. Não favorece a interatividade, num mundo cada vez mais interativo", diz Greenaway, em São Paulo, a *O Estado de S. Paulo*. Suas participações no Festival giram em torno do projeto *Tulse Luper Suitcases*, história de um misterioso escritor galês que desaparece depois de viajar o mundo e passar anos preso. Na performance que abre o evento, Greenaway cria um ambiente imersivo na área externa do Sesc Avenida Paulista e usa uma interface *touch screen* para manipular ao vivo imagens dos filmes da série, projetando-as em telas gigantes. A exposição *Tulse Luper Suitcases*, que ocupa o quarto andar do edifício, dá forma plástica à obsessão por coleções e números recorrente no cinema de Greenaway, ao recriar 92 maletas deixadas pelo personagem em diferentes partes do mundo. As maletas contêm centenas de itens, da réplica de um porco a uma mulher viva; as trocas entre o cineasta e a equipe do Festival, durante o processo de produção, ficam registradas no blog Peter Greenaway no Videobrasil (blogdovideoBrasil.blog.uol.com.br), lançado antes do Festival.

VIDA LONGA AO CINEMA

A programação que homenageia Peter Greenaway inclui ainda os filmes da trilogia *Tulse Luper Suitcases* e uma retrospectiva de curtas-metragens e programas de TV realizados pelo cineasta, como uma série em que retrata John Cage, Meredith Monk, Philip Glass e Robert Ashley. Em palestra na FAAP, Greenaway afirma que o cinema narrativo das salas de projeção morreu em 1983, com a introdução do controle remoto, e exorta à busca do cinema "de irreabilidade virtual" que as novas tecnologias tornam possível. "Não deveríamos querer um cinema de *mimeses*, de reprodução do mundo conhecido, e nem um cinema de realidade virtual, mas um cinema de não realidade virtual", diz.



MALDITOS De tom surrealista, os filmes experimentais de Kenneth Anger são povoados por fetiches homeróticos e referências ao satanismo. Sua produção é o marco inicial do cinema underground norte-americano e influencia a linguagem do videoclipe. O Festival homenageia o artista com uma mostra de nove curtas realizados entre 1947 e 1972, incluindo os clássicos *Fireworks* (1947) e *Scorpio Rising* (1964, foto). "Todo artista deve encontrar seu próprio Lúifer", diz Anger no catálogo do Festival. A mostra integra a curadoria *Um punhado de prazeres sublimes*, de Rodrigo Novaes, seleção de obras de criadores representativos das vanguardas *queer* do século 20 e que exploram o limiar do filme como arte: Jean Genet, Derek Jarman, Isaac Julien e Andy Warhol, entre outros.



TEMPO Com cinco instalações e dez vídeos que cobrem um período de trinta anos, de 1977 a 2007, a retrospectiva do alemão Marcel Odenbach é a maior já realizada sobre a obra do artista na América Latina. Concentrada no quinto andar do Sesc Avenida Paulista, a mostra cria um percurso que vai de experiências iniciais, como *Dialogue between East and West* (1978), até a então recém-criada *Disturbed Places – Five Variations on India* (2007, foto), instalação em que o artista lida com suas memórias da Índia como símbolo-clichê de liberdade, espiritualidade e alteridade cultural nos anos 1960. A relação entre memória e identidade, o poder da imagem e os clichês culturais sobre o masculino são outros temas-chave na produção de Odenbach, marcada por uma relação particular com o tempo e pelo diálogo com o cinema experimental. "Não fiz escola de arte e fui trabalhar com vídeo porque sempre fui fascinado pelo audiovisual; queria ter uma produção independente e por isso nunca quis fazer cinema, apesar de ser um espectador de Godard e Bergman", disse Odenbach a Fabio Cypriano, da *Folha de S.Paulo*.

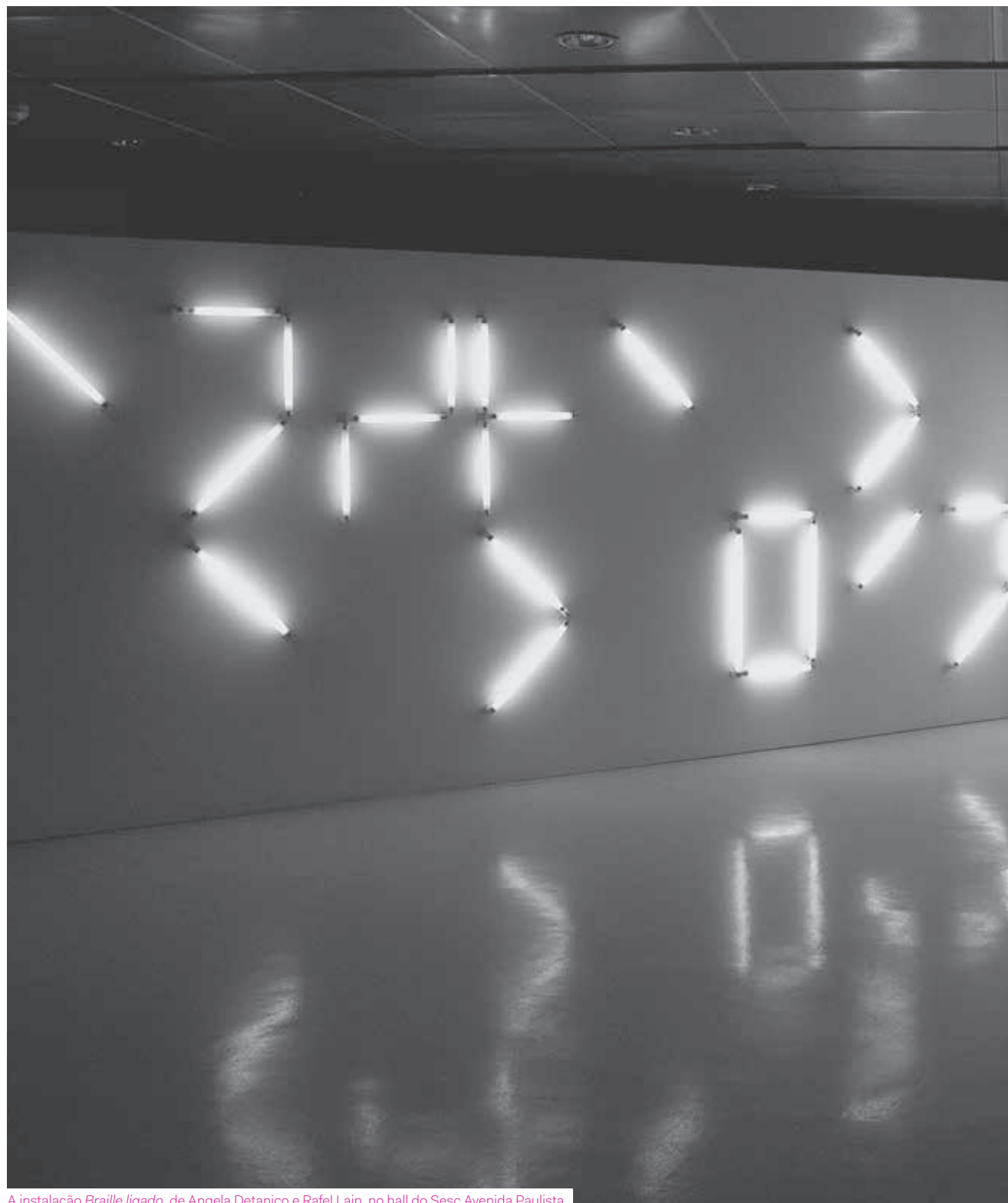
PANORAMAS Composta a partir de 791 inscrições, a mostra competitiva *Panoramas do Sul* tem 66 obras de artistas como os brasileiros Eustáquio Neves, Lucas Bambozzi, Eduardo Climachauska, Cao Guimarães, Caetano Dias, Marcellvs L. e Nuno Ramos; os argentinos León Ferrari, Andrés Denegri, Gustavo Galuppo, Marcello Mercado e Federico Lamas; os australianos John Gillies e Shaun Gladwell; o sul-africano Gregg Smith; e o libanês Akram Zaatari. Entre as obras, a curadoria detecta “propostas que usam o cinema como matéria-prima, remixando e recontextualizando sequências, cenas e diálogos”. Os eixos que reúnem artistas consagrados (Estado da arte), processos de pesquisa (Investigações contemporâneas) e criadores de até trinta anos (Novos vetores) se mantêm, mas a concepção expográfica muda: além de programas *single channel*, a mostra ganha área expositiva no terceiro andar, onde ficam instalações e loops. Entre os seis trabalhos contemplados com prêmios de aquisição ou estímulo estão *Juksa*, de Maurício Dias e Walter Riedweg (foto), e *Jerk Off 2 – Projeto dízima periódica*, da carioca Alice Miceli.



EXPANSÃO Com estrutura ampliada por novas parcerias e apoios, o Programa Videobrasil de Residências oferece um número recorde de oito prêmios de intercâmbio a artistas da mostra *Panoramas do Sul*. O brasileiro Caetano Dias ganha temporada de trabalho no Le Fresnoy, França; o argentino Federico Lamas, no Edifício Lutetia, em São Paulo (Prêmio FAAP de Artes Digitais). Um acordo firmado com a wBK Vrije Academie, centro interdisciplinar de pós-graduação em arte em Haia, na Holanda, cria quatro prêmios novos de intercâmbio, concedidos a Jamsen Law (China) e aos brasileiros Marcellvs L., Danillo Barata e Eustáquio Neves. O Instituto Sacatar, na Bahia, junta-se ao Programa com um intercâmbio oferecido ao argentino Nicolás Testoni; e o sul-africano Dan Halter ganha residência na Capacete Entretenimento (Rio de Janeiro). O Programa conquista ainda o apoio do Prince Claus Fund holandês, do Consulado Geral da França no Brasil e da Aliança Francesa.

ÊXTASE Um conjunto de doze trabalhos produzidos de 1972 a 2005, entre curtas, vídeos e instalações, recompõe no Festival a trajetória do artista mineiro Arthur Omar, marcada pelo trânsito entre as linguagens audiovisuais, a potência política e o viés antropológico. Além de filmes que são considerados marcos do cinema experimental brasileiro, como *Congo* (1972) e *Ressurreição* (1987), a mostra inclui *Dervix* (2005, foto), instalação em quatro canais que mergulha o público em uma cerimônia de dervixes gravada numa comunidade destruída perto de Cabul em 2002, meses após o fim da guerra do Afeganistão. Da mesma viagem deriva a série de fotografias *Viagem ao Afeganistão*, que Omar expôs na 25ª Bienal de São Paulo (2002). “Não me interessa a transmissão de nada preexistente às imagens, mas a produção de uma experiência com a imagem, na imagem, como uma reação química cerebral, que só ocorre ali”, diz Omar em entrevista à pesquisadora Ivana Bentes. “Deixando para trás o cinema, com o meio vídeo descobri outro elemento, o tempo real, o *continuum*, a deriva da imagem.”





A instalação *Braille ligado*, de Angela Detanico e Rafael Lain, no hall do Sesc Avenida Paulista



ACADEMIA Parcerias com algumas das principais instituições de ensino de arte e audiovisual de São Paulo exploram o potencial do Festival como campo de atividades educativas. A transmissão em streaming dos Seminários Videobrasil é coordenada por alunos de cinema, rádio e TV e artes plásticas da ECA-USP, o Senac São Paulo colabora em projetos de monitoria especializada e cobertura fotográfica, alunos de artes plásticas da FAAP acompanham a montagem da exposição *Tulse Luper Suitcases*, de Peter Greenaway, e as Faculdades Santa Marcelina recebem palestras.



LUZ E ÁGUA Duas instalações recebem o público do Festival no Sesc Avenida Paulista. Criadores da identidade visual do 16º Festival, Angela Detanico e Rafael Lain mostram no térreo *Braille ligado*, em que usam lâmpadas fluorescentes para escrever, na linguagem usada pelos cegos, a frase *La existencia en suspenso de las cosas sin nombre*. Eder Santos, conhecido pelas performances e obras *single channel*, mostra na marquise externa do prédio a instalação *Low Pressure (Revezamento 3x1)*, projeção em painéis de LED em que um homem mergulha e nada ininterruptamente, como se estivesse aprisionado em gigantescos aquários (foto).

CONTRACULTURA Imerso na “sopa contracultural e tropicalista” dos anos 1970, o baiano Edgard Navarro cria uma das obras mais irreverentes do cinema brasileiro, na qual subverte o uso doméstico do Super-8 para “dar um recado” anárquico e iconoclasta. “De alguma forma, éramos militantes; mas diferentes da esquerda, que tinha uma coisa mais, digamos, séria. Nossa militância tinha uma cara anarquista, de desbunde”, diz Navarro ao escritor Antônio Risério em entrevista publicada no catálogo do Festival. Uma retrospectiva de nove curtas inventaria seu cinema, da ficção delirante *Alice no país das mil maravilhas* (1976), que cruza o clássico de Lewis Carroll e a novela *Fazenda-modelo*, de Chico Buarque, a *Talento demais* (1995), documentário ácido sobre o cinema baiano.

PENSATA Com edição da curadora e jornalista Paula Alzugaray, o Caderno Sesc_Videobrasil 03 expande os temas do Festival, em ensaios que tratam do lugar do experimentalismo na produção audiovisual contemporânea e da relação entre cinema e arte. Peter Greenaway discute “o cinema que sucede a morte do cinema como o conhecemos”, a curadora Lisette Lagnado procura ecos da *Cosmococa* de Hélio Oiticica na produção audiovisual atual, a pesquisadora Esther Hamburger analisa o “road movie sem história” de Cao Guimarães, e o artista francês Jean-Paul Fargier fala da televisão como uma “aceleradora de partículas e narrativas”. O Caderno tem ainda ensaios de Kenneth Anger, Carlos Adriano, André Costa e Jorge la Ferla, todos convidados do Festival.



MAPA Mostras curadas pelos membros do júri de premiação traçam um panorama da confluência do cinema e das artes visuais em regiões diversas. Diretor do d/Lux/MediaArts, importante centro australiano de mídia e arte, o curador David Cranswick seleciona, em *Panoramas of the Imagination*, vídeos recentes de artistas que transitam entre os dois campos, como Brendan Lee e Shaun Gladwell (na foto, *Kickflipper: Fragments Edit*, 2003). A espanhola Berta Sichel, do Centro de Arte Reina Sofía, Madri, reúne em *Kinds of Images* exemplos de “formas narrativas inovadoras” da França, Espanha, Canadá, Estados Unidos, Inglaterra, Portugal e Cuba. Na curadoria *O cinema dos diálogos em conflito*, com curtas datados de 1999 a 2006, o acadêmico tanzaniano Martin Mhando mostra como os cineastas africanos driblam “estruturas narrativas arraigadas” para falar das mazelas do continente. Em *Le Temps des Elegants*, obras de artistas franceses ilustram a tese do curador Jean-Paul Fargier, que considera a televisão “o oceano para onde confluem os rios da arte e do cinema”.

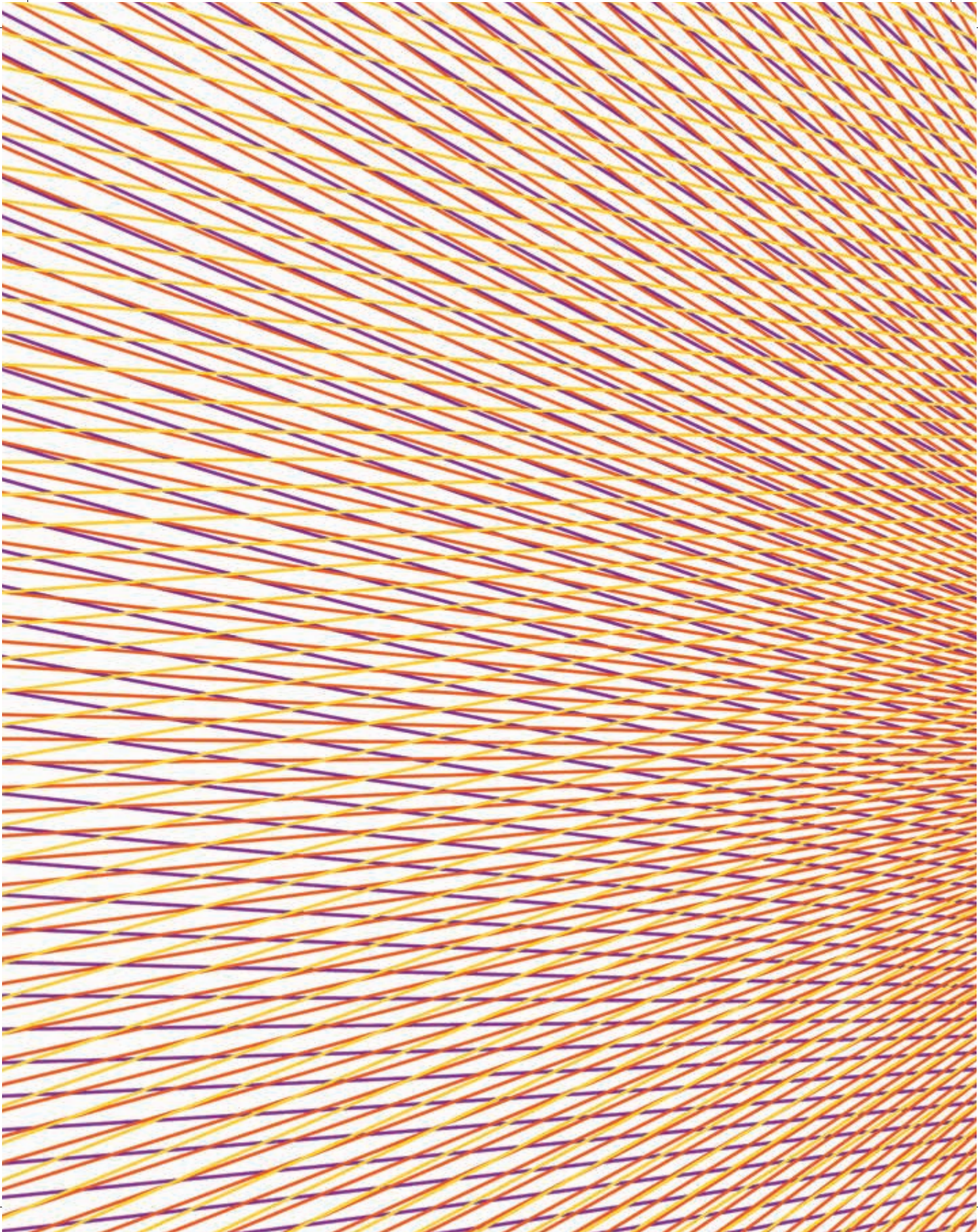
CAMINHOS Com atividades que se estendem do Sesc Avenida Paulista para a FAAP e a Faculdade Santa Marcelina, o eixo reflexivo do Festival tem como centro os Seminários Videobrasil, que recebem número recorde de 250 inscritos. Os encontros discutem hibridização, narrativas múltiplas e outros caminhos da imagem na contemporaneidade, com a participação de pesquisadores como Gilberto Prado, Giselle Beiguelman, Maria Dora Mourão, Ivana Bentes, Arlindo Machado, Esther Hamburger, Christine Mello, Silvia de Laurentiz, Marcos Moraes (foto), Maria Esther Maciel e Rejane Cantoni. Um segundo eixo, Encontros do Sul, foca as iniciativas para transformar as formas de produção e distribuição de arte nas várias regiões do Sul geopolítico. O programa ainda inclui palestras como *Cinema expandido*, de Jorge La Ferla, professor da Universidad de Buenos Aires, e *Panorama 360º*, em que o curador Tom van Vliet apresenta sistema de projeção circular imersivo desenvolvido na WBK Vrije Academie, na Holanda.

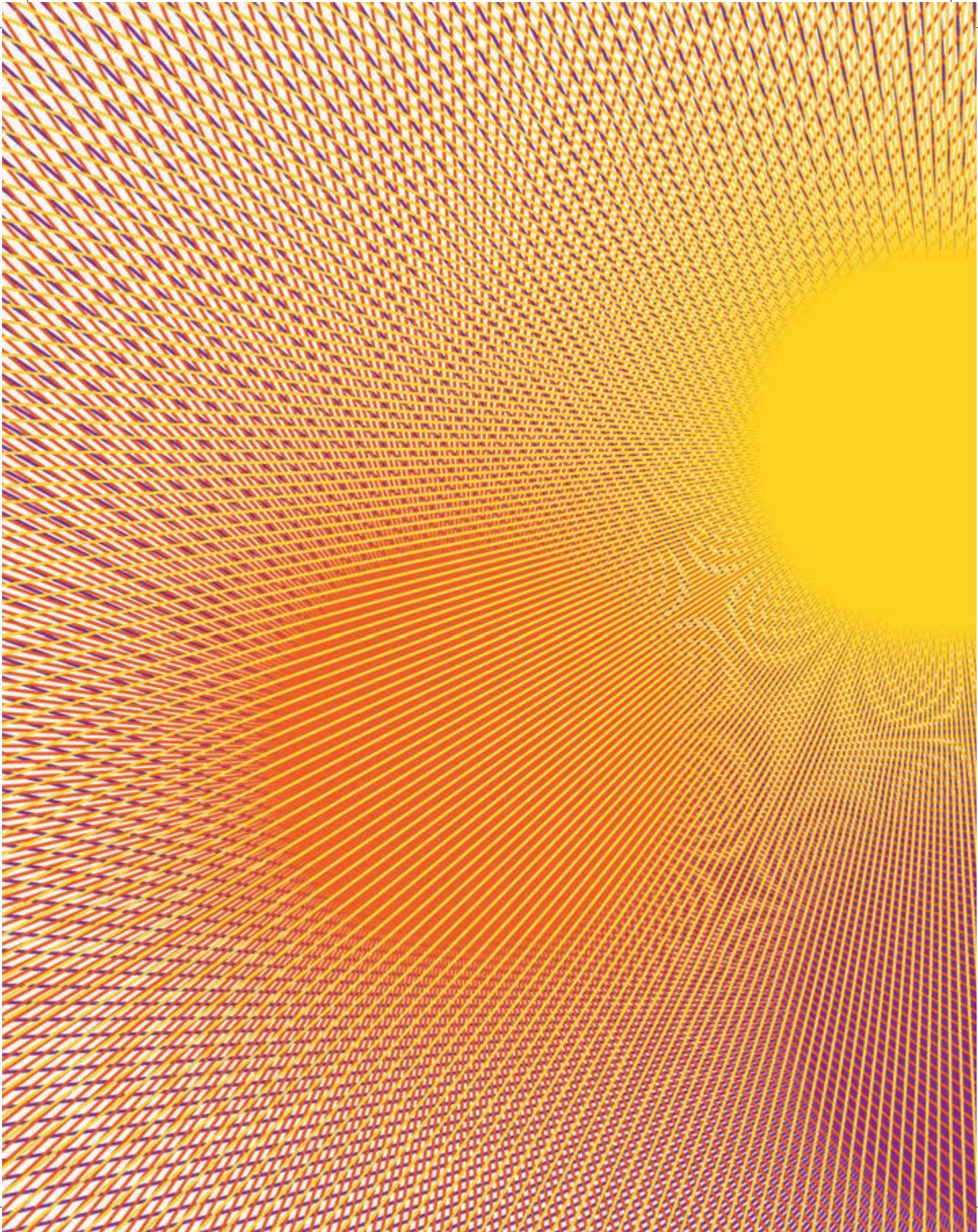


RIGOR O documentário é o território de experimentação do artista, cineasta e pesquisador Carlos Adriano, mestre em cinema e autor de livros como *Julio Bressane: CinePoética*. Dialogando com a poesia, a literatura e a memória, seu trabalho caminha “da pele da palavra ao cerne da película”, na definição do poeta Augusto de Campos. No Festival, nove filmes realizados entre 1988 e 2006 exemplificam o rigor e o experimentalismo da obra audiovisual do artista. A mostra inclui *Das ruínas a resistência* (2004-2007), remontagem poética de filmes de Décio Pignatari; o ensaio *A luz das palavras* (1992, foto); e *Remanescências* (1994-1997), construído com onze fotogramas da suposta primeira filmagem realizada no Brasil, em 1897.

BAHIA Pela primeira vez, o Festival se estende ao Museu de Arte Moderna da Bahia, em Salvador, reunindo conteúdos exibidos em São Paulo e outros, exclusivos. Ao longo de oito dias, são exibidas as obras *single channel* da mostra *Panoramas do Sul*, os filmes da série *Tulse Luper Suitcases*, de Peter Greenaway, uma seleção de curtas de Kenneth Anger e obras de Marcel Odenbach, que ficam instaladas na Capela do museu. Odenbach e Anger (foto) participam como convidados, ao lado da artista marroquina Bouchra Khalili, diretora da Cinemateca de Tanger, que apresenta obras dos curta-metragistas do Marrocos. Eder Santos e Cláudia Andujar debatem a imagem contemporânea no eixo Zona de Reflexão e o curador holandês Tom van Vliet apresenta o sistema de projeção *Panorama 360º*. Em performance inédita, o artista baiano Marcondes Dourado promove uma lavagem simbólica da Capela do MAM, e uma mostra de sessenta obras, realizada em parceria com o Instituto Goethe da Bahia, mapeia quarenta anos de videoarte na Alemanha. “O movimento de expansão não obedece só ao desejo de ampliar o público que tem acesso ao Festival, mas também de estimular a produção artística do Nordeste”, diz Solange Oliveira Farkas, então diretora do MAM-BA.







2011

17º Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil



De 30 de setembro de 2011 a 29 de janeiro de 2012, Sesc Belenzinho, Sesc Pompeia, Pinacoteca do Estado de São Paulo [REALIZAÇÃO](#) Associação Cultural Videobrasil, Sesc, São Paulo [CURADORA-CHEFE](#) Solange O. Farkas [COMISSÃO CURADORA](#) Eduardo de Jesus, Felipe Cohen, Fernando Oliva, Marcio Harum, Valquíria Prates

[OBRAS](#) inscritas 1295 selecionadas 101 [JÚRI](#) Agustín Pérez Rubio, Bisi Silva, Gabriela Salgado, Raquel Schwartz, Rodrigo Moura

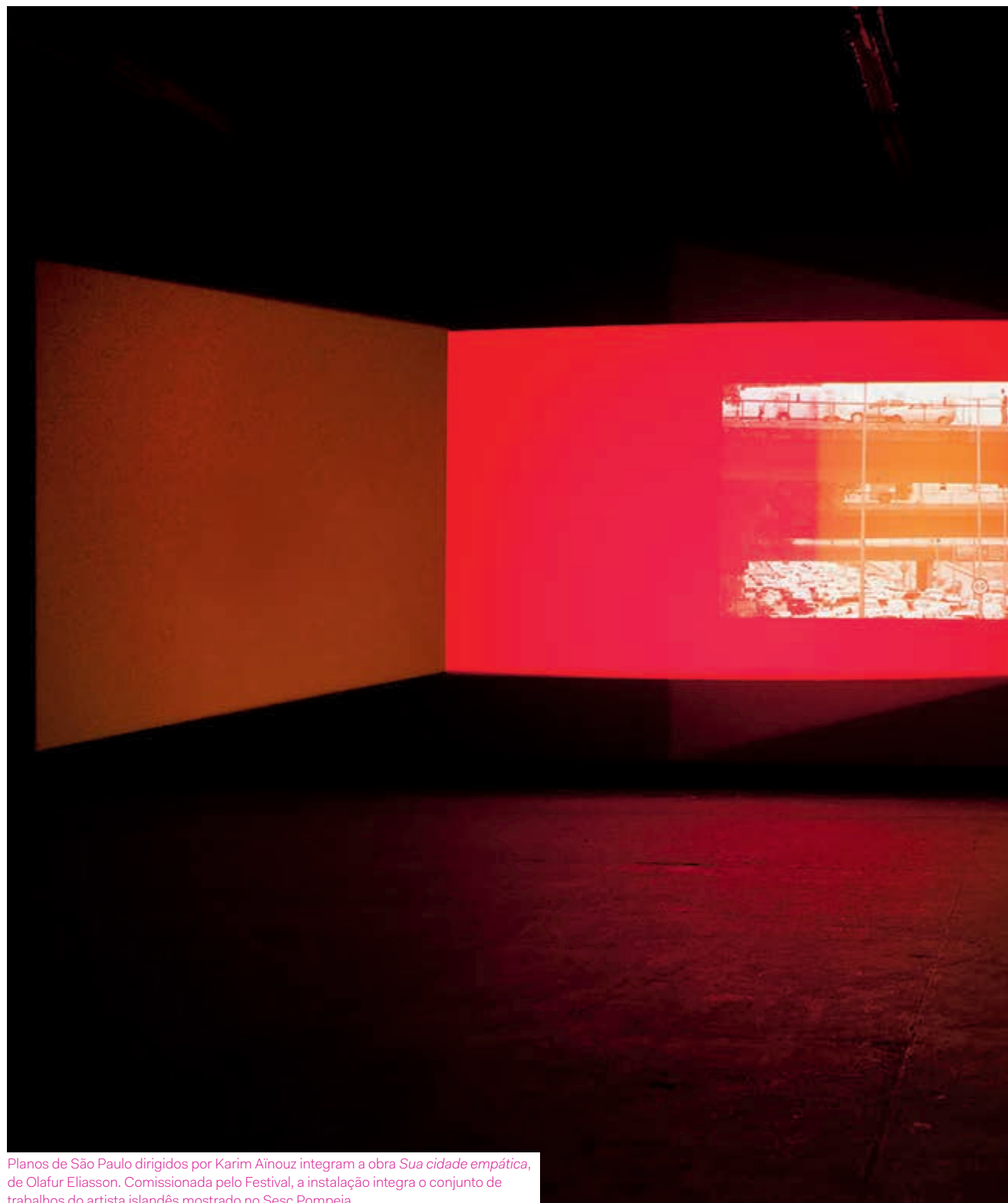
[PREMIADAS](#) [GRANDE PRÊMIO](#) *Tomorrow Everything Will Be Alright* (Akram Zaatar) [PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA – KIOSKO – SANTA CRUZ DE LA SIERRA](#) *Tápetes* (Adriano Costa) [PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA – KIOSKO – SANTA CRUZ DE LA SIERRA](#) *Unforgettable Memory* (Liu Wei) [PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA – PARTAGE – FLIC-EN-FLAC](#) *Bravo-radio-atlas-virus-opera* (Carla Zaccagnini) [PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA – SACATAR – ITAPARICA](#) *Round and Round and Consumed by Fire* (Claudia Joskowicz) [PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA – VIDÉOFORMES – CLERMONT-FERRAND](#) *As aventuras de Paulo Bruscky* (Gabriel Mascaro) [PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA – WBK VRIJE ACADEMIE – HAIA](#) *Em um lugar qualquer – Outeiro* (Dirceu Maués) [PRÊMIOS DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA FAAP – SÃO PAULO](#) *Exploring* (Moran Shavit), *Jan Villa* (Natasha Mendonca) [MENÇÕES HONROSAS](#) *Oracle* (Sebastian Diaz Morales), *Pilgrimage* (Eder Santos), *Vermelho* (Cacá Vicalvi, Milton Machado)

[COLABORADORES DE CONTEÚDO](#) Adriano Pedrosa, Clarissa Diniz, Cristiana Tejo, Cristina Freire, Janaina Mello, Jochen Volz, Karim Ainouz, Luis Camnitzer, Manuela Moscoso, Marcos Moraes, María Inés Rodrigues, Miguel Angel López, Nadia Moreno Moya, Olafur Eliasson, Olu Oguibe, Pablo Leon de la Barra, Paola Santoscoy, Suely Rolnik, Tainá Azeredo, Tania Bruguera, Thereza Farkas

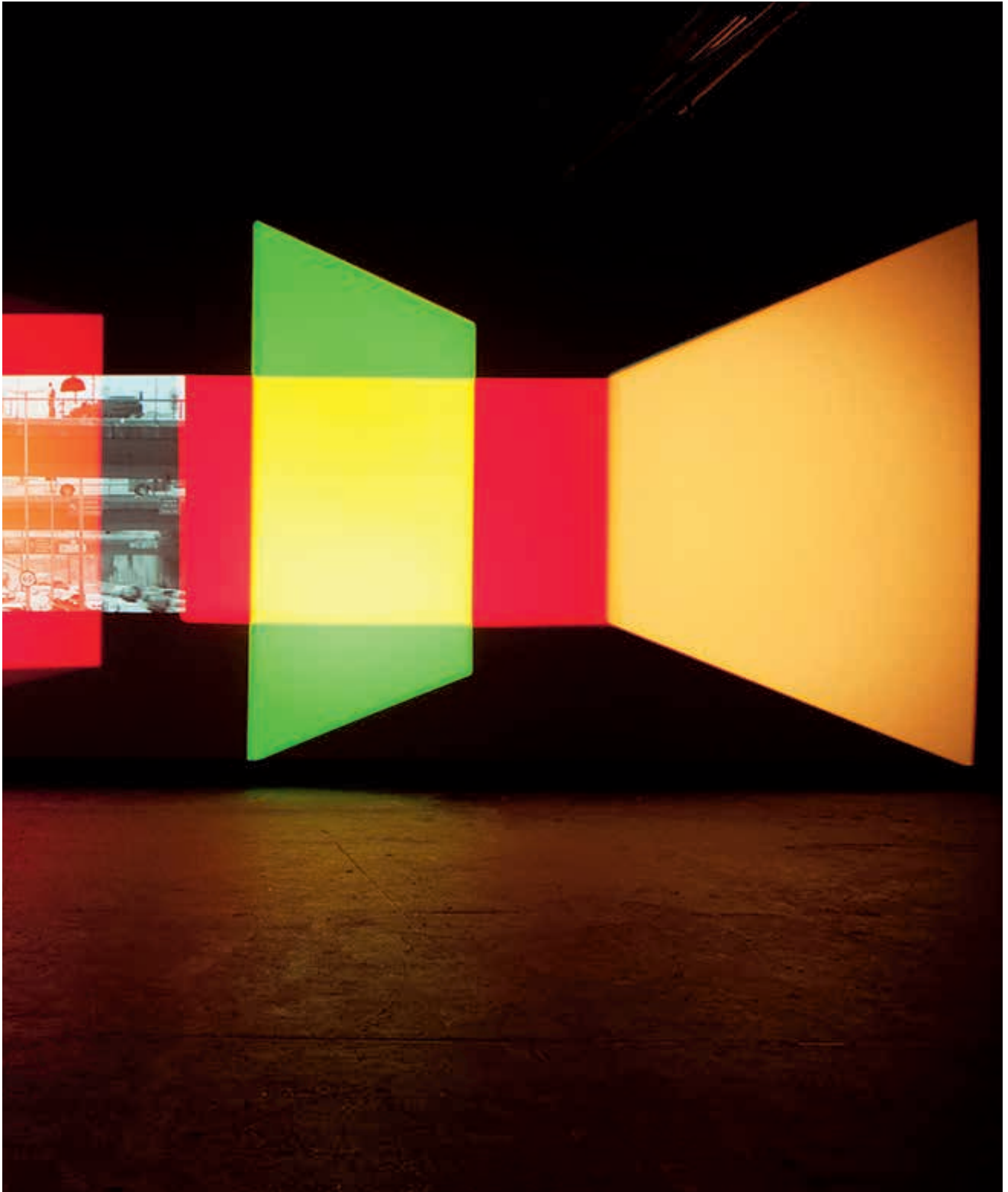
[IDENTIDADE VISUAL](#) DetanicoLain [TROFÉU](#) Tunga

Depois de uma pausa de quatro anos, o Festival abre a mostra competitiva *Panoramas do Sul* a todas as manifestações artísticas, reafirmando sua aproximação com o campo das artes. “A intensificação do diálogo com outras linguagens está em sintonia com a inserção crescente do vídeo e da imagem em movimento no circuito da arte contemporânea”, diz Solange Oliveira Farkas. Anunciada por edições que tratavam de cinema e performance, a mudança se reflete no novo nome do Festival e em uma programação de caráter expositivo. Com doze instalações, *Seu corpo da obra*, dedicada à obra do artista dinamarco-islandês Olafur Eliasson, se estende entre os Sescs Belenzinho

e Pompeia, e a Pinacoteca do Estado. *Panoramas do Sul*, que ocupa a área de convivência do então recém-inaugurado Sesc Belenzinho, ganha definitivamente o formato de exposição: é composta por vídeos *single channel*, pinturas, esculturas, instalações, objetos e performances, agrupados em núcleos que explicitam tendências marcantes da produção do Sul geopolítico. Projetos curatoriais, editoriais e institucionais produzidos no âmbito do Sul são objeto dos Seminários que ancoram a extensa programação educativa do Festival, visto por um público recorde de 300 mil visitantes.



Planos de São Paulo dirigidos por Karim Aïnouz integram a obra *Sua cidade empática*, de Olafur Eliasson. Comissionada pelo Festival, a instalação integra o conjunto de trabalhos do artista islandês mostrado no Sesc Pompeia





CORPO Primeira exposição individual de Olafur Eliasson (foto) na América Latina, *Seu corpo da obra* apresenta a grandes públicos a obra do artista dinamarco-islandês, conhecido pelos projetos que envolvem e desafiam os sentidos do espectador. Com curadoria de Jochen Volz, o conjunto de doze instalações é pensado por Eliasson em resposta à cidade e à arquitetura dos espaços que as recebem, os Sescs Pompeia e Belenzinho, e a Pinacoteca do Estado. No Belenzinho, o artista mostra *Sua fogueira cósmica* (2011), que investiga os mecanismos de percepção dinâmica das cores; na Pinacoteca, obras como *Microscópio para São Paulo* (2011), mirador caleidoscópico voltado para a cidade, e *Take your time* (2008), enorme espelho circular que gira lentamente, suspenso sobre o Octógono. A maior ocupação acontece no Sesc Pompeia, com instalações como *Waterfall* (1998), a cachoeira que deu origem às variantes de grandes dimensões expostas em Nova York em 2008, e *Seu corpo da obra* (2011), labirinto de painéis coloridos e translúcidos que compõem variações cromáticas mutantes. A obra mais concorrida é *Seu caminho sentido* (2011), espaço escuro e preenchido por fumaça onde o visitante experimenta uma intensa sensação de desorientação. “A arte não é necessariamente uma solução, mas uma metodologia para integrar crítica e ação”, diz Eliasson, que fala ao público do Festival sobre seu interesse nos processos de percepção e construção da realidade.

INVISÍVEL O cineasta brasileiro Karim Aïnouz (foto), de *Praia do Futuro* (2014) e *Madame Satã* (2004), parte da obra de Olafur Eliasson e da mostra *Seu corpo da obra* para criar *Domingo*, sétimo filme da série Videobrasil Coleção de Autores. Aïnouz e Eliasson colaboram, ainda, na instalação *Sua cidade empática*, comissionada pelo Festival e exibida no Galpão do Sesc Pompeia. Experimento em torno do fenômeno conhecido como *afterimage*, a retenção de cores e formas pela retina exposta à luz, a obra combina formas geométricas puras e imagens de São Paulo captadas por Aïnouz. “A ideia era levantar um acervo de planos fixos, que contivessem movimento, modulação, cinese, imagens que possam se tornar cinema”, diz Karim. A instalação tenta revelar dimensões sensoriais da cidade que o olhar acostumado pelo cotidiano já não percebe.



CIDADE Parte da exposição *Seu corpo da obra*, o livro homônimo, coedição do Videobrasil com o estúdio do artista e as Edições Sesc, reúne ensaios fotográficos que exploram as instalações do artista em São Paulo e textos em que a curadora Lisette Lagnado e o pesquisador Guilherme Wisnik traçam relações entre sua obra e manifestações brasileiras de arte e arquitetura. O livro tem imagens da intervenção *Your new bike* (foto), em que Eliasson espalha doze bicicletas com as rodas substituídas por espelhos por São Paulo, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP à avenida Paulista, Liberdade e Centro, a exemplo do que fizera antes em mostras em Berlim e Kanazawa. Ensaios fotográficos adicionais registram experiências realizadas pelo artista nas ruas da cidade, como parte de seu processo de aproximação e pesquisa.

PAREDÃO Os artistas israelenses Aya Eliav e Ofir Feldman recriam performances clássicas de Marina Abramovic, Yves Klein e Yoko Ono na ação *Art Idol*, que parodia o reality show *American Idol*, envolvendo público e júri do Festival numa disputa para determinar qual dos dois é o melhor em cena. A ação discute a relevância da performance e a espetacularização da arte, e é uma das cinco que integram a mostra *Panoramas do Sul*, ao lado de #4 (da série *Corpo ruído – Estudo para um soterramento*), de Paula Garcia, que explora as sensações de peso e leveza ao reunir objetos metálicos em ambiente magnético; *Ponto de fuga*, de Felipe Bittencourt, que opõe limites do corpo e limites institucionais; *Bandeira de água benta/bandeira de água comum*, de Deyson Gilbert, que questiona os princípios da determinação simbólica na arte e na cultura; e *Arquivo banana*, de Leandro Cardoso, que usa a fruta-ícone para discutir as representações artísticas do Sul geopolítico.

REDE Parcerias novas e consolidadas com instituições voltadas à arte na América Latina, Europa e Ásia ajudam a compor uma rede de residências artísticas ligada ao Videobrasil. Além dos programas de intercâmbio da Faap (São Paulo), do Instituto Sacatar (Bahia) e da wBK Vrije Academie (Holanda), o Festival cria acordos com o centro independente Vidéofomes (Clermont-Ferrand, França), a Galería Kiosko (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia) e o centro de arte contemporânea pARTage, nas Ilhas Maurício (África). Artistas brasileiros, sul-americanos, europeus e asiáticos participantes de *Panoramas do Sul* dividem oito prêmios de residência em cinco países. Também são parceiros do Videobrasil nas ações de intercâmbio desta edição o Príncipe Claus Fund (Holanda); o Centro Cultural da Espanha em São Paulo; a Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (AECID); o Consulado Geral da França em São Paulo; e a Aliança Francesa.



CONVIVÊNCIA Tentativa de estimular uma produção que reflita temas locais, o Prêmio Ateliê Aberto Videobrasil comissiona projetos de quatro jovens artistas para integrar a mostra *Panoramas do Sul*. Carolina Caliento, Guilherme Peters, Regina Parra e Paulo Nimer Pjota são os escolhidos da equipe composta pela artista visual Ana Maria Tavares, o curador Marcelo Rezende, e Marcos Moraes, coordenador do curso de artes plásticas da Faap. Ao longo de quatro meses, eles desenvolvem seus trabalhos no espaço de convivência paulistano Casa Tomada, criado por Thereza Farkas e Tainá Azeredo (foto), em regime de colaboração e acompanhados por curadores e professores. Carolina usa pintura e colagem para pôr em diálogo questões urbanísticas e da história da arte; Guilherme, a linguagem do videogame para criticar a paranoia e a violência do mundo contemporâneo; Regina trabalha com vozes de imigrantes para tratar de pertencimento e identidade; e Pjota incorpora à pintura signos que marcam a relação entre cidadão e cidade.

EXPOSIÇÃO Pela primeira vez aberta a todas as manifestações artísticas, a mostra *Panoramas do Sul* recebe 1295 inscrições, que revelam uma resposta imediata à mudança de escopo do Festival: performances, trabalhos fotográficos, pinturas, publicações e outras experiências que não envolvem vídeo respondem por quase um terço das submissões. Vindos de todas as regiões do Sul, com participação crescente da Europa Oriental, Ásia e Oriente Médio, os 101 trabalhos selecionados compõem uma grande exposição no Sesc Belenzinho, com desenho que aproxima manifestações diversas, como pintura, escultura, objeto, instalação, vídeo e performances, em torno de núcleos representativos de vertentes marcantes. Assim, *Cartografias do afeto* reúne propostas que articulam questões subjetivas e transitam entre o pessoal e o coletivo; *Natureza e cultura*, obras que operam produzindo fissuras na ideia e na estrutura de gêneros clássicos; *Paisagens políticas*, trabalhos que trazem para o campo das artes visuais dilemas da esfera social, desafiando a oposição entre arte e política; e *Máquinas de ver*, trabalhos que envolvem dispositivos ópticos ou outros mecanismos que alteram o olhar e/ou propõem novas visões.



EXPANSÃO A Itinerância das obras premiadas no Festival mantém o circuito criado na última década, que prioriza as unidades do Sesc no interior de São Paulo. Na edição 2012/2013, a mostra se converte em exposição composta por instalações e obras *single channel*, e passa pelo Sesc de Campinas e São José do Rio Preto (foto).



Surfaces: Coagulate and Centipede Sun (2010); a instalação em dois canais do artista romeno Mihai Greucă integrava a exposição *Panoramas do Sul*



ARTE NO SUL Nos Seminários Panoramas do Sul, encontros mensais que se estendem por todo o período do Festival, artistas, curadores e pesquisadores discutem projetos e iniciativas curatoriais, editoriais e institucionais criados no contexto específico do Sul geopolítico. O programa tem participações da artista cubana Tania Bruguera e dos curadores Paola Santoscoy (México), Luis Camnitzer (Alemanha/Uruguai), María Inéz Rodríguez e Nadia Moreno Moya (Colômbia), Pablo Leon de la Barra (México), Bisi Silva e Olu Oguibe (Nigéria), Manuela Moscoso (Equador), Miguel Angel López (Peru), e dos brasileiros Adriano Pedrosa, Tainá Azeredo, Thereza Farkas e Clarissa Diniz. Para além do Seminário, a curadoria educativa do Festival oferece uma extensa programação destinada a aproximar diferentes públicos das exposições *Panoramas do Sul* e *Olafur Eliasson – Seu corpo da obra*: visitas mediadas, atividades e uma publicação para crianças, e atividades práticas que exploram temas ligados às mostras. A programação é aberta por um ciclo de oficinas de formação em arte contemporânea, baseado em conteúdos do Festival e do acervo do Videobrasil, e voltado a professores e estudantes de arte.

VB NA TV O Festival conquista uma nova plataforma: o programa *Videobrasil na Tv* tem sua primeira temporada exibida pela tv Sesc. Dirigida e produzida por Marco Del Fiol e Jasmin Pinho, com consultoria de Eduardo de Jesus, a série inicial parte dos conteúdos do Festival para tratar de questões da arte contemporânea, das relações geopolíticas na arte ao impacto das residências na produção atual. Ensaios visuais e entrevistas com artistas e curadores compõem os quinze programas, que propõem percursos pelas exposições *Panoramas do Sul* e *Seu corpo da obra*, discutem os conceitos por trás dos núcleos curatoriais da competitiva e dos trabalhos de Olafur Eliasson, reverberam temas debatidos no Festival e registram o processo de criação das obras comissionadas pelo Prêmio Ateliê Aberto Videobrasil no espaço paulistano Casa Tomada. Uma centena de vinhetas, espalhadas pela programação da tv Sesc, apresentam ao público as obras do Festival.

AMOR O artista libanês Akram Zaatari é o grande premiado do Festival, com o vídeo *Tomorrow Everything Will Be Alright*, uma história de amor, perda e saudade que remete ao universo do cineasta francês Éric Rohmer. Com participações em oito edições do Festival, Zaatari é um dos artistas libaneses mais reconhecidos no circuito internacional da arte. Sua obra em fotografia, filme, vídeo, instalação e performance explora questões de representação, identidade e desejo. Também curador e cofundador da Arab Image Foundation, Zaatari teve sua obra exposta pelo MoMA em 2013 e participou da dOCUMENTA (13), em Kassel (2012), e das bienais de Veneza (2007) e São Paulo (2006). Seus trabalhos estão nas coleções da Tate Modern (Londres) e do Centre Georges Pompidou.



REVISTA No *Caderno Sesc_Videobrasil 08 – A Revista*, lançado no Festival, o curador Rodrigo Moura entremeia, num “desarquivamento altamente pessoal”, páginas de revistas de arte, cultura e literatura publicadas no Brasil entre os anos 1920 e 1990, e obras de artistas e críticos como Ana Martins Marques, Arnaldo Antunes (na foto, colagem dos anos 1980), Cildo Meireles, Claudia Andujar, Eduardo Costa, Erika Verzutti, Fabio Morais, Jorge Macchi e Rivane Neuenschwander. Com design da artista Marilá Dardot, o projeto lembra veículos “importantes no reconhecimento de um campo autônomo da arte no Brasil”, todos extintos, e revisita o impresso periódico como espaço para a arte. A edição reafirma e radicaliza o caráter curatorial do Caderno, que ganha cada vez mais a dimensão de espaço de relação entre conceito, pesquisa e trabalho artístico.



Os artistas israelenses Ofir Feldman e Aya Eliav recriam AAA-AAA, performance de Marina Abramovic e Ulay, em *Art Idol*

18°

FE

CONTEMP

SESC

VII

ESTIVAL

DE

ARTE

FORÂNEA

IDEOBRASIL

2013

18º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil



De 6 de novembro de 2013 a 2 de fevereiro de 2014, Sesc Pompeia, CineSesc
REALIZAÇÃO Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURADORA-
-CHEFE Solange O. Farkas COMISSÃO CURADORA Eduardo de Jesus, Fernando
Oliva, Júlia Rebouças, Thereza Farkas, Sabrina Moura

OBRAS inscritas 1957 selecionadas 107 JÚRI Cristiana Tejo, Koyo Kouoh,
Pablo Lafuente, Rifky Effendy, Yolanda Wood

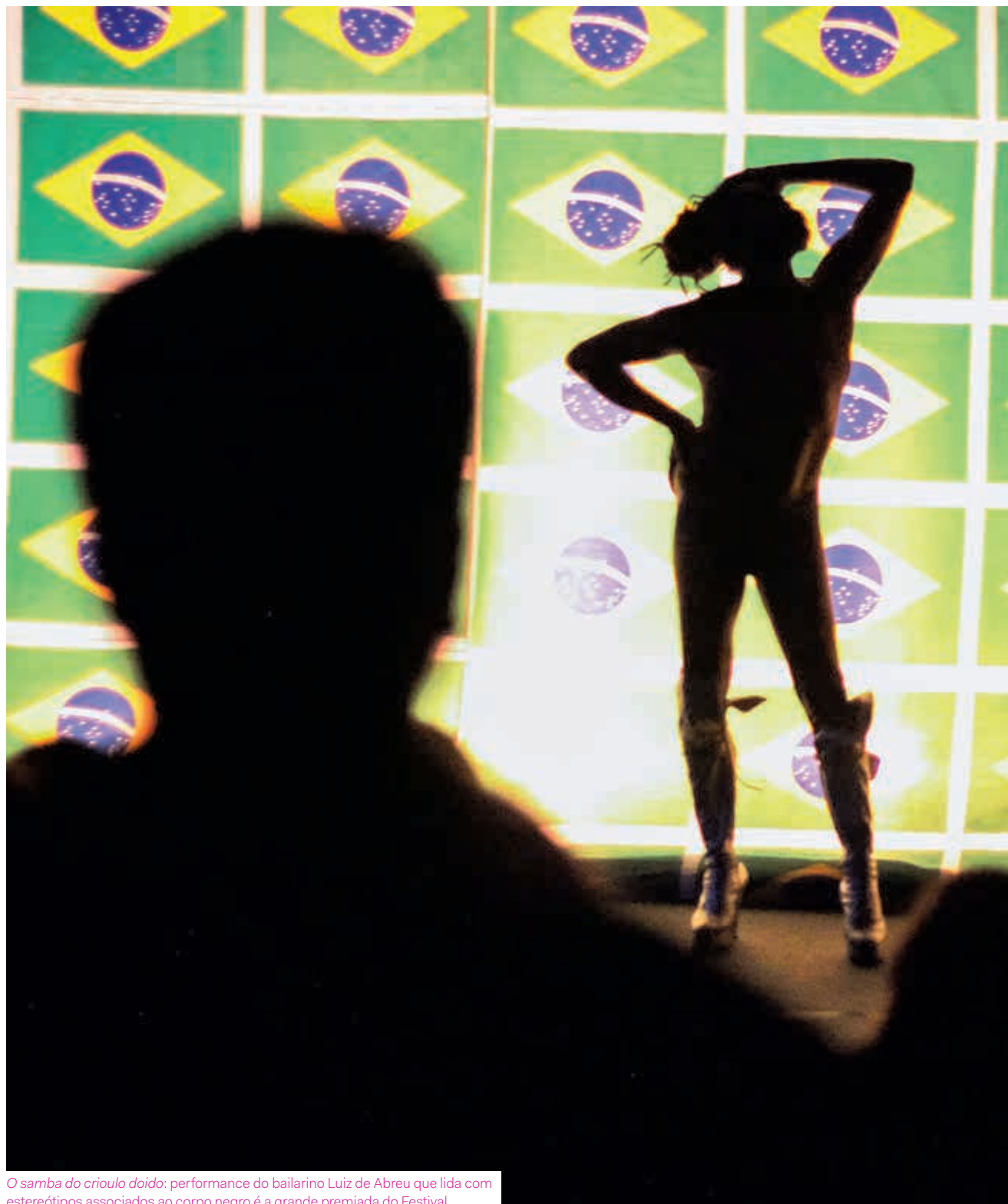
PREMIADAS GRANDE PRÊMIO *O samba do crioulo doido* (Luiz de Abreu)
PRÊMIO RESIDÊNCIA CHINA ART FOUNDATION [RED GATE GALLERY – CHINA]
The Sun Glows over the Mountains (Nurit Sharett) PRÊMIO RESIDÊNCIA FAAP
[EDIFÍCIO LUTETIA – SÃO PAULO, BRASIL] *We Are One* (LucFosther Diop) PRÊMIO
RESIDÊNCIA ICCO [NOVA YORK, EUA] *Sérgio e Simone* (Virginia de Medeiros)
PRÊMIO RESIDÊNCIA RESARTIS [A-I-R LABORATORY – VARSÓVIA, POLÔNIA] *Pipe*
Dreams (Ali Cherri) PRÊMIO RESIDÊNCIA RESARTIS [ARQUETOPIA – OAXACA,
MÉXICO] *Journey to a Land Otherwise Known* (Laura Huertas Millán) PRÊMIO
RESIDÊNCIA SESC_VIDEOBRASIL [ASHKAL ALWAN – BEIRUTE, LÍBANO] *My Father*
(Basir Mahmood) PRÊMIO RESIDÊNCIA SESC_VIDEOBRASIL [INSTITUTO SACATAR –
BRASIL] *Tomo* (Bakary Diallo) PRÊMIO RESIDÊNCIA SESC_VIDEOBRASIL [RAW
MATERIAL COMPANY, SENEGAL] *Funfun* (Ayrson Heráclito) PRÊMIO RESIDÊNCIA
WEXNER [WEXNER CENTER FOR THE ARTS – EUA] *Doméstica* (Gabriel Mascaro)
MENÇÕES HONROSAS 9493 (Marcellvs L.) *Motherland* (Sherman Ong) *Brisas*
(Enrique Ramírez) *Rabeca* (Caetano Dias)

COLABORADORES DE CONTEÚDO Aaron Cezar, Akram Zaatari, Alexandre da
Cunha, Amílcar Packer, Ana Maria Maia, Ana Pato, Ana Paula do Val, Annalee
Davis, Aracy Amaral, Bill Martinez, Cacilda Teixeira da Costa, Cao Guimarães,
Carolina Mendonça, Celso Longo, Chelpe Ferro, Daniel Trench, Daniela Labra,
DetanicoLain, Eder Santos, Elvira Dyangani Ose, Fernando Meirelles, Gabriel
Priolli, Gabriela Salgado, Goulart de Andrade, Ika Sienkiewicz, Ivana Bentes,
Jorge La Ferla, José Celso Martinez Corrêa, Kiko Farkas, Kiko Goifman,
Marcelo Machado, Marcelo Tas, Marie Ange Bordas, Mario Caro, Michael
Mazière, Moacir dos Anjos, Pedro Vieira, Roberto Moreira, Rogério Haesbaert,
Tadeu Jungle, Walter Silveira

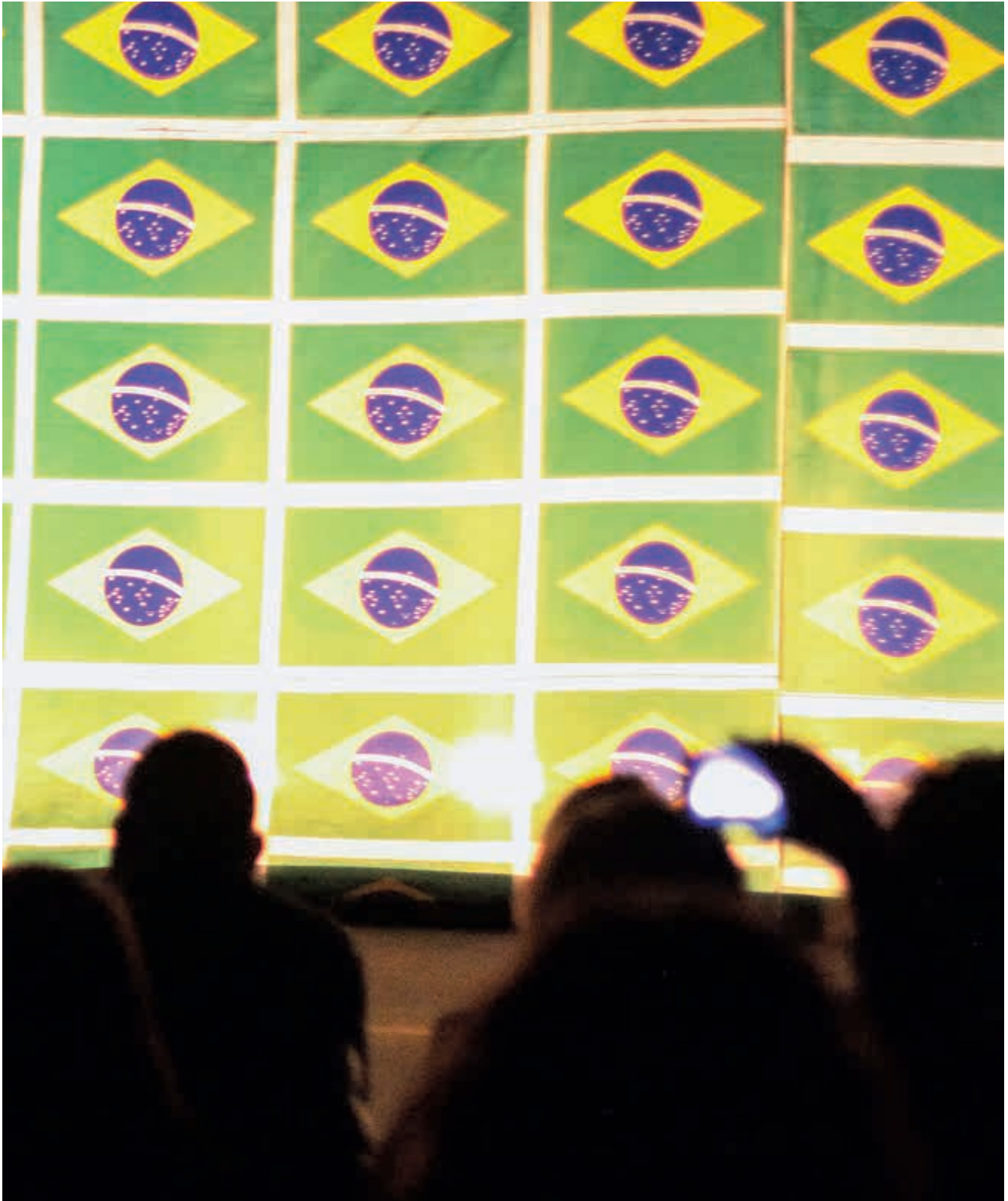
IDENTIDADE VISUAL Celso Longo e Daniel Trench TROFÉU Erika Verzutti

Com um número recorde de 107 obras, escolhidas entre quase 2 mil projetos, a exposição *Panoramas do Sul* é alçada à condição de atração principal do Festival, que comemora trinta anos e tem como eixo paralelo sua própria história. Representativa de uma perspectiva própria do Sul, que se expressa em linguagens e com sotaques diversos e “procura apontar para outros modos de experimentar as potências da produção artística contemporânea”, *Panoramas* oferece seu maior prêmio, pela primeira vez, a uma performance. Na instalação *30 anos*, um mosaico imersivo de imagens e sons com duas centenas de telas evoca obras, artistas, encontros,

aberturas e falas marcantes das três décadas do Festival, revelando personagens e passagens da história do vídeo no Brasil. Alexandre da Cunha e Chelipa Ferro reeditam performances apresentadas em edições anteriores, e a Videoteca põe à disposição do público mais de 1000 obras, de trabalhos que participaram da mostra competitiva nos primeiros Festivais a clássicos da videoarte internacional. Um conjunto estruturado de debates explora temas históricos e questões presentes, do vídeo independente, que confrontava a TV com novas visões no fim da ditadura, nos anos 1980, até as perspectivas do Sul geopolítico.



O samba do crioulo doido: performance do bailarino Luiz de Abreu que lida com estereótipos associados ao corpo negro é a grande premiada do Festival



OLHAR Com obras de 94 artistas de 32 países, entre instalações, vídeos, desenhos, esculturas, pinturas e livros de artista, a exposição *Panoramas do Sul* exemplifica “um novo olhar para a história, desde uma perspectiva mais própria do Sul”, segundo a comissão curadora. A potência fabuladora da memória, o confronto da experiência pessoal e da construção coletiva, o papel do poder na conformação da experiência urbana, a ficcionalização da natureza e o desejo de ressignificar os cânones da arte estão entre as vertentes temáticas exploradas pelas 107 obras, selecionadas a partir de um universo de mais de 2 mil projetos.

TRÂNSITO Nove residências em cinco continentes são oferecidos a artistas de *Panoramas do Sul*. Além da Residência Artística FAAP e do Instituto Sacatar, integram-se à rede de residências do Festival Res Artis, A-I-R Laboratory (Polônia), RAW Material Company (Senegal), Arquetopia (México), China Art Foundation, Red Gate Gallery (China), ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea (Brasil), Residency Unlimited e Wexner Center for the Arts (Estados Unidos). As residências são tema dos Programas Públicos e do livro *Em residência / Rotas para pesquisa artística em 30 anos de Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil*, que é lançado durante o Festival e reúne relatos de 31 artistas premiados com intercâmbios pelo Videobrasil desde os anos 1990, como Gabriel Mascaro (foto).



ANTIRRACISMO O corpo negro, visto como lugar de incidência da discriminação racial, está no centro da performance *O samba do crioulo doido*, do bailarino mineiro Luiz de Abreu. O libelo antirracismo, que lida com os fundamentos do estereótipo da negritude no Brasil, conquista o Grande Prêmio do Festival. A segunda performance selecionada para *Panoramas do Sul* é *Sem título*, do grupo Cão, em que os artistas visuais Bruno Palazzo, Dora Longo Bahia, Maurício Ianês e Ricardo Carioba testam novas formas de romper os limites entre linguagens expressivas.



GUERRA E PAZ Usando como título uma palavra em bambara, idioma do Mali, *Tomo* é uma fábula que vê a África como um território devastado por “conflitos armados e conflitos mentais”. O vídeo, que deu a Bakary Diallo (foto) o Prêmio de Residência Sesc_Videobrasil no Instituto Sacatar (Itaparica-BA), foi a segunda participação do artista malinês na mostra *Panoramas do Sul*. Em 2011, ele mostrara *Les Feuilles d'un Temps*, em que reencena poeticamente momentos da infância. A residência não aconteceu: em julho de 2014, quando se preparava para vir ao Brasil, o artista morreria em um acidente aéreo sobre a Argélia. Nascido em 1979, em Kati, e com passagens por mostras como a Bienal de Arte Africana Contemporânea, Dak'Art, Dacar (2012) e a 9ª Bienal Africana de Fotografia, Bamaco (2011), Diallo começava a ser conhecido pela poética promissora, que frequentemente questionava a violência.



FOCO Mais de sessenta convidados, entre curadores, artistas e teóricos, participam dos Programas Públicos, com uma série de debates organizados em torno de focos temáticos alinhados às exposições do Festival, *Panoramas do Sul e 30 anos*. As práticas experimentais de vídeo nos anos 1980 são tema da discussão inicial, que reúne o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa e integrantes originais das produtoras independentes Olhar Eletrônico e TVDO (foto). Mesas posteriores discutem as residências como rotas da pesquisa artística, as perspectivas para o Sul geopolítico e as aproximações entre cinema e artes visuais, com participações dos curadores Moacir dos Anjos, Gabriela Salgado (Argentina) e Elvira Dyangani Ose (Espanha), e do geógrafo Rogério Haesbaert, entre outros. Intervenções e releituras propostas pelos artistas Carolina Mendonça e Paulo Miyada, e os curadores Galciani Neves e Júlio Martins ativam as exposições.

VIDEOTECA Fundada em um trabalho intensivo de pesquisa e resgate, uma programação especial põe à disposição do público, na Videoteca, cerca de 1300 obras, entre registros de performances apresentadas no Festival, making ofs, entrevistas com artistas convidados, trabalhos que participaram das competitivas e mostras históricas de videoarte exibidas como programações paralelas ao longo das dezessete edições anteriores. Retrospectivas e curadorias históricas de videoarte reúnem obras de artistas como Aisha Quinn, José Roberto Aguilar, Bill Viola, Nam June Paik, Gary Hill, Breda Beban e Hrvoje Horvatic, Marina Abramovic, Bruce Nauman, John Baldessari, Richard Serra, Paul McCarthy e outros.

PIONEIROS O foco final dos Programas Públicos discute, no contexto dos trinta anos de Festival, a relação entre vídeo e espaço expositivo. As curadoras Ana Pato e Ana Maria Maia (foto) falam de exposições realizadas em São Paulo no mesmo período do Festival, e que revisitavam marcos pioneiros da história do vídeo no Brasil. No Sesc Pinheiros, a crítica Aracy Amaral retomava, com Roberto Moreira, seu projeto *EXPOPROJEÇÃO* (1973), primeiro levantamento da produção artística em audiovisual realizado no Brasil, e o Museu de Arte Contemporânea da USP homenageava seu ex-diretor, o curador Walter Zanini (1925-2013), que criou, em 1976, o primeiro núcleo de videoarte em um museu brasileiro.



REEDIÇÃO Reencenações de duas performances apresentadas em edições anteriores são comissionadas pelo Festival para integrar a programação comemorativa dos trinta anos e alimentar um foco de debates nos Programas Públicos. *Coverman* (2001), de Alexandre da Cunha, ação que explora a vulnerabilidade do corpo e remete ao universo de Lygia Clark, volta em versão amplificada, com múltiplos protagonistas. *Reboot* (foto) é uma releitura de *O gabinete de Chico* (1998), uma das primeiras performances públicas do grupo carioca de arte sonora Chelipa Ferro, que combina, ao vivo, imagens e sons extraídos de instrumentos mais e menos convencionais. Nos Programas Públicos, Alexandre da Cunha, escultor e performer com passagens pelas bienais de Veneza e São Paulo, conversa com o curador e docente Fernando Oliva sobre as relações entre performance e reencenação.

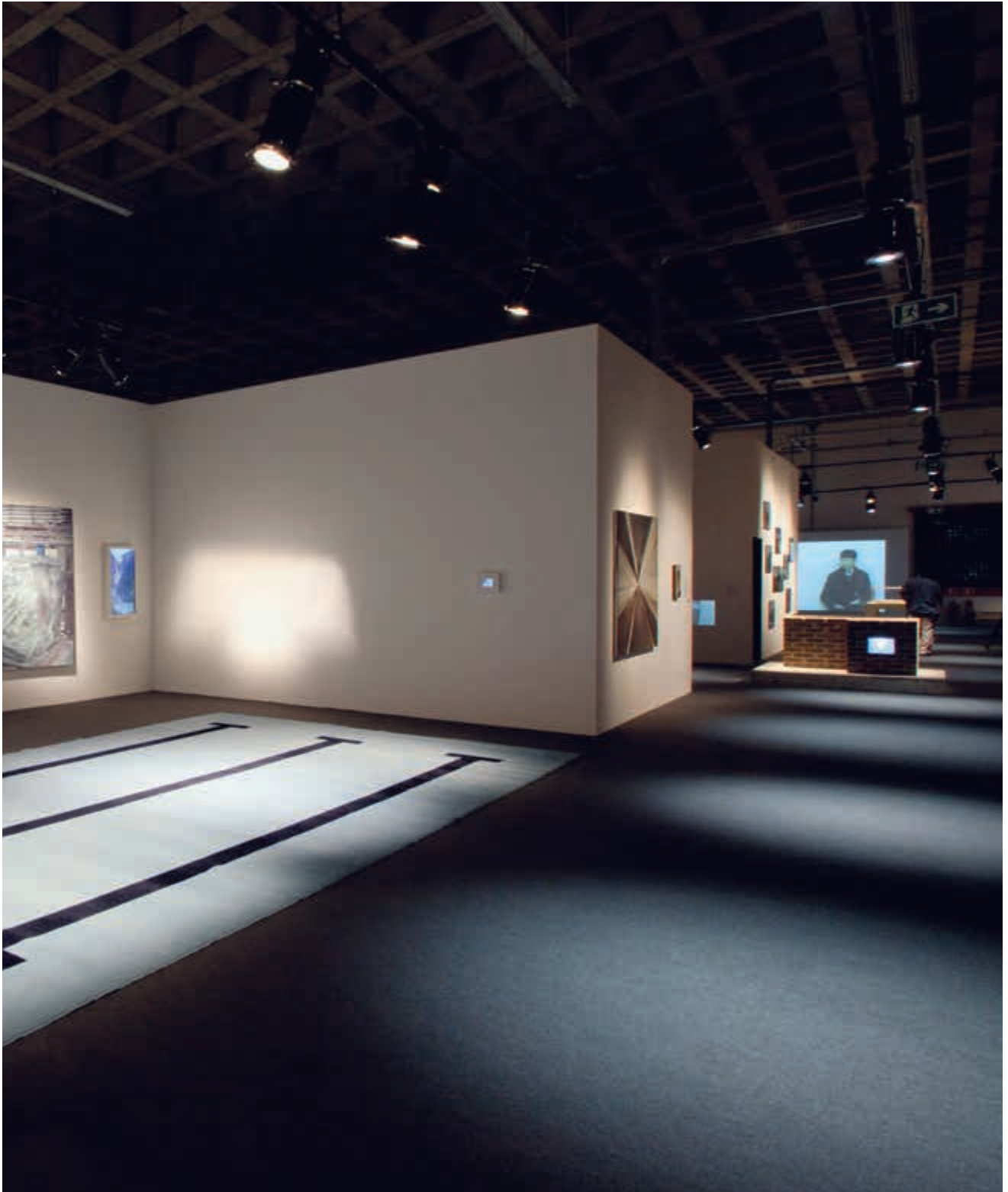
POLIFONIA Imagens de obras, performances, encontros, entrevistas, aberturas e outros momentos relevantes das dezessete edições do Videobrasil alimentam as 234 telas da instalação *30 anos*, centro do eixo histórico do Festival. Ocupando o galpão do Sesc Pompeia com seu grande e diverso mosaico visual, a instalação promove um passeio imersivo pelas mudanças do Videobrasil e da cena da arte nas últimas décadas, revelando passagens e personagens significativas da história do vídeo no Brasil e no mundo. Com ambientação sonora assinada pelo coletivo O Grivo, e uma programação visual que permite alternar imagens e identidades visuais, *30 anos* compõe o ambiente onde acontecem as performances e os Programas Públicos do Festival.



CONEXÕES As obras da exposição *Panoramas do Sul* constituem o universo inicial da PLATAFORMA:VB (foto), ferramenta on-line de pesquisa e experimentação lançada no Festival. O dispositivo permite agregar e cruzar textos, imagens, links e outras informações relacionadas às obras, que podem ser imputadas e acessadas por artistas, curadores, pesquisadores e público. Desenhando uma trama complexa de conexões a partir de pontos e vetores que se organizam de formas diversas, a PLATAFORMA:VB revela contextos, processos e referências sobre um universo crescente de obras do Acervo Videobrasil.



Vista da exposição *Panoramas do Sul* no Sesc Pompeia; em primeiro plano



SONHOS Ficção científica rodada em Brasília e no deserto do Atacama, no Chile, *Deserto azul* (foto) é o segundo longa-metragem do artista visual Eder Santos. O filme faz sua estreia no Festival, em sessões no CineSesc. Em um futuro árido e desumanizado, um homem busca respostas para intuições e sonhos que o atormentam. Com alusões ao modernismo e à arte contemporânea, tem fotografia de Pedro Farkas e Stefan Ciupek, trilha sonora de Fernanda Takai e elenco composto por Odilon Esteves, Maria Luísa Mendonça, Ângelo Antônio e Chico Díaz. Com uma produção artística marcada por obras em vídeo e instalação, Santos participou de dezessete das dezoito edições do Festival.



CONTEXTO O brasileiro Claudio Bueno e o egípcio Mahmoud Khaled recebem o Prêmio Videobrasil em Contexto, fruto de edital lançado antes do Festival, em parceria com a Delfina Foundation (Londres) e a Casa Tomada. Em três meses de residência em São Paulo e Londres, os dois artistas desenvolveram projetos construídos a partir do acervo da Associação. Interessado nas poéticas digitais e nas possibilidades da conectividade, Bueno cria, com Paula Garcia, a instalação *Estudo para duelo*. Khaled, que usa imagem, texto e instalação para tratar de sociopolíticas contemporâneas, apresenta o vídeo *Proposal for a Porn Company*.



HISTÓRICO Solange Oliveira Farkas, Gabriel Priolli, Fernando Meirelles, Marcelo Machado, José Celso Martinez Corrêa, Anna Maria Maiolino (foto), Tadeu Jungle, Walter Silveira, Eder Santos, Carlos Nader, Kiko Goifman, Marcelo Tas, Sandra Kogut e Lucas Bambozzi estão entre os personagens da história do Festival e do vídeo brasileiro que falam sobre os trinta anos na série *Videobrasil na tv*, exibida pela Sesc tv. Os programas tratam do surgimento do Festival, em contexto marcado pela produção independente de vídeo, o desejo de confrontar a tv e a abertura política; a absorção do vídeo por artistas e cineastas interessados em construir novas estéticas para a imagem em movimento; a escolha do Sul geopolítico como eixo estruturador e a transformação do Festival em plataforma de inserção internacional para a produção da região; os diálogos entre vídeo, cinema e artes visuais; e a abertura a outras linguagens artísticas. Os quatro programas que fecham a temporada oferecem novas leituras sobre as obras da mostra *Panoramas do Sul*.

RAÍZES A experiência de quem é obrigado a deixar seus lugares de origem por causa de conflitos ou questões econômicas é o objeto de investigação da artista gaúcha Marie Ange Bordas no projeto *Deslocamentos*. Desenvolvido por dez anos, em convivência com pessoas obrigadas a emigrar no Brasil, Europa e África, o trabalho serve de base ao *Caderno Sesc_Videobrasil og – Geografias em movimento*, editado pela artista. Temas como desterritorialização e cartografias afetivas emergem das colaborações de artistas e teóricos que tiveram aportes ou participações no projeto, como o artista visual sul-africano William Kentridge, o pensador camaronês Achille Mbembe, a artista cubana María Magdalena Campos-Pons e o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert. O flipbook *Return* (foto), criado por Kentridge em colaboração com a dançarina Dada Masilo, integra a publicação.





Performance sem título, do grupo Cão, formado pelos artistas Bruno Palazzo, Dora Longo Bahia, Maurício Ianês e Ricardo Carioba



A instalação *30 anos*: duas centenas de monitores recontavam a história do Festival com excertos de obras, testemunhos, reportagens e fragmentos de identidades visuais



VIDEOBRASIL 30 YEARS
DANILO SANTOS DE MIRANDA
REGIONAL DIRECTOR OF
SESC SÃO PAULO

Accelerated relations between man and technology have radically altered the emotional, informational, documental, and artistic content produced since the latter half of the 20th century.

In addition to the feeling of obsolescence that continues to afflict the human being in the face of machines, such as computers, cameras, and video cameras, there is a nagging doubt about our very capacity to note the changes that go on around us without causing much surprise or wonderment.

These quick-fire changes affect the way we perceive the world, as they dilute our common references and influence the way sources of information and knowledge are configured and corroborated, instilling different and often unpalatable points of view on themes under discussion. In tandem with this, contemporary art, especially that associated with technology, has become increasingly complex.

It is within this context that Associação Cultural Videobrasil celebrates its thirtieth anniversary, counting on the partnership with Sesc since 1992. Along this long journey, Sesc has striven to lend greater visibility to the most varied aesthetic manifestations in electronic mediums, going beyond the remit of a festival to pursue a range of initiatives that includes exhibitions, the publication of books and special reviews, and the organization of archives in electronic formats for public consultation.

Having made the policy decision to concentrate on contemporary production by artists, curators, and researchers from the geopolitical South, Videobrasil questions the legitimacy of Western artistic canons by shifting the focus onto individuals

and debates from off the Western axis. It is a question of making space for art produced in disarray, represented by different contexts of political, social, and cultural repression, a lack of freedom of expression, political-economic instability, war, poverty, and starvation.

Where the realities of these local societies meet, deprived of access to education and culture, stories emerge, along with symbols and myths that are unknown to the Western world. Everything that leads to this sputtering and de-structured conjuncture, in comparison with Europe and the USA, becomes a template from which not only to confront differences, but also to fuel dialogues free of value judgments.

What we look for is equal platforms for voices and narratives, whilst preserving their differences.

This is what brings Sesc to celebrate the thirtieth anniversary of Videobrasil, sure of its capacity to ally art, criticism, and diversity as fundamental elements in the transformation of the realities that surround us.

THE REAL AS MATERIAL
SOLANGE FARKAS
CURATOR AND DIRECTOR,
ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

Video is a tool that emerged at a time when the supports, materials, spaces, and formats of art were under intense scrutiny. It came to challenge an institutional system and market that do not always rally behind what, in artistic and discursive terms, urgently needs producing. Yet it was in the relationship between the language of art and the real that it effected its greatest change: from a subject of representation, reality itself became the artist's raw material.

As a medium of artistic creation, video sustained the intensely critical spirit of the mid-20th-century vanguards. By introducing such dimensions as movement, time, and sound into the visual arts once and

for all, video influenced the field's syntax. As a permeable medium in dialogue with the most diverse aesthetic contexts, it helped breach the boundaries between different realms of artistic activity. It made a vital contribution to questioning the status quo, not only in formal terms, but also discursively, institutionally, and commercially.

Today, video is comfortably integrated into artistic language in all its possible modes: explored as a narrative tool, intersecting with the field of cinema, drafted into installation, used as record or document, and appropriated by all manner of specific discourse. Moreover, the radical way new technologies have seeped into everyday life, reconfiguring our perceptual field, has brought new dimensions to exhibition spaces and approaches, and will continue to do so.

The introduction of video had a major impact on the art system, conjuring new relationships with the real and with its material. New formats arise, are surpassed, perfected, or discarded—and for numerous reasons, most of them market driven. What abides of artistic production in video, as ephemeral as the technologies that lent it life, are the vectors of transformation that these works manage to impose upon the ways art is conceived and problematized.

We'd like to dedicate this book to Thomaz Farkas (*in memoriam*).

FOREWORD

The original idea behind this publication was to revisit the content and changes that have marked the last thirty years of the Videobrasil Festival and which transformed a local initiative intended to foster and discuss Brazilian video back in the 1980s into a platform for contemporary artistic production throughout the geopolitical South.

Looking back over the past, the spotlight of hindsight falls on artists, works, and ideas that helped build the Festival's identity and lay its milestones: the decision to internationalize in the 1990s, already with an eye turned toward the geopolitical South; the beginning of the partnership with Sesc São Paulo in 1992, which lent new proportions to the event; and the opening of the Festival to all artistic manifestations in 2011, recasting it in its current mold.

While it sticks to that original plan, the book also found itself having to cobble together the fragments of broader histories: the discovery of video as a medium and material for art by the international vanguards of the 1950s and '60s; the ideas that renewed Brazilian audiovisual and artistic production in the 1960s and '70s; the arrival of home-video formats in Brazil in the 1980s, which coincided with the desire to overhaul the language and thematic scope of public television; the absorption of video artists into the wider art system from the 1990s on; and, most recently, the discovery of video by artists not usually associated with it.

Above all, what is traced here is the slow but irreversible course that steered video closer to the arts in general, generating practices with the potential to redesign circuits and blur boundaries between manifestations and languages. Beyond the anniversary, it is this very unique cross-fertilization of histories that justifies the effort to look anew at the programmes of the Festival's editions to date, as well as the changes that have tailored it to the demands of thirty years of constant mutation, not only in video production, but in contemporary art as a whole.

Read from a historical perspective, which seeks in each the formats and thematic spectrums they helped devise, the contents of the eighteen editions of the Festival create a timeline stretching from 1983 to 2013, and interspersed, as of 2000, with the monothematic exhibitions Associação

Cultural Videobrasil has been hosting in conjunction with Sesc São Paulo. Four essays interrupt this chronology in order to delve more thoroughly into the fundamental aspects of the Festival's history and the stories it tells: the beginnings, in the twilight of the dictatorial period, fuelled by a desire to "seize" and transform a television that was monopolized and swaddled; the relationship between video and performance, which made itself felt from the very outset; the place of video in contemporary Brazilian art; and the implications of adopting a scope that broadened the Festival's focus to include other regions of the geopolitical South.

Conceived of as a record and revision of roads taken and inroads made by a Festival of such specific characteristics, defined by change and by risk, this book begins and ends on a note that underscores the importance of the real as artistic material in and for video. From the discovery of the medium's possibilities to its heavyweight presence in the repertoires of today's artists, it clearly sizes the invaluable contribution video has made to contemporary artistic expression.

1983

I Festival de Vídeo Brasil

August 8 to 14, 1983, Museu da Imagem e do Som, São Paulo
UNDERTAKING Fotoptica, Museu da Imagem e do Som COORDINATION Heloisa Vidigal, Ivan Isola, Solange O. Farkas, Thomaz Farkas

ARTWORKS submitted 78 selected 36
JURY Candido José Mendes de Almeida, Gabriel Priolli, Henrique de Macedo, José Joffily, Moracy de Oliveira, Walter George Durst, Walter Lima Jr.

PRIZEWINNERS
GRAND PRIZE *Caderneta de campo*

(Catherine Hirsch, Edson Jorge Elito, José Celso Martinez Corrêa, Noilton Nunes, Uzyna Uzona) 1ST PLACE *Marly Normal* (Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Olhar Eletrônico) 2ND *Garotos do subúrbio* (Fernando Meirelles, Olhar Eletrônico) 3RD *Arquive-se* (Angela Mascelani, Guy Van de Beque) 4TH *Frau* (Isa Castro, Tadeu Jungle, TVDO, Walter Silveira) 5TH *A dama do Pacaembu* (Maria Luisa Leal, Rita Moreira) 6TH *Brasil, Paula Z* (Carlos Ebert, Gustavo Hadba, Telecine Maruim) 7TH *Selene* (Gofredo Telles, Mari Pini) 8TH *Quem Kiss teve* (Tadeu Jungle, TVDO) 9TH *Chico Antônio, o herói com caráter* (Eduardo Escorel, Telecine Maruim) 10TH *Brasília* (Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Olhar Eletrônico)

CONTENT CONTRIBUTORS Ana Maria Magalhães, Aníbal Massaini, David Raw, Ethevaldo Siqueira, Fayez José Mauad, Fernando Pacheco Jordão, Flávia Moraes, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Helena Silveira, Marcelo Machado, Otávio Donasci, Paula Gaitán, Roberto Elisabetsky, Rubens Fernandes, TVDO, Videoverso, Walter Avancini, Walter Clark

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas
TROPHY Kiko Farkas

Videobrasil emerged out of the wave of cultural effervescence and resumed political debate that came with the period of transition from the military dictatorship to the restitution of democracy in the late 1970s. The unexpectedly high number of submissions and the resolutely political tone of the content revealed the event as a timely response to a particular contextual overlap. On the one hand, the state monopoly over the concession of broadcasting rights, which played a fundamental role in the consolidation of the political project of the military regime, invoked a strong backlash from a generation eager to "invade

television" with social realities and lifestyles that had been banned by the dictatorship, air new points of view, and experiment with visual languages. On the other, the arrival of home-video equipment on the Brazilian market—and the advent of semiprofessional portable formats—made it possible to produce audiovisual content outside the strictly controlled (and chronically hamstrung) TV environment. The Festival served as a showcase for a fertile generation of independent producers intent on breathing fresh life into audiovisual language and into Brazilian television. This was the backdrop against which the first Videobrasil Festival took place and it underpinned all the works in competition and on show. It was also the theme of the roundtable discussions with independent producers and people from TV, and gave rise to performances and installations that explored the expressive possibilities of video beyond television use, suggesting an umbilical relationship between the Festival and the arts.

THE NEW SUPER-8 Videobrasil was created by Thomaz Farkas, one of the precursors of modern photography in Brazil. Part of a drive to promote the use of portable video equipment which Fotoptica—his photographic equipment company—had started selling on the Brazilian market, the Festival was set up to replace the Festival Nacional do Filme Super-8, an important outlet for alternative audiovisual production in Brazil, held with Fotoptica's support since 1973 and doomed to obsolescence with the imminent demise of the film reel. The journalist Solange Oliveira Farkas, then editor of *Fotoptica* magazine, which the company published into the 1990s, was encumbered with researching and formatting the event, and she has remained at its helm to this

day. "Thomaz was a visionary and he sensed the power this new and accessible media would have to catalyse the desire for expression and creation that was the tone of those times," says the curator. Her prior experience in events was limited to a fringe cinema exhibition she had organized as her final project at the School of Communications of the Federal University of Bahia in Salvador, which featured work by Neville d'Almeida, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, and Edgard Navarro.

IT WAS ALL TRUE Of the thirty-six works selected, twenty were documentaries or reports, which attests to the desire to reveal individuals and realities avoided or disdained by the national TV networks, whether for their political content or because they failed to meet the narrow standards of mass-interest programming. Examples were the São Paulo punk scene (*Garotos do subúrbio*), the everyday experience of the homeless (*A dama do Pacaembu*), the mayoral inauguration of Leonel Brizola in Rio de Janeiro (*To Leonel Brizola*), the slaughter of alligators in a nature reserve (*Morte no Pantanal*), and the *ganzá* player who so enchanted the poet Mário de Andrade (*Chico Antônio, o herói com caráter*).

NO CATEGORIES On prior deliberation by the jury, the decision was taken to abolish the competition categories announced in the regulations (documentary, fiction, musical, and freestyle). Instead, two new categories were established: VHS, for work done in the home-video cassette format launched worldwide by JVC in 1977 and in Brazil by Sharp in 1982; and U-Matic, for films made with the semiprofessional portable video equipment manufactured by Sony since 1970, and attracting adherents in Brazil at the time.

A FULL HOUSE The 172-seater auditorium at the Museu da Imagem e do Som was not enough to accommodate all those interested in the Tapes in Competition screenings, held in two-hour sessions over a period of six days. On the auditorium stage, two big screens ran works simultaneously, while TVs on totem poles in the corridor outside showed the competitive and parallel exhibitions.

CENSORSHIP The first five editions of the festival were still subject to prior censorship, and the selected works had to be submitted to the unfathomable winnowing of Solange Fernandes, the much-feared head of the Public Entertainment Censorship Division (DCDP) between 1981 and 1984. This Bureau was used by the military regime as of 1964 to control the content of cultural, journalistic, and artistic works, and to curb the dissemination of opposition ideals. Though the political paranoia had been waning since 1979, a deep-set moralism remained that vetted works of a libertarian nature or involving sexual themes. Censorship was officially abolished in Brazil in 1988, under the newly promulgated Constitution.

BEATLES The stage for a campaign to overhaul televisual language driven by independent video producers, the first Videobrasil Festival was dominated by two main fronts: Olhar Eletrônico and TVDO. If indie video was the new rock, then its two main "bands" fuelled an entertaining rivalry, with Olhar Eletrônico playing the clean-cut kids to TVDO's iconoclastic bad boys. That aside, they both wanted the same thing: to create TV for the third millennium. Visual experimentalism and everyday themes were the hallmarks of Olhar Eletrônico, created in 1981 by Fernando Meirelles, Marcelo Machado, José Roberto Salatini, and Paulo Morelli, recent architecture

graduates from USP, and joined later by Marcelo Tas, Renato Barbieri, and Toniko Mello, among others. The group took awards at the Videobrasil Festival for *Marly Normal*, a poetic exercise in dry cut, and for the documentaries *Garotos do subúrbio* and *Brasília*. The result was an invitation from the journalist Goulart de Andrade to create a daily show for TV Gazeta. "Videobrasil was our official introduction to the world," says Meirelles. It was the beginning of a series of TV collaborations that would give rise to the successful reporter Ernesto Varela, played by Tas. Though the group dissolved in the late 1980s, Meirelles, Morelli, and Mello remain partners in the film and advertising production company O2, the outfit behind such TV and cinema hits as *City of God* and the children's show *Castelo Rá-Tim-Bum*.

& STONES An aesthetic project aligned with concrete poetry and Tropicalism, TVDO was formed by Tadeu Jungle, Walter Silveira, Pedro Vieira, and Paulo Priolli. "Our thing wasn't to produce a video or a programme, what we wanted was to change the world," says Jungle. Born out of the School of Communications and the Arts at USP, the production company created a visual language that broke from the constraints of TV and prioritized improvisation, performance, and error. The name TVDO, a play on the word *tudo*, meaning "everything/anything/all," was derived from the maxim: "Tudo pode ser um programa de TV" [anything can be a TV show]. Some of their shows, recognized today as milestones in the modernization of Brazilian television, were *Mocidade independente* (Bandeirantes, 1981), with Nelson Motta, and *Fábrica do Som* (TV Cultura, 1983–84). At the 1st Videobrasil Festival, in partnership with Videoverso, TVDO took awards for *Frau*, which accompanied the clash between the dramaturge José

Celso Martinez Corrêa and the Brazilian film establishment at the Gramado Festival, and *Quem Kiss teve*, a playful Brazilian tribute to the band Kiss. The group also exhibited a series of video installations that invented novel uses for television sets and cast an ironic look at the potentiality of the electronic image. "They took the TV out of the sitting-room," says Jungle.

WEAPON OF WAR Actor, dramaturge, and director, José Celso Martinez Corrêa is a radical renewer of theatrical language in Brazil, and his career is one in which aesthetics and politics walk hand-in-glove. His Dionysian and libertarian approach has led to some anthological stagings, such as Oswald de Andrade's *O rei da vela*, and Chico Buarque de Holanda's *Roda viva*, a symbol of resistance against the military dictatorship. Imprisoned and exiled by the regime, the director returned to Brazil in 1979, and started campaigning for the construction of Teatro Oficina, designed by Lina Bo Bardi, and against the real-estate speculation threatening its immediate surroundings, owned by the TV mogul Silvio Santos, a fight that continues to the present day. In defense of his cause, Martinez Corrêa became a pioneer in the political use of video: he acquired a U-Matic camera and recorded every step of the campaign. "The camera was our instrument of political pressure," he recalls. "We stormed city hall and the governor's palace. They were terrified." *Caderneta de campo*, which won the Grand Prize at the 1st Videobrasil Festival covered the group's protests and urban interventions set against a recital of excerpts from Lina Bo Bardi's writings on the theater and from rehearsals from the Oficina repertoire. "Video was a sort of Big Brother, only not in the Brother's hands," says Martinez. "Without it, Oficina would have been torn down long ago."

IN THE LAND OF THE SUN The idea of running informative parallel shows dates back to the first edition of the Festival, when these declared the event's affiliation with the Brazilian vanguard cinema of the 1960s and 70s, especially that of Glauber Rocha. A series of documentaries recalled the participation of this Bahia-born filmmaker in TV Tupi's 1979 show *Abertura*. Created by the journalist Fernando Barbosa Lima, the program brought intellectuals together to discuss the Brazilian reality. Over a period of four months, the creator of Cinema Novo sent TV into a trance, producing a fierce manifesto against cultural terrorism and the dim outlook for thinkers, artists, and the people in general during the years of Brazil's political reopening.

PERFORMANCE At the opening of the Festival, the stage designer and actor Otávio Donasci presented *Cavaleiro do apocalipse*, a performance in which he rode down Avenida Europa on horseback, dressed up as a knight. Where his head should be was a TV monitor playing facial close-ups of the artist talking and changing expressions. Variations on Donasci's video creatures would be seen at subsequent editions of the Videobrasil Festival.

GROUP COUNSELLING During those same months, independent producers and people from TV—such as the directors Walter Avancini and Walter Clark, and the author Walter George Durst—came together to discuss the state monopoly over Brazilian TV channels; the lack of fiscal incentives for the importation of video equipment for small producers; the lack of legislation tailored to video; the particularities of "the videotape aesthetic"; and the need for "space" for "new languages" and "image-transmission" technologies, such as cable TV and UHF.

HIGH TECH VCR image resolution (still analogical at the time) was measured in visible lines. The German Pal-M was the system used in Brazil and it offered 525 lines, against 625 by the American NTSC. Rudimentary in comparison with digital systems, video was high technology back then, as were related instruments, such as videotext. The remote-access system was displayed at the Festival's technology fair, which also included artworks in videotext, under the visionary title of "art on line."

1984

II Festival Fotóptica-MIS de Vídeo Brasil

August 20 to 26, 1984, Museu da Imagem e do Som, São Paulo

UNDERTAKING Fotóptica, Museu da Imagem e do Som – São Paulo
COORDINATION Heloisa Vidígal, Ivan Isola, Solange O. Farkas

WORKS submitted 120 selected 60
JURY Aloysio Raulino, Arrigo Barnabé, Candido José Mendes de Almeida, Enio Mainardi, Goulart de Andrade, Henrique de Macedo, Inácio Araújo, Ivan Isola, João Clodomiro do Carmo, Josias Silveira, Leon Cakoff, Marcelo Rubens Paiva, Moracy de Oliveira, Rubens Ewald Filho, Walter George Durst

PRIZEWINNERS

1ST PLACE *Eletricidade* (Alfredo Nagib Filho, Eletroagentes) **2ND** *Beijo ardente – Overdose* (Flavia Moraes, Hélio Alvarez) **3RD** *Lixão do Alvarenga* (Caco Barcellos, Kiko Gemal) **4TH** *Ivald Granato in performance* (Tadeu Jungle, TVDO) **5TH** *Graffiti efêmero* (Marina Abs) **6TH** *Ali Babá* (Paulo Morelli, Olhar Eletrônico) **7TH** *O sono das vitrines* (Carlos Porto) **8TH** *Operação França* (Ruy Solberg, Telecine Maruim) **9TH** *Pra quê o título?* (Luiz Silva, Ronaldo Marques) **10TH** *Esqueci o que sinto* (Leonardo Crescenti, Margot Crescenti)

CONTENT CONTRIBUTORS Carlos Ebert, Ethevaldo Siqueira, Fabio Magalhães, Fernando Barbosa Lima, Fernando Meirelles, Gabriel Priolli, Gilson Alcântara, Jorge da Cunha Lima, Leon Hirszman, Otávio Donasci, Roberto Elisabetsky, Rodolfo Cittadino, Rodrigo Martins Ferreira, Rosa Maria, Sérgio Tastaldi, Tadeu Jungle, Walter Silveira

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas
TROPHY Kiko Farkas

Held during a time of political rearticulation, amidst a series of historic demonstrations in various state capitals demanding the restitution of democracy, the 2nd Festival reaffirmed its role as a showcase for alternative audiovisual production in video. This edition received 50 percent more submissions than the first, and many of these came from outside the Rio-São Paulo circuit, from places like Belo Horizonte, Manaus, Porto Alegre, and towns in the countryside and hinterlands. In addition to amateur and independent output, some of this work was produced for slots then opening up on TV networks, such as Abril Vídeo and Goulart de Andrade's show on TV Gazeta in São Paulo. Ernesto Varela, created by Marcelo Tas and Olhar Eletrônico, a character that had become a symbol of the revolutions of the day, made his first appearance at the Festival. If documental language and the desire to expose political and social realities ignored by big media still predominated, experimentalism gained ground and took new forms, especially the music video and video performance. The prize giving recognized both these emerging trends. Reflecting the need for a bridge between the new producers and the main Brazilian TV channels, the Festival put together a jury panel that included such figures as Walter George Durst, an

A-list screenwriter and dramaturge at TV Globo; held debates with filmmakers, politicians, and TV people, discussing technology and legislation; and took the first steps towards a fair for the purchase and sale of program rights.

"Vídeo Brasil's 2nd Festival Fotóptica-MIS coincides with a moment of economic, political, and social transformation in our nation. We are curious and alert, more demanding and harder to please, and we want to know more, now. Today, we are a people that has suffered and is all the more critical for it, and we want to see both sides of the coin." *Thomaz Farkas, Festival catalogue*

DIRECT ELECTIONS NOW In recession and straining under crippling rates of inflation—an unbelievable 239 percent in 1983—Brazil was a country demanding change. Welling grassroots support grew up around congressman Dante de Oliveira's constitutional amendment bill, which called for the reestablishment of direct elections. Ever-larger street rallies spread nationwide. On the anniversary of the founding of the city of São Paulo in January 1984, 1.5 million people descended upon Vale de Anhangabaú, in the city center, on a march led by Tancredo Neves, Fernando Henrique Cardoso, Ulysses Guimarães, Mário Covas, and Luiz Inácio Lula da Silva, among others who would dominate the political scene in the decades to come. Roberto Elisabetsky's *Diretas na Sé* was a video record of this historic march and the widespread desire to elect a president by direct vote. These street demonstrations met with police repression and the amendment was rejected by the House. The restoration of democracy would have to take the longer road of a return to civil rule in 1985, followed by direct elections after the promulgation of the new Constitution, in 1988.

REALITIES The competitive show left no doubt as to the prevalence of an engaged line of video-making, with films tackling themes of social injustice and human rights violations, and taking up the defense of minorities. The works participating in the Festival included documentaries and reports—some originally produced for television—on the life of street peddlers in Rio (Telecine Maruim), the struggle of Sataré Mawé Indians against the French oil company Elf Aquitaine (Aurélio Michiles), and the plight of Brazil's street kids (Olhar Eletrônico, Hamilton Almeida Filho). On these lines, the prizewinners were *Operação França*, by Ruy Solberg, which accompanied the daily lives of Brazilian transvestites living in Paris; *Lixão do Alvarenga*, by Caco Barcellos, on a community living on a São Paulo landfill tip; and *Ali Babá*, by Paulo Morelli and Olhar Eletrônico, which asked politicians and the man-on-the-street where they thought all the country's money was.

I WANT TO BE CONTROLLED The music video *Eletricidade*, by the singer Kodiac Bachine and his group the Eletroagentes, stunned the jury with its futuristic aesthetic and underground vibe. This pop/post-punk song speaks of a man transformed into a machine, an idea that pervaded the 1982 sci-fi classic *Blade Runner*. The visual feel created by the photographer Alfredo Nagib Filho drew on the scratchy texture of video, turning its defects into effects. The work referenced the videogame genre, which was starting to come into its own, and heralded the music video aesthetic and the format's subsequent rampant spread. With the arrival of MTV in Brazil and ongoing investment channelled into the local music scene, the music video

gained momentum that allowed its relative conceptual liberty to fuel a field of experimentation that would prove vital to video makers.

VIDEO PERFORMANCE

Grafiti efêmero blended performance with the visuality of video to a surprising effect, eliciting a positive response from the jury and festivalgoers alike. In the dark, actor and musician Theo Werneck wielded a green neon lightsabre, executing martial manoeuvres to the sound of the German group Kraftwerk. Each sweep of the sabre created patterns captured on video. Taking the prize for 5th place, the work was the debut of serial-festival participant Marina Abs (1962–2002). With a background in Super-8, she worked for a time with the indie producer Olhar Eletrônico and the Globo TV network, producing music videos and documentaries. She also held a master's degree in cinema from New York University. Abs died of a rare disease while preparing to shoot her first feature-length film, *Memórias do futuro*. Her work received a retrospective at the 14th Videobrasil Festival in 2003.

TWILIGHT Video that wants to be cinema—with an intricate plot and complex production—found full expression in *Beijo ardente – Overdose*, a collaboration between the film reporter Hélio Alvarez and the then-aspiring director Flavia Moraes. This sixty-minute comedy is about a vampire who decides to spice up his eternal life by committing a string of murders. The work earned second prize and stood out for sealing a new form of collaboration between video and TV: it was filmed over a period of six months using only equipment loaned by the southern Brazilian TV network RBS in exchange for institutional advertising. Moraes

went on to make her name in the ad industry before releasing her first feature-length film, *Acquaria*, in 2004.

ENFANT TERRIBLE

The experimentalism of TVDO is there for all to see in *Invalid Granato in performance*, a record of the artist's actions in museums, on avenues, and in shantytowns that levels scathing criticism at “the São Paulo intelligentsia and the contemporary art world.” The video was directed by Tadeu Jungle, who also copresented (alongside Walter Silveira) the video installations *Nossa Senhora!*, an electronic oratory in which the festivalgoers are invited to light the candles, and *Objeto 3-D / TVDO*, a television tribute to the Korean artist Nam June Paik, with a mirror instead of a screen.

THE REPORTER *História de Pernambuco*, by Olhar Eletrônico, was the Festival-debut of Ernesto Varela, a character created by Marcelo Tas. This unflinchingly intrepid and unfashionably truthful reporter became indie video's maximum contribution to Brazilian TV—and, hardly surprisingly, its biggest hit—by asking then-congressman Paulo Maluf if it was true that he was “corrupt and a thief” or the soccer director Nabi Abi Chedid which was his next “marked card.” “In search of a more productive relationship with Brazil's complex reality, Olhar Eletrônico invented the figure of a ham-fisted anti-reporter ... whose notorious ingenuousness enabled him to establish an altogether different connection with his target.... Varela is as much an acid parody of conventional TV journalism as he is the proposal for a new breed of journalism.... Informal, confused, making no attempt to conceal his ignorance of the themes he broaches..., he's the total antithesis

of the traditional Brazilian TV model, with its aseptic, technically perfect programs, mannequin-like presenters and star-reporters more concerned with their own image than with the veracity of the facts in-hand," wrote Arlindo Machado in *A experiência do vídeo no Brasil – Maquinário e imaginação*.

CANDIDO JOSÉ MENDES

DE ALMEIDA (1958–2006) was a constant presence at the first editions of the Festival. Coordinator of the Cultural Center of the Cândido Mendes Faculty in Rio de Janeiro, he studied television in New York and worked with photography and audiovisual production. In addition to video-making, he presided over the Brazilian Association of Videocassette Distributors and wrote the book *O que é vídeo?* ([What is video?], Brasiliense, 1984), which defined the medium as "a mode of communication disconnected from the strictly commercial that works with the characteristics of TV and cinema." At the Festival, he chaired the debate *Routes for TV and Video in Brazil*, which discussed concession policy, bills of law for TV and cinema, and the creation of new channels, and also worked toward promoting an independent audiovisual fair.

SHUTTLE FLIGHT Some of the works shown at the first and second editions of the Festival were also screened at the Centro Cultural Cândido Mendes in Rio, as part of the Second Rio Vídeo Exhibition—a foretaste of the travelling shows that would become a Festival staple from the 1990s on.

VIDEO THERAPY Coordinated by Ronaldo Pamplona da Costa, Regina Fournaut Monteiro, and Carlos Borba, the second floor of MIS was given over to psychodrama experiments involving music and

video conducted by psychiatrists, psychologists, and educators. While the singer Rosa Maria improvised, the Festivalgoers were invited to express their personal dramas through movements and sound before the camera. The footage was then screened by the Museum. Costa, a psychiatrist, is the author of the book *Os 11 sexos – As múltiplas faces da sexualidade humana*.

FUTURE Festivalgoers were able to consult the program on one of the first home computers built in Brazil: the Prológica CP 500, with 48 Kbytes of RAM, 16 Kbytes of ROM, and a 12-inch green phosphor screen with 128x48-pixel resolution.

FOR AND AGAINST "Video is here to stay and has taken over from Super-8," said film critic Rubens Ewald Filho, a member of the ample jury panel for the 2nd Videobrasil Festival, in an article published in *O Estado de S. Paulo*. Writing for rival paper *Folha de S. Paulo*, the journalist Máriom Strecker had major reservations about the works in competition, which she described as "allegorical" and created by artists who were "dazzled by the machine."

1985

III Festival Foptica Videobrasil

October 21 to 27, 1985,
Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo
UNDERTAKING Foptica, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo
COORDINATORS Heloisa Vidigal, Ivan Isola, Solange O. Farkas

ARTWORKS submitted 96 selected 50
JURY Beth Carmona, Carlos Lombardi, Fernando Faro, Flavio Bitelman, Isabel Silva, Josias Silveira, Luis Fernando Santoro, Rubens Ewald Filho, Walcyrr Carrasco, Walter George Durst

PRIZEWINNERS

U-MATIC GRAND PRIZE *Amigo urso* (Cláudio Barroso, Claudio Ferrario, Eduardo Homem, TV Viva) **MUSIC VIDEO** *Contra tempo* (Gil Ribeiro, Videoverso) **EXPERIMENTAL VIDEO** *Non plus ultra* (Tadeu Jungle, TVDO) **DOCUMENTARY** *Último garimpo* (Nelson Baltrusis, Waldir Martins) **FICTION** *Pequenas autópsias, ilustres biografias* (Carlos Porto) **VHS GRAND PRIZE** *Video noir* (Eduardo Oinegue, Geni Kikuta, Luiz Claudio Lins, Renato Delmanto) **MUSIC VIDEO** *Pulsar* (Paulo de Tarso) **EXPERIMENTAL VIDEO** *Interferência* (Eder Santos) **DOCUMENTARY** *TV Livre, Sorocaba* (Claudio Gambero, Luiz Algarra) **FICTION** *Vídeo-poesia descompasso* (Renato Bulcão) **SPECIAL PRIZES** *Mulher índia* (Lili Bandeira), *Terra Santa* (Rita Moreira), *Existirmos... a que será que se destina* (Todo Mundo Vídeo), *Meu desejo é cansaço* (Leonardo Crescenti, Margot Crescenti), *Seres noturnos* (Ruth Slinger) **POPULAR JURY PRIZE** 55 (Carlos Farielo, Mario Buonfiglio, Renato Gomes)

CONTENT CONTRIBUTORS Candido José Mendes de Almeida, Carlos Augusto Calil, Fernando Cittadino, Fernando Gabeira, Gil Ribeiro, Lucila Meirelles, Luiz Algarra, Olhar Eletrônico, Otávio Donasci, Rodolfo Cittadino, Walter Clark, Walter Silveira

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas
TROPHY Kiko Farkas

The 3rd Videobrasil Festival was held against a backdrop of political anti-climax: as the last military president, General João Batista Figueiredo, left office, the Electoral College appointed Tancredo Neves. However, Neves died shortly before being sworn-in and was supplanted by his vice, José Sarney, from the political wing of the outgoing regime. Held at the Teatro Sérgio Cardoso, as the Museu da Imagem e do Som was closed for renovations, the Festival

pitted the militancy of independent video against the monopoly of state-sponsored TV, and conferred its prizes upon works produced by pirate and experimental communitarian channels. The campaign for the concession of broadcasting rights for an independent channel in UHF was the mainstay of the debate. Changes to the Festival regulations excluded works previously screened on television from the competitive show and introduced some new categories—music video, documentary, experimental, and fiction—in order to accommodate a fast-diversifying output. Parallel exhibitions mapped the presence of independent production on public TV and revisited some pioneering work in video from the 1970s, created by the visual artists Regina Silveira, Carmela Gross, Lenora de Barros, Artur Matuck, and Wesley Duke Lee. The Secretary of State for Culture, present at the Festival, announced the creation of a special prize to foster video production. A monitor was set up to play the prizewinning works from the two previous editions of the Festival, seeding an idea that would develop into the Videobrasil Archive, one of the most important collections of its kind on the continent.

THEY'RE THE PIRATES The Festival opened with *TV Livre, Sorocaba*, journalist Luiz Algarra's report on the nation's first pirate TV channel. A lecture by Félix Guattari at the PUC School of Journalism, in which the anti-psychiatrist spoke about free radio in Europe, inspired the creation of this "embryonic community channel," destined to "raise discussion about the right to information in Brazil and the democratization of access to TV channels." The production company Videoverso supported the channel, which broadcast experimental programming. When its inaugural broadcast

was announced by the *Folha de S.Paulo* newspaper, the National Department of Communications (Dentel) threatened to prosecute the producers under the Natural Security Law for "propaganda against the political and social order," and the project was abandoned. On the day the video was screened, the Festival's organizers received a threatening phone call. The video received vocal support from Eduardo Suplicy and Fernando Henrique Cardoso, then rising stars on the political scene, and was awarded a prize by the Festival's jury. Many pirate TV channels would spring up in the years that followed. "The emergence of independent production raised a political question," said Gabriel Priolli. "It needed space and had to fight to win that space." In an interview with *Folha de S.Paulo*, the poet Décio Pignatari hailed the initiative: "The best possible news in the area of Communications...: clandestine, pirate radio and TV stations are up and running. I'll take one of their slogans as my own: 'They're the pirates, not us.'"

TV IN THE SQUARE Created by the Communications Programme run by the Luiz Freire Cultural Center, a social organization in Pernambuco, *TV Viva* was the first communitarian station in Brazil. A group formed by the journalists Eduardo Homem and Cláudio Barroso, among others, visited neighborhoods on the outskirts of Recife, doing opinion surveys and sequences on the life and culture there, footage that was then screened in public squares. The humor of *Amigo urso*—a survey that asked the man-on-the-street if it was true that all Brazilians are cuckolds—and the overall freshness of the project, funded by the Dutch organization Novib, won over the jury and attracted broadcasters like *Abril Video* and the BBC. "Our aim was to lend voice in the mass media to people who had none. The people up

there on the screen were always just like those who went to watch in the square," says Homem.

THOMAZ FARKAS (1924–2011)

is considered one of the greatest modern photographers in Brazil. Born in Hungary, he arrived in São Paulo at the age of six and grew up in a household surrounded by photography, the family business. In 1942, at the age of eighteen, he joined the *Foto Cine Clube Bandeirante*, which produced exhibitions and meetings that played a fundamental role in the modernization of the photographic language in Brazil. From that point on, he created compositions that flirted with geometric abstraction and helped pave the way toward modernist constructivism. In the decades that followed, he moved in a more documental, humanist direction, producing a series on the downtown neighborhoods of Rio de Janeiro, the construction of Brasília, and on the Amazon. In the 1960s and 70s, an initiative known as the Farkas Caravan commissioned filmmakers to bring "invisible" Brazilian territories to light. In addition to *Fotoptica*, sold in 1997, he owned a gallery and a photography magazine. His thirty-four-thousand-image archive is under the guardianship of the Moreira Salles Institute. The creator of Videobrasil, Farkas was a constant presence at the Festival into the 2000s.

THE FIRST OF A KIND Curated by Lucila Meirelles, the retrospective *Pioneiros* recovered thirty-five works in video made between 1974 and 1980 by renowned Brazilian artists, most of whom were more closely associated with other languages, such as painting, postal art, and performance. Considered the first generation of Brazilian video artists, this selection included Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Leticia Parente,

Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Marcello Nitsche, José Roberto Aguilar, Paulo Bruscky, Artur Matuck, and Wesley Duke Lee. Many of these pioneering experiments in videoart were done using Portapack, a precursor to vhs released in the 1960s by Sony and explored by the likes of the German Marcel Odenbach and the Korean Nam June Paik. In São Paulo, MAC/USP, then under the direction of Walter Zanini, acquired some Portapack equipment in 1976 and leased it out to artists. An example of the inescapable theme of the period, *Estômago embrulhado – Jejum* showed real-time footage of Paulo Herkenhoff swallowing Brazilian newspaper articles on censorship. The exhibition shed light on works that cleared the way for an understanding of video as a language in its own right, and one with an essentially experimental vocation.

OPEN CHANNEL The idea of a public channel geared towards “the community” and independent video circulated at this edition of the Festival. The idea was defended by Ivan Isola, then director of the Museu da Imagem e do Som, and seconded by the state culture secretary, Jorge Cunha Lima, whose request to the Ministry of Communications for a local channel to broadcast Festival content was denied. New producers, legislators, and tv people, such as Walter Clark, debated this and other proposals for new TV channels and slots devoted to independent content on educational networks.

NINJA The Festival exhibited two works by Geraldo Anhaia Mello (1955–2010), who was known for his anarchic verve and the important contributions he made to reinvigorating TV language in the 1980s. In *TV Reconstituente*, which screened in competition, the artist addressed the Committee responsible for drafting the new

Brazilian Constitution, to whom he made an irreverent (and visionary) demand for the decriminalization of marijuana. In the video performance *A situação* (1978), part of the *Pioneiros* show, the artist drank two liters of cachaça rum while repeating over and over: “The political, economic, and cultural situation in Brazil.” He later explained that “at the time that was all you heard. People would sit down and moan about the government, or the situation in general, it was one long lament.” A frequent collaborator with the Festival, he was one of those responsible for introducing the so-called “bumble-bee reporters” on *Gazeta’s TV Mix* (1987/89). Doubling as interviewer and cameraman, they dispensed with the conventional crews and gained greatly in agility for it—something he proved very clearly by dribbling the ring of security guards to interview the then-incumbent mayor of São Paulo Luiza Erundina in an elevator. Geraldinho, as he was known, died young, at the age of fifty-five.

TV TUNED The parallel shows highlighted the broadening spectrum of themes on Brazilian TV by screening an interview the journalist Roberto D’Ávila conducted with the Argentinean author Jorge Luis Borges for *TV Manchete*, and the politically tinged reports Fernando Gabeira made for *TV Bandeirantes*. A retrospective exhibition revisited work by Olhar Eletrônico for the Globo, *Gazeta*, and *Bandeirantes* networks. *Gay Pride Parade*, by Candido José Mendes de Almeida and Hélio Alvarez, showed that things could go even further afield, with a documentary/report on the New York parade created in 1970.

INTERFERENCES Mostly made up of directors and authors from TV—Carlos Lombardi, Fernando Faro, Rubens Ewald Filho, Walcyrr Carrasco, and Walter George

Durst—the jury went for works of a more declaredly experimental nature, such as *Non plus ultra*, a performatic look at Brazilian culture by Tadeu Jungle; the music video *Pulsar*, an animated version of Augusto de Campos’ eponymous poem as set to music by Caetano Veloso; *Video noir*, which succeeded in emulating the classic suspense genre with sparse resources and a certain irony; and *Interferência*, in which Eder Santos explored the “special defects” of the electronic image. This Minas-born artist, who debuted at the second edition of the Festival, would become one of its most assiduous collaborators.

1,000 SCREENS AND HUNDREDS OF CHANNELS LATER **GABRIEL PRIOLLI**

“Video is in fashion. The middle-class dreams about buying their videocassette recorder and showing the neighborhood that, in the middle of the generalized shipwreck, things are not so bad. The teenagers no longer dream about forming rock bands but about forming video groups: there is a microproducer on every corner or in each heart. There are bars with video, parties, classes, the devil. The Super-8 films are becoming museum pieces in light of the video equipment. The video clubs are flourishing and television viewers want more TV channels.... In short, it is video fever, burning in the Brazilians.”

This is a passage from the article I published in the magazine *Lua Nova*, in July 1984. The title, “Videoprogresso” [Videoprogress], contained not only a modernish play on words, typical of the concrete poetry we venerated at that time. It also expressed the idea that the nascent “independent video”—that is, the videographic production generated outside the television

broadcasters—represented an audiovisual revolution of great magnitude. The prognosis was for a profound impact on culture, with further effects on the nation's economy and even its politics.

Thirty years later, it is not possible to say that this prediction was entirely accurate. Independent video did not change Brazil as much as we supposed it would, at least not in the libertarian direction we wanted, nor in proportion to our youthful enthusiasm. But its rise did in fact signify a small revolution in the audiovisual industry. The language of television was greatly affected by it, the market was reconfigured, and the formal innovations it ushered in still echo today, alongside the political and regulatory questions it introduced.

It is impossible to establish an exact date for when it all began. But we can take the year 1981 as a reference point. While MTV was emerging in the United States and spreading around the world, with a new, immediately successful audiovisual product—the music video—two groups of young artists from São Paulo were taking their first and decisive steps. One of them founded the video producer Olhar Eletrônico. The other advanced the producer TVDO. In those primordial years of the 1980s, they were the stars of Brazilian independent video, and their success would leverage an entire generation of new audiovisual creators.

The analogy between video groups and rock bands is significant. While rock was being renovated with punk and new wave, the MTV music videos, bought and distributed by broadcasters around the world, also reconfigured the consumption of music by young people. New bands were arising by the bucket load in Brazil, in the largest wave of rock since the Jovem Guarda era of the 1960s: the Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Ira, Legião Urbana, Capital Inicial, Camisa de Vênus, and Engenheiros do Havaii.

Their temples were the Lira Paulistana theater and the Radar Tantã, Radio Clube, Pauliceia Desvairada, and Madame Satã dance clubs. In Rio, they were the discotheques Noites Cariocas and Circo Voador.

The expression of the new rock musicians was no longer just poetic, musical, and radiophonic, but also audiovisual. Music videos were needed to air on the TV programs targeting young audiences. More bands were arising, enlarging the success of national rock, demanding more music videos, and opening space for more TV programs.

In 1981, Nelson Motta invited TVDO to take over the visual creation and editing of images of the *Mocidade independente* TV music program that was to lend visibility to the new rock and spearhead the reformulation that Walter Clark was promoting on TV Bandeirantes. The newest trends in Brazilian music appeared there, along with a new audiovisual language, much more daring and creative than anything seen on television up to then. I described this language in the same 1984 text:

"It makes twisted or upside-down images. It does not hide the cuts in the editing process, letting the television viewer see how the recorded tapes are manipulated. It is not concerned about the linearity or objectivity of the visual narrative. It substitutes the long takes by image fragments, strung together at a dizzying pace: it is the 'aesthetics of splintering.' In short, it transgresses where it can transgress, satirizes the conventional language, makes a lot of parody, and is permanently sarcastic about the 'stars' of the dominant system. In one word, it is counterinformation."

Apart from the exaggeration of "counterinformation," that's just what it was. The abused language of independent video strongly criticized the squareness of the dominant standards on TV. Indeed,

it did question and subvert. Those were the last years of the civil-military dictatorship and the creative animus of the few available television channels was still languishing in the wake of the censorship. Moreover, they were conditioned by the commercial model, with its goal of high audience ratings, which is always a hindrance to experimentation.

Not by chance, the great inspirer of *Mocidade independente* was filmmaker Glauber Rocha. Starting in 1978, he had been developing an anarchic segment on the show *Abertura*, which Fernando Barbosa Lima directed on TV Tupi. Just as he criticized and tensioned the classical aesthetics of film, the filmmaking genius took the concept of television as it had been known and turned it on its head.

"Glauber Rocha lasted briefly on TV, but long enough to talk to the television viewers in that vehement tone of the Bahian politician, yelling at the camera, making the operators subvert all the 'correct standards' of good language, according to my analysis in the newspaper *Folha de S. Paulo* in August 1981, when he died. "He conducted the interviews as though he was hallucinating, he never looked at the interviewee, asking his questions with aggression and sarcasm. And, with all of this, he showed that it was possible to extract living things from the cold entrails of the electronic machine."

The young people interested in television were intensely impacted by Rocha's experiments. After him, everyone wanted to write a new grammar for the vehicle. And that's what they began to do, using as their pen the U-Matic video recording and editing devices. This portable, low-cost, and easy-to-operate system facilitated the production of TV everywhere. In Brazil, it was introduced in the late 1970s, first in telejournalism, then in outdoor scenes of televised dramas, until finally arriving at the independent producers.

While TVDO was making waves with *Mocidade independente*, the Olhar Eletrônico group was using their U-Matic equipment to make *Garotos do subúrbio*, a documentary about São Paulo punks who were achieving success in the alternative cultural circuit and had taken first place at the Museu de Arte de São Paulo's Mostra de Vídeo, in 1982. This event was the first hub for the new aesthetics of independent video, which was quickly becoming fashionable, accelerated by another even more significant conjuncture: the release of the household videocassette recorder, in the Brazilian home electronics market.

The Sharp VC 8510 arrived on store shelves in March 1982 and sold like hot cakes. It was on the tip of every consumer's tongue, like the high-definition flat-screen TVs are today. But the device was just one of many, produced abroad, that already had a place of honor in the living rooms. Months before, in July 1981, *Veja* magazine had dedicated a cover story to the phenomenon.

"The invasion which has already entered fifty thousand Brazilian houses is spreading at a rate of one thousand new devices per month, in one of the most severe blows ever dealt to the customs legislation, according to which it is prohibited to import them," the article informed. This time, it was not the PT political party's fault, but *Veja* revealed that "President João Figueiredo has one at Granja do Torto, used mainly to record political programs aired late at night."

The television broadcasters did not see the videocassette or independent video as threats. They had an almost godlike attitude, believing in their still-sumptuous market and counted on possessing their own structures of production and distribution. Although they were not hostile toward the new producers, neither did they give them any slots in their programming.

Despite the clamor that *Mocidade independente* produced in the press, it lasted for only two months on the air. With unviable audience ratings for prime time, where Bandeirantes had mistakenly scheduled it, the program was labeled "elitist" and shut down even as it was just taking off.

The network that believed in and supported independent video production was TV Gazeta, the smallest of the São Paulo broadcasters and the only one not yet linked to a national network. Without greater production resources and with limited advertising revenue, it saw an opportunity in the good, cheap, and creative work of young "video makers," as they were then called. And it opened the doors of its studios to them.

Olhar Eletrônico went to Gazeta to produce a segment of *23ª hora*, a program by Goulart de Andrade, which presented to the world the witty reporter Ernesto Varela (Marcelo Tas). *Conecta* made *Forte Apache*, with nonsense field reports and studio interviews. And Videoverso took a further step, taking up the challenge of producing a daily variety program, *Radar*.

At this point, the independent video production could already be properly called a "movement," a creative wave, as well as a new audiovisual school. It included artists from all over the country. This was the case of TV Viva in Recife, of Eder Santos in Belo Horizonte, of Lucila Meirelles in São Paulo, and of many other equally talented young people, who were surprisingly inventive in their work.

So much talent together naturally gave rise to rivalries, the greatest of which Marcelo Tas describes precisely on his Internet site.

"Like authentic Beatles and Rolling Stones of Brazilian video, Olhar Eletrônico and TVDO always fueled an aesthetic and artistic confrontation. The boldness of one fueled the

advance of the other.... We ground our teeth in envy. The guys at TVDO managed to be the first to pull off the big dream of all of us at Olhar Eletrônico: to get on television."

It was at this exciting moment of creative competition that Videobrasil arose, in 1983. It emerged to instantaneously establish itself as the main event of independent video, the festival that everyone wanted to win. For a generation that considered the dominant audiovisual language an intolerable anachronism, for young people who dreamed about invading and winning over TV to their new perspective, themes, and images, nothing was more important than standing out from among their peers and gaining their recognition.

Along with the cultural spaces that showed videographic production, the schools of communication, and media of that time, Videobrasil also functioned as a hub of reflection and debate. The electronic audiovisual production, its formats and means of distribution, were duly broken up among the Festival's various segments. A lot of brain power and a great deal of saliva were spent in lectures, debates, and meetings, which analyzed each aspect of the "video revolution." All of this logorrhea inevitably led to proposals of political action. And they soon appeared.

The independent video production questioned not only the aesthetics of television, but also the way in which the broadcasting system was organized and the criteria that the State used to concede channels for private use. If the existing broadcasters were not interested in showing independent productions and were free to veto them, because they preferred to make their own programs, then it was inevitable that the excluded producers discussed why there were so few channels available and what could be done to open the market.

It would be an overstatement to say that the independent video production inaugurated the debate concerning broadcasting regulations, an old theme that is still very current today. But certainly it enlarged this debate, which was previously restricted only to the sector's business leaders and the government. It was only after the pressure generated by the boom of independent production and the receptivity that it gained among the young and combative audience, that the regulatory theme left the boardrooms and entered the public debate. And also kindled direct political action.

In the first half of the 1980s, the explosion of independent video production drove a movement of free-radio stations, which quickly included television as well and evolved into a proposal for an "agrarian reform of the air." This refers to the change of the criteria for granting concessions of radio and TV channels, making it easier for social organizations and communitarian groups to have their own antennas. At the same time that they were asking for a new broadcasting law, the free-radio stations were challenging the existing one and aired their signals, by hook or by crook.

The pioneer in transmitting without the authorization of the Ministry of Communications was Rádio Xilik, set up by students of Pontifical Catholic University in São Paulo, in July 1985. Days later, on August 15, TV Livre de Sorocaba went on the air, the first "pirate" TV broadcaster. From then on, new rebellious antennas began to pop up continuously. In November 1986, the magazine *Afinal* calculated that there were already more than one hundred groups involved with pirate radio stations in Brazil—"and five of them that produce TV, in São Paulo alone." Transmitting clandestinely, with little regularity, were TV Cubo, TV Lobo, TV Pedal, TVento Levou, and others.

"If, on the one hand, pirate radio stations are flourishing in open contestation to the telecommunications legislation and against any idea of legalization, on the other, there is the movement of the independent video producers, more interested in dialoguing with the powers that be and enlarging the institutional spaces to get their images on the air," I wrote in January 1986 for *Revista Fotóptica*. "They are divergent tactics of the same strategy: breaking the feudalism that predominates in the electronic communication media."

The independent video production wanted means for distributing its products and became politically active toward this end. It was a time when only open TV existed, and only on VHF frequency, that is to say, a maximum of seven channels per city. UHF only operated in the smaller cities and the countryside, retransmitting the channels of the state capitals. The home-video stores distributed only cinema, preferably American. Pay-TV, by cable or satellite, was to take another decade to appear. Video on the Internet and on cell phones only appeared two decades later. There was, therefore, a dramatic need to open the TV market, to accommodate the new emerging production.

At the 3rd Videobrasil, in October 1985, the Antena Livre [Free Antenna] proposal arose. It was an articulation of the then director of the Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Ivan Isola, with the independent producers and the State Secretary of Culture. A nonprofit civil association was formed with the aim of demanding a UHF TV channel in the city of São Paulo and to operate it with public resources. But the minister of communications was the notorious Antonio Carlos Magalhães, a private broadcaster in Bahia and the adversary of any agrarian reform—on the land, in the air, or at sea. He denied the channel to the São Paulo video producers.

At any rate, the proposals for the democratization of radio and TV launched by the independent video producers were included in the new 1988 Federal Constitution. Article 221 in the chapter on social communication, which obliges radio and TV broadcasters to prioritize educational and cultural programming, to regionalize production, and to stimulate independent production owes its existence in large part to these demands that were presented and esteemed by the young producers of the 1980s.

Likewise, the Cable TV Law of 1995, which set aside countless cable channels for public use—including the communitarian channels—and obliged the operators to maintain channels for eventual programming, for the negotiated distribution of independent programs, is also owing to the producers in the 1980s who fought for this. The fact that most of the regulatory gains of that time have not yet been effectively put into practice demonstrates how difficult it is to change communication in Brazil, particularly television.

But the greatest victories of independent video production were obtained in the field of the "adversary." Progressively, television began to open to the new language of the video makers, incorporating their solutions and hiring the best of them for their teams. *Fábrica do Som* (TV Cultura, 1983), *Armação ilimitada* (Globo, 1985), *TV Mix* (Gazeta, 1987), *TV Pirata* (Globo, 1988), *Casseta & Planeta* (Globo, 1992), and *Brasil legal* (Globo, 1995) are some of the programs either directly created or influenced by the young independent producers.

New television undertakings were also driven by the success of independent video. The most consistent of them was Abril Vídeo, a unit created to be the electronic branch of the publishing company Editora Abril. With various programs

derived from the publishing house's magazines, and other original ones, such as the Sunday program *Olho mágico*, Abril initially occupied a time slot on TV Gazeta, starting in 1983. It accumulated experience and later launched MTV Brasil (1990), a broadcaster aimed at young viewers which has been the main reference in this segment until today.

The innovations of independent video extended to the way that the work of television production was organized, and also had political implications. The experience of the "bee reporters" of Gazeta's *TV Mix* did away with the conventional idea that minimal telejournalism teams consisted of a reporter, a camera person, and an assistant for lighting and sound recording. The "bees" did everything alone: the light, the camera, the sound, the interviews, and even the presentation of the reports, attaching the camera to a tripod and standing in front of it. For a long time the unions tried to prohibit their use by the broadcasters, claiming that it caused unemployment. But their attempts at obstructing it were in vain.

"The tendency is for Big TV to incorporate the language of Micro TV gradually, without changing the industrial character of its production, with the technical and social division of the work, the alienation of the producer, etc."—this was what my crystal ball told me to predict in 1984, understanding the battle of the independent video like that of David against Goliath.

"Micro TV will only grow and find its space insofar as it resists the siren song of Big TV and seeks television viewers for a direct relationship, making and immediately showing its programs, discussing with the public there in the heat of the hour, acting directly in the social movement, which Big TV would never be able to do," I wrote in the text "Videoprogresso." "It is necessary to

explore the possibilities of the video market, as well as to conflict with the established market of TV."

Three decades of adventure later, David is the partner of Goliath, but also acts against him and lays a towel out for him on other beaches. So here is the worldwide success of Fernando Meirelles, who went from video artist at Olhar Eletrônico to Hollywood filmmaker. Here are O2, Academia de Filmes, Fabrika, so many strong companies in the market, the successors of the original small video producers. Here are free-to-air TV and pay-TV, infested and inoculated by the virus of creativity incubated in independent video.

But here is likewise the video in the hands of the public, invading the computers, cell phones, and tablets, and naturalizing the act of filming. Here is the nascent market of production exclusively for the Internet, with the group Porta dos Fundos and their comedy sketches entertaining millions of people. Here is Mídia Ninja, the heir of the "bees," with their video cameras in the struggle on the streets, updating the 1980s media activism to the digital platform.

Here is, in short, the vast and rich legacy of independent video. It arose from the creative boldness of a bunch of kids, was ironically called the "odd-jobber of broadcasting" and the "pimp of culture," it suffered from pretension and frustration, but did what it wanted to: it changed the face of audiovisual production in Brazil.

GABRIEL PRIOLLI is a journalist, lecturer, and TV presenter and director. He was director of programming and journalism for TV Cultura in São Paulo, editor of *Jornal Nacional*, director at the Bandeirantes TV network, editor-in-chief at Record TV network, and executive director of journalism at TV Gazeta. A member of the Congressional Communications Advisory Body, he has written about television for the newspapers and

magazines *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, and *Carta Capital*. His published books and articles include a biography of Walter Clark, entitled *O campeão de audiência*. He was awarded the Esso prize for journalism in 1988. He is content director at Fabrika Filmes (Brasília), a columnist with *Imprensa* magazine, and honorary president of the Brazilian Association of University Television, an entity he himself founded.

1986

IV Festival Fotoptica Videobrasil

August 25 to 31, 1986, Museu da Imagem e do Som, São Paulo
UNDERTAKING Fotoptica, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo
COORDINATORS Heloisa Vidigal, Ivan Isola, Solange O. Farkas

WORKS submitted 192 selected 40
JURY Candido José Mendes de Almeida, Décio Pignatari, Marcos Gaiarsa, Sylvio Back, Tetê Vasconcelos, Walter George Durst

PRIZEWINNERS

GRAND PRIZE *Hiá sá-sá-hai yah* (Olga Futemma) *VT preparado AC/DC* (Pedro Vieira, Walter Silveira, TVDO)
U-MATIC *A pedra ouve passar o vento* (Leonardo Crescenti) *Contrário ao amor* (Jacira Melo) *Do outro lado da sua casa* (Marcelo Machado, Olhar Eletrônico, Paulo Morelli, Renato Barbieri) *Mergulho* (Marina Abs)
VHS *Autorretrato* (Ana Maria Escalada, Katia Penn) *Esquizo vídeo ação* (Renato Bulcão) *Um homem precário* (Luiz Claudio Lins) *Vídeo Maiakovski* (Laís Guaraldo, Mônica Reis, Viviane Borges)

CONTENT CONTRIBUTORS Alberto Baumstein, Carlos Fadon Vicente, Ethevaldo Siqueira, Fernando Morais, Gabriel Priolli, Hartmut Horst, José Kenji Ota, José Roberto Aguiar,

London Video Art, Lucila Meirelles, Luís Fernando Ensinas, Milton Montenegro, Otávio Donasci, Paulo Nasser, Roberto Amado, Roberto Elizabetsky, Tadeu Jungle, Video Data Bank, Walter Silveira

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas

TROPHY Kiko Farkas

The fourth edition reinforced the informative character of the Festival, deepened the connection with artistic production in video, and flirted with a certain internationalization. Held in partnership with cultural institutions, substantial parallel exhibitions drew an updated panorama of videoart in France, Canada, Germany, and England. In addition to referential works from the 1970s, they presented the antiestablishment movements then emerging in Europe, such as Scratch Video in Britain. A show dedicated to the video work of José Roberto Aguilar, who staged a momentous performance at the opening, was a further tribute to the pioneers of Brazilian videoart. The regulations for the competitive show were changed once again, establishing a grand prize and four lesser prizes for each category. In a controversial step, the jury awarded the two main prizes to films in U-Matic, alleging a lack of quality work in VHS. In their statement, the jury observed “a strong tendency toward a polarization of the documental and experimental.” Producers debated the new cultural incentive laws. The Festival gained coverage on TV Cultura and repeated its experiments with the Video Library and traveling show.

ANTI-CHRISTO At the opening, in a reference to the Bulgarian artist Christo, José Roberto Aguilar wrapped and unwrapped the recently renovated Museu da Imagem e do Som, to which the Festival had returned as a venue.

The performance involved hundreds of meters of black plastic and ended up stopping the traffic on Avenida Europa. The artist defined the performance as “a metaphor for the unveiling of the gaze.” Painter, performer, and sculptor, Aguilar was part of the performatic/literary movement *Kaos*, alongside Jorge Mautner, in the 1950s, and was a pioneer of New Figuration in Brazil during the '60s. In the '70s, Aguilar started experimenting with video and video installation. The desire to integrate mediums—video, painting, performance, and music—is a hallmark of his work.

DEVIL At the same edition, the Festival exhibited *O olho do diabo* [The devil's eye], a retrospective of Aguilar's electronic production between 1974 and 84. The show was organized by Lucila Meirelles and Walter Silveira, and took its title from the artist's own pet-description of video. The work on show went from visual experiments—such as *Lua oriental*, which played with the traces left by light on the fragile video image—to recordings of presentations of his Banda Performativa, which he founded in the 1980s. “... [I]n his tapes, some fundamental aspects of video were handled with great perspicacity: the narrative-performance, the electronic space, the portrait/documentary, the immediacy of the camera,” wrote the art historian Cacilda Teixeira da Costa, who worked at the Museu de Arte Contemporânea with Walter Zanini, a staunch supporter of Aguilar's experiments in videoart.

SILENCE/VIOLENCE One of the main prizewinners at the Festival, *vt preparado AC/DC*, by Walter Silveira, is an experiment derived from *Cage-Campos*, a presentation that combined the talents of the North American composer John Cage, the opera singer Anna Maria Kieffer,

and the poet Augusto de Campos at the 18th Bienal de São Paulo, curated by Sheila Leirner in 1985. The principles of Cage's music, a disciple of Schoenberg, student of Zen Buddhism, and intellectual mentor of concrete music, pervade the work, as does the viscosity of De Campos' poetry. In this collage of sounds and images, the voices of Arrigo Barnabé, Waly Salomão, Décio Pignatari, Campos, Cage, and Kieffer come to the fore. Associated with the graphic arts and visual poetry, Walter Silveira was one of the founders of TVDO. He directed TV documentaries in the 1990s, including *Galáxia Haroldo* and *Poesia concreta – o projeto verbivocovisual*, and was in charge of programming for the TV networks Cultura, TVE/Bahia, and TV Brasil.

DIVIDED Among other titles of an experimental nature, the jury awarded prizes to Marina Abs' *Mergulho*, which dilates the duration of a springboard dive, and *A pedra ouve passar o vento*, by Leonardo Crescenti, both works of videoart. The award-winning documentaries were *Do outro lado da sua casa*, by Olhar Eletrônico, a report on street dwellers from the perspective of a recyclables collector, and *Contrário ao amor*, about domestic violence against women, by Jacira Melo, who would go on to found the Patrícia Galvão Institute for women's studies. The Festival highlight in documentary production was the delicate *Hiá sá-sá-hai yah*, by filmmaker and researcher Olga Futemma, which tells the story of a community of immigrants from Okinawa, with special emphasis on their dance, music, and identity.

VIDEOART 1 Curated by Tadeu Jungle, the USA Show Contemporary Video featured eighty works from the Chicago Video Data Bank, an important collection of videos by and on artists that accompanies and maps

the medium's development from the 1960s on. Works by fifty-seven pioneers in the use of the electronic image in videoart, performance, and installation featured in thematic clusters that focused on the body, the everyday, contemporary life, narrative strategies, and the feminine reality. The exhibition showed work by the Spanish artist Antoni Muntadas, who had been dealing with the new media since the 1970s, and by the North Americans Chip Lord, from the art and architecture collective Ant Farm; Joan Jonas, known for her performances and video performances; Vito Acconci, a sculptor, performer, and video artist; William Wegman, photographer; and Woody Vasulka, who, alongside his partner Steina Vasulka, created The Kitchen, the New York laboratory for experimentation in art and technology. Founded by students from the Chicago Art Institute in 1976, Video Data Bank now boasts some five thousand works, comprising one of the most complete video archives in the world.

VIDEOART 2 Known since the 1970s for her blend of sculpture, video, and performance, the German artist Rebecca Horn was the highlight at the *Video Alternatives* exhibition, organized by the Goethe Institute in Munich. The exhibition included *Berlin (Exercises in Nine Parts)*, 1974–75, a series of short experiments in which Horn uses actors and objects to explore the relationship between the body and space. The series of international exhibitions also presents some French artistic production in video, especially works from 1983/84 by the stage-designer and musician Dominik Barbier, the filmmaker and essayist Jean-Paul Fargier, and the videoart pioneer Robert Cahen, among others. The curators of *Recent Canadian Video*, organized by the Canadian Consulate, grouped together a representative body of the country's

work for the 14th Bienal de São Paulo (1977) that included Lisa Steele, from the first generation of video artists, and the iconoclast Al Razutis.

SCRATCH Fruit of a partnership with the British Council, the English show was curated by the independent distributor London Vide Art and caused quite a stir. In addition to such videoart classics as *This Is a Television Receiver* and *Tv Fighter*, by David Hall, the exhibition also featured the best of scratch video, a fiercely critical movement that had recently emerged out of the English club scene. Using images appropriated from cinema and TV, with brusque cuts and mixed rhythms, artists like Kim Flitcroft, Sandra Goldbacher, the Duvet Brothers, and Mark Wilcox attacked both the commercialism of TV (especially the recently created MTV) and "gallery" videoart. London Video Art would later change its name and be incorporated into the distributor LUX.

FOR THE SOCIAL GOOD The German journalist and producer Hartmut Horst, creator of Medien Operative Berlin—an autonomous organization devoted to using video in support of sociopolitical actions—arrived at the Festival to speak about the independent groups working with video in social movements in Germany in 1979/80. At the seminar, organized by the Goethe Institute and connected with the German show, Horst discussed the models of social and cultural work involving video, and exhibited some of his own compositions.

FUSIONS In *Alquimistas da imagem*, the photographers Milton Montenegro, Carlos Fadon Vicente, and Kenji Ota presented films displaying technological interventions through video and computers. The show *Videographics* featured vignettes created for the Festival using "computer graphics."

IN DEBATE Gabriel Priolli, a critic, lecturer on TV, and journalist who had worked for various major networks, was a key presence at the Festival's first editions, chairing debates and roundtables with filmmakers, legislators, and TV professionals that were festival highlights and became a staple of its content. The fourth edition discussed a communications policy that could prevent the formation of "major information-monopolizing empires" while fostering "open and democratic public opinion" and furthering the interests of smaller outfits, such as the São Paulo Association of Independent Producers, created after the 3rd Festival. A third encounter broached the funding mechanisms for culture created under the recently promulgated Sarney Law, discussing the implications of private initiatives in the sector and the "mercantilization of cultural production."

INCENTIVE Director of Advertising and Promotions at Fotoptica in the 1980s, Marcos Gaiarsa was one of the fathers of the initiative that led to the creation of the Festival. With a background in advertising, he was keenly aware of the importance of the cultural side to the business. Fotoptica had previously funded the National Super-8 Film Festival, from 1974 to 1980. Gaiarsa died before his time, in 1988, shortly before the 6th edition of the Festival.

TRAVELING The Festival's prizewinners were added to the programme of the 9th Cinema and Video Festival in Maranhão, which toured the northern Brazilian cities of Salvador, Recife, Natal, Belém, Fortaleza, and Teresina. Solange Oliveira Farkas was a member of the jury and, that same year, also sat on the panel for the Competitive Show in Video at the 2nd Rio Cine Festival, the event's first incursion into this universe.

1987

v Festival Fotoptica Videobrasil

September 9 to 14, 1987

Museu da Imagem e do Som,
São Paulo **UNDERTAKING** Fotoptica,
Museu da Imagem e do Som,
Secretaria da Cultura do Estado de
São Paulo **COORDINATORS** Heloisa
Vidígal, Marcos Gaiarsa, Solange O.
Farkas **ORGANIZING COMMITTEE**
Alberto Baumstein, Candido José
Mendes de Almeida, Claudio Odri,
Gabriel Priolli, Vitor Agostinho

WORKS submitted 223 selected 50
JURY Antonio Calmon, Guilherme
Lisboa, João Paulo de Carvalho,
Lauro César Muniz, Walter Clark

PRIZEWINNERS

U-MATIC GRAND PRIZE *Heróis da
decadên(s)ia* (Tadeu Jungle)
DIRECTION *Beijo na boca* (Jacira Melo)
EDITING *O mundo no ar* (Olhar
Eletrônico) **PHOTOGRAPHY AND SOUND**
Uakti (Eder Santos) **SCREENPLAY**
O homem da mala (TV Viva, Valdir
Afonso) **HONORABLE MENTIONS**
A verdadeira história da camisinha
(Eduardo Lotfi Júnior), *Um filme na
noite* (Paulo César Soares) **VHS
GRAND PRIZE, SCREENPLAY, AND
SOUND** *Stultifera navis* (Clodoaldo
Lino, Eduardo Medrado) **DIRECTION,
PHOTOGRAPHY, AND EDITING** *Pivete*
(Julia Meirelles, Lucila Meirelles)

CONTENT CONTRIBUTORS Alberto
Blumenschein, Artur Matuck, Ary Filler,
Guel Arraes, Instituto de Pesquisa em
Arte e Tecnologia, Ira Schneider, Irede
Cardoso, José Roberto Aguilar, Luiz
Algarra, Mario Marcio Bandarra, Mauro
Cícero, Nam June Paik, Nizan Guanaes,
Paulo Ubiratan, Ricardo Nauemberg,
Teté Martinho, Willoughby Sharp

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas
TROPHY Kiko Farkas

As the first governors elected by
direct vote since the coup of 1964

took office and economic measures
were introduced to contain inflation,
the Festival opened with a general
tone of dissension. Filmmakers
whose works had been rejected
by the selection panel accused
the organizers of favoring films
with commercial aspirations over
experimental productions. While a
jury mostly drawn from the ambit of
TV may have pointed in that direction,
once again the decisions taken
demonstrated a healthy balance.
Documental works shared the
spoils with experiments in language
such as *Heróis da decadên(s)ia*, by
Tadeu Jungle, who participated in
the Bienal de São Paulo's Video
Art Show that same year. Author of
Uakti, a hard-hitting experiment in
video visuality, Eder Santos was one
of this edition's most celebrated
arrivals, alongside Sandra Kogut and
Roberto Berliner, representatives of
an output influenced by independent
video. The Festival had opted for
internationalization and heavyweight
information-driven works, hence
the New Yorker Ira Schneider, one
of the inventors of video art, was
Videobrasil's first international guest.

CONTROVERSY The selection panel
had left out *Caipira In*, by Tadeu
Jungle/TVDO, on the grounds that
it "lacked narrative." However, after
the documentary *Ana C.* was judged
ineligible, the video, which featured
Roberto Sandoval, was included in
the show. However, the damage had
already been done. Jungle accused
the Festival of having become a "TV
matriculation service" and declared:
"*Caipira In* is art." On the opening
night, a cattle grid was installed for
the jury, mostly TV screenwriters
and directors, at the entrance to
the MIS. As Solange Oliveira Farkas
put it in an interview with the *Folha
de S.Paulo* newspaper: "When the
organization adopts criteria geared
towards video art and experimental
video, the producers complain that

the Festival has opted for amateurism.
When the criteria lean towards
more commercial productions,
the experimental videomakers
complain that the Festival has gone
establishment. Balance between the
two seems to offend both."

THE GUEST One of the participants in
what is considered video art's maiden
exhibition, *TV as a Creative Medium*
(Howard Wise Gallery, New York, 1969),
the New York artist Ira Schneider was
given a parallel exhibition and came
down to São Paulo as the Festival's
guest. Covering work produced
between 1969 and 1987, the show
included *Wipe Cycle*, a recording
of the nine-monitor installation that
played back the movements of visitors
to the Howard Wise Gallery; *Echo*,
a recording of the installation that
coaxed visitors to interact with images
of themselves multiplied by several
cameras; *Night Life TV*, a program
Schneider did for a cable channel
in Manhattan; and some late-1980s
experimentation in short-wave and
satellite transmissions. Author of the
important *Videoart: An Anthology*
(1976), Schneider was also the theme
of a documentary by Artur Matuck,
screened at the Festival.

VERTIGO To the sound of Talking
Heads and Eric Satie, Tadeu Jungle
conducted a silent survey on the Chá
overpass, in which an anonymous
individual carried a TV around
on his back while Cardinal Paulo
Evaristo Arns spoke of Christian
goodness and the poet Roberto
Piva complained that "nobody fucks
with vertigo anymore." *Heróis da
decadên(s)ia*, by Jungle and Walter
Silveira won the grand prize. At the
prize-giving ceremony, Silveira
urged those dissatisfied with the
direction the event was taking to fight
for a "more open" Festival. On the
contention between the experimental
and TV camps, the journalist
Claudio Odri wrote: "It seems these

filmmakers don't know who they're talking to. They fidget between TV and art. Sometimes they're overly didactic, like on TV.... Other times they're hermetic and pretentious."

FISH *Uakti* revealed the potential of the Minas-born artist Eder Santos, who had participated in two of the Festival's previous editions. Musicians from the eponymous group, known for making their own instruments, played Ravel's *Bolero* on water barrels. Over and between the band members, and moving to the beat of the music, appeared images of fish and doodles edited in with video effects/defects. Employing creative solutions and editing desks, the artist was able to get round the technical limitations of the day to produce a surprising visual texture. "I really didn't know what I was doing. I was mixing sounds with images, with no script," recalls Eder Santos.

KNICKERS! An open field for experimentation, the music video was becoming increasingly present at the Festival. With two music videos selected, Roberto Berliner and Sandra Kogut represented the arrival of a generation for whom TV was a medium open to creation and which used video to experiment with new visualities. "At the time, the technology was moving towards the clean, the crisp, the well-made, and this was considered a good thing," recalls Kogut. A hand-held camera and a dose of chance ran through *A novidade*, set to a song by Gilberto Gil and Herbert Vianna, and *Kátia Flávia, a Godiva do Irajá*, which had people from Copacabana mime to Fausto Fawcett's verbose, debauched hit about the "Satanic blonde-bombshell" who wore "raspberry knickers, anti-aircraft knickers, Exocet knickers."

FALL The Juliano Moreira psychiatric colony in Rio de Janeiro, home to the artist Arthur Bispo do Rosário for

fifty years, is the theme of *Stultifera navis*, by Clodoaldo Lino and Eduardo Medrado. A brutal portrait of the life of the colony's patients, made at the depths of the institution's decadence, the work took its title from a chapter of Michel Foucault's *History of Madness*. The work joined two other documentaries among the Festival's prizewinners: *Beijo na boca*, by Jacira Melo, about prostitution in the red-light district known as Boca do Lixo, and *Pivete*, by Julia and Lucila Meirelles, about teenagers at the Febem correction center, both in São Paulo.

CUBO The competitive show exhibited a program from TV Cubo, an episodic pirate channel created in São Paulo by an entity that called itself the Brazilian Association for Agrarian Reform on the Airwaves. Broadcast from Butantã, on the west side of São Paulo, Cubo, which strove to become a communitarian channel, mixed classical video art with reports and surveys on city-related themes—such as the controversial proposal by then mayor Jânio Quadros to build underground parking lots in the city center—and satires in tried-and-tested formats (fake news bulletins, etc.). The channel had some of its programs screened at the Monica Figueiras de Almeida gallery, alongside work by Dudi Maia Rosa, Leda Catunda, and Wesley Duke Lee, in the hope of raising funds, but it did not survive into 1987.

LEGS IN THE AIR Ernesto Varela, the reporter created by Marcelo Tas to corner authorities with inconvenient questions, starred in *Olhar Eletrônico's O mundo no ar*, one of the Festival's prizewinners, and *Varela na Copa*, a compilation of his interviews during the 1986 World Cup, shown on the SBT and Record networks.

CROSS-FERTILIZED The parallel show *TV Language Research Show* gathered examples of how

open-channel television had been cross-fertilized by the new language of video, starting with the precursor *Mocidade independente*, a "Glauber Rocha-style, new-wave, concretist" program created by Nelson Motta and TVDO for TV Bandeirantes in 1982. Also screened were *Fábrica do Som*, a new-band showcase conducted in a performance-like tone by Tadeu Jungle at Sesc Pompeia (TV Cultura), and the cult series *Armação ilimitada*, about the adventures of a pair of surfers and their shared girlfriend (Globo). A phenomenon was underway: the year of that edition saw the launch of *TV Mix* on Gazeta, an information and entertainment slot with people like Fernando Meirelles, Tadeu Jungle, Sergio Groisman, and Astrid Fontenelle, and the famous "bumble-bee" reporters, who worked their own cameras—of whom Rogério Gallo, Anna Muylaert, and Geraldo Anhaia Mello were just a few.

AT A DISTANCE In *Teleshows by Dr. Sharp*, the artist and communications theorist Artur Matuck experimented with a slow-scan TV channel, a transmission system that could send static images over vast distances. Having installed the system at MIS and explored its specific resources, Matuck enabled Festivalgoers to listen in as the New York artist Willoughby Sharp talked about the nascent culture of global electronic media. A vanguard performer, writer, editor, and curator, Sharp curated a pioneering exhibition of site-specific installations entitled *Earth Art* (1969) and edited the art magazine *Avalanche* in the 1970s. He had been working with video since 1967 and had recorded some important dialogues with fellow artists and collaborators, including Joseph Beuys, Bruce Nauman, and Vito Acconci. In the late 1980s, he tried to blend computers, telefax machines, and slow-scan technology into new forms of art.

BIENAL The winner of the Festival's grand prize, *Heróis da decadên(s)ia*, was shown at the video art exhibition organized by the Brazilian artist Rafael França for the 19th Bienal de São Paulo, held a month after Videobrasil. A feature of the Bienal since the 1970s, video art appeared at the event in more systematic form under the stewardship of the curator Walter Zanini (1981–1983). Rafael França's exhibition displayed work by forty artists, including the Brazilians Artur Matuck, Roberto Sandoval, and Olhar Eletrônico, the Canadian Lisa Steele, the Korean Nam June Paik, and the German Marcel Odenbach. A member of the first generation of Brazilian video artists, França would later be the subject of a documentary produced by Associação Cultural Videobrasil, and available for consultation in its Video Library.

MULTIMEDIA A show created by Ricardo Nauemberg exemplified the creative uses of the new video-related technologies, such as 3-D modelling, videographs, laser, and animation. Responsible for creating show openings and vignettes for Rede Globo, Nauemberg commanded a series on the new possibilities of technology for the channel's variety show *Fantástico*.

1988

VI Festival Fotoptica Videobrasil

October 4 to 9, 1988
Museu da Imagem e do Som,
São Paulo **UNDERTAKING** Fotoptica,
Secretaria da Cultura do Estado de
São Paulo **DIRECTOR** Solange O.
Farkas **ORGANIZING COMMITTEE**
Candido José Mendes de Almeida,
Claudio Odri, Gabriel Priolli, Geraldo
Anhaia Mello, Marcelo Tas

WORKS submitted 174 selected 35
JURY José Roberto Aguilar, Marcelo
Machado, Maria Elizabeth Ferreira,
Ricardo Waddington, Selmo Leisgold,
Viniçius Viana

PRIZEWINNERS

U-MATIC GRAND PRIZE *Duelo dos deuses* (Conecta Vídeo, Pedro Vieira)
BEST DIRECTING *Mentiras e humilhações* (Eder Santos) **BEST SCREENPLAY AND EDITING** *Andréa androide* (Antevê, Eder Santos, Roberto Berliner, Sandra Kogut) and *Juliette* (Sandra Kogut, Roberto Berliner)
BEST SOUND *Copacabana* (Carlos Porto) **VHS GRAND PRIZE** *Wai'a xavante* (Paulo César Soares)
GRAND PRIZE AND POPULAR JURY *Temporada de caça* (Rita Moreira)
BEST DIRECTING *O samba de uma nota só* (Edson Eugênio dos Santos)
BEST PHOTOGRAPHY, EDITING, AND SOUND *Drop out* (Chico Deniz, Fernando Mantelli) **BEST SCREENPLAY** *Gente da nossa terra* (Marcia Moreira)

CONTENT CONTRIBUTORS Aysha Quinn, Daniel Minahan, Faliny Barros, Juca Ferreira, Marlio Silva, Mindy Faber, Ney Piacentini, Sandra Kogut, The Kitchen, Video Data Bank

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas, Paulo Labriola **TROPHY** Paulo Labriola

With eighty monitors spread throughout the Museu da Imagem e do Som and a daily electronic bulletin produced at a studio on the second floor, the Festival drew a new crowd and grew in stature as a social event. "The days of giving the young producer a leg-up are over," said Gabriel Priolli, a member of the organizing committee, speaking about the selection criteria for the competitive show in an interview with TV Cultura. "The idea now is to encourage professionalization." The prize giving acknowledged the rise of the music video, a genre that marries experimentation in language with a commercial vocation, and of a more intimate videoart, exemplified by Eder Santos' *Mentiras e humilhações*. In the year a newly promulgated Constitution reestablished direct presidential elections and put an

end to censorship after decades of dictatorial rule, a bevy of new documentaries came out swinging against homophobia, the rise of evangelical TV channels, and the fragility of the native Brazilian legacy, whilst continuing to flirt with experimentalism. Exhibitions and guests linked to contemporary video production, such as the North Americans Daniel Minahan, Aysha Quinn, and Mindy Faber, and select institutions from the scene helped put Brazilian producers in contact with their peers worldwide, while other initiatives gave the prizewinners further opportunities for exchange and learning abroad.

GOOD NIGHT In partnership with TV Gazeta, the Festival created its own daily video bulletin, shown on the internal network at MIS before the day's events and on TV Gazeta. The first edition of *Videojornal* had Gabriel Priolli as writer, Geraldo Anhaia Mello as cameraman, Hugo Prata as director, and was presented by Astrid Fontenelle, wearing huge insect-shaped accessories, true to the late 1980s new-wave vibe. Operating out of a mini-studio on the second floor of MIS, and using super VHS equipment, the team interviewed artists and members of the public, compiled retrospectives of earlier editions of the festival and held Boca no Trombone [Soapbox] sessions, in which the public could sound off about everything and anything, from the price of the beer to the exclusion of their work from the competition. The actress Giulia Gam described the Festival's installations as "ultra-chic," while Charles Gavin, bass player with the band Titãs, said that "video is an art every bit as important as cinema or theater."

GOD AND THE BISHOP Winner of the Festival's Grand Prize, Pedro Vieira's *Duelo dos deuses* is an essayistic report on the incursion of Brazilian evangelical churches into the

electronic field through the concession of air time by local networks in return for cash or favors. The heart of the work is a curing session in which Edir Macedo, a self-proclaimed bishop of the Universal Church of the Kingdom of God, endeavors to drive out the demons of blindness, astigmatism, and other ocular ailments from a crowd of devotees at São Paulo's Pacaembu soccer stadium. Macedo would later become the owner of Record, one of the largest TV networks in the country.

SCHOLARSHIP In a pioneering step, the Festival awarded Pedro Vieira (*Duelo dos deuses*) a scholarship at the Maine Media Workshops+College, in the USA. "The idea was to provide an immersive experience, to support the artist's formation through insertion within a context of interest to him—in that case, television and film," says Solange Oliveira Farkas in the book *In Residency – Routes for Artistic Research in 30 Years of the Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil* (Edições Sesc, 2013). That same year, and toward a similar end, Rita Moreira was awarded a travel prize to take part in the 10th Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano in Cuba.

MUSIC & IMAGE The music video remained on the crest of a growing wave, and the duo Sandra Kogut and Roberto Berliner, highlights at the previous Festival, took awards for two music videos. *Juliette* takes an ironic swipe at the TV news anchor format by placing the singers Fausto Fawcett and Fernanda Abreu behind desks, as if they were "talking heads." What follows is a stream of cutouts, animated inserts, and street takes set to Fawcett's "estética da overdose" [overdose aesthetics]. *Andréa androide*, in partnership with Eder Santos, is a collage that mixes new-wave scrawls and videogame commands, conjuring a science

fiction atmosphere for a retelling of the poet Chacal's tale of a female cyborg "addicted to pesticides."

CABIN Rio-born Sandra Kogut's participation at the Festival also included the video installation *Cabine de vídeo #2*, a space equipped with a monitor and a sofa, on which the visitor could sit and watch a two-hour video, with a different image in each frame, set to a Brian Eno soundtrack. This project gave rise to Kogut's later video booths, open for public interaction, and the work *Parabolic People*.

GAYS & INDIANS Two documentaries shared the grand prize in the VHS category, and both were on themes that remain very current today. Rita Moreira's *Temporada de caça* was about crimes against gays in São Paulo, especially in the wake of the traumatic homophobic murder of the theater director Luiz Antonio Martinez Corrêa late the previous year. The visual essay *Wai'a xavante*, by Paulo César Soares, shows an initiation ceremony held once every fifteen years. To recreate the hypnotism of the ceremony, the work mixes indigenous rhythms and ritual chants with the sound of the German band Cabaret Voltaire.

CONCERT Presented as a "concert of three VHS to one monitor," *Il Movimento de Abertura da Sinfonia Panamérica*, by Grima Grimaldi, Lucila Meirelles, Pichi Martirani, and Walter Silveira, revisited *PanAmérica* (1967), an epic novel by the São Paulo poet and playwright José Agrippino de Paula, whose iconoclastic thought would influence Hélio Oiticica and Caetano Veloso, going some way toward shaping the *Tropicália* mindset. "By revealing his interest in rock over MPB, saying that Chacrinha [TV clown and showman] was the 'most important theater personality in the country,' foreseeing a savage liberty in the midst of a technological society, Zé Agrippino ... made my

imagination roam even further," wrote Caetano Veloso in *Tropical Truth* (De Capo Press).

KITCHEN "In order to grow, video has to find a political dimension," said the young American curator and artist Daniel Minahan in an interview with the Brazilian press. A guest at the Festival, Minahan had not only come to show two videos, but also to take a stethoscope to the local output as programmer for the New York cultural space The Kitchen. This artists' collective, founded in 1971 by Woody and Steina Vasulka, had become a center for the diffusion of transdisciplinary experiments, identified with avant-garde art and names like Cindy Sherman, Laurie Anderson, Bill T. Jones, and Robert Mapplethorpe. The following year, Minahan held an exhibition of Brazilian video at The Kitchen entitled *Videobrasil Social and Experimental Tapes*, curated by Solange Oliveira Farkas and Marcelo Machado and featuring work by Tadeu Jungle, Olhar Eletrônico, TV Viva, and others. The artist went on to become a leading television director, whose résumé includes episodes from the series *True Blood*, *The Newsroom*, and *Game of Thrones*.

RITES Known since the 1970s for her work in video performance, the North American artist Aysha Quinn was the theme of one of the parallel shows. The curator included such works as *The Prom* (1987), *Why Would I Throw Eggs at You, Liz?* (1997), and *Nomads* (1986), which explore the rites of romantic love, communication breakdown between men and women, and native symbologies. Also an actress, Quinn would later appear in films and TV series, such as *Law & Order*. She delivered a lecture at the Festival and, in an interview, said: "The use of abstraction and performance in video is accepted more naturally today. I consider that an advance."

DOCUMENTA A close collaborator with the Festival, Geraldo Anhaia Mello curated the Aysha Quinn exhibition and two other international selections. The German show, in partnership with the Goethe Institute, exhibited Wenzel Jacob's *Videocatálogo*, a video that catalogued documenta 8, which featured some three hundred artists—from the Brazilian Antonio Dias to the Serbian Marina Abramovic—at Kassel, Germany, in 1987. documenta is held at five-yearly intervals and takes stock of developments in the field of contemporary art worldwide. In the English show, Anhaia deals with the work of a generation of British artists that explores the potentialities of animation and computer graphics.

AMERICA The North American artist Mindy Faber, then in charge of the Video Data Bank of Chicago, selected some recent videoart that explored dystopian visions. *An I for an I*, by Laurence Andrews, relates mass media with racism and violence. *Cascade – Vertical Landscapes* is a visual essay on art and architecture produced by MICA-TV, a collaboration between Michael Owen and Carole Ann Klonarides. *Control Break*, by the curator herself, is a futuristic experiment about a world doomed to impotence.

IN THEORY At the Festival, Arlindo Machado launched *A arte do vídeo* (Brasiliense), the first in a fundamental series of essays he would publish on the theme. A PhD in communications and lecturer on image theory at PUC/SP and ECA/USP, Machado was the first theorist to really examine Brazilian videoart, especially that of the 1980s. He was photography and video critic at *Folha de S.Paulo* and organized such exhibitions as *Arte e Tecnologia* (MAC, São Paulo, 1985), *A Arte do Vídeo no Brasil* (MAM, Rio de Janeiro, 1997), and *Arte e Tecnologia e Investigações: o trabalho do artista* (Itaú Cultural, São Paulo, 1997 e 2001),

as well as the important collection of texts *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro* (Illuminuras/Itaú Cultural, 2007).

ON TOUR The Traveling show grew in stature, and the ten prizewinners from the 6th Videobrasil Festival were shown in Rio de Janeiro and in the states of Maranhão, Acre, Bahia, Minas Gerais, Paraná, and Rio Grande do Sul.

1989

vii Festival Fotoptica Videobrasil

September 26 to October 1, 1989, Museu da Imagem e do Som, São Paulo **UNDERTAKING** Fotoptica, Museu da Imagem e do Som, Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo **DIRECTOR** Solange O. Farkas **ORGANIZING COMMITTEE** Antonio Salles Neto, Gabriel Priolli, Geraldo Anhaia Mello, Marcelo Machado, Marcelo Tas, Mauro Cavalletti

WORKS submitted 160 selected 41 **JURY** Dennis Carvalho, Doc Comparato, Isa Castro, Patrícia Travassos, Ricardo Nauenberg, Ricardo Van Steen, Tadeu Jungle

PRIZEWINNERS

U-MATIC BEST VIDEO, EDITING, AND SCREENPLAY *E o Zé Reinaldo, continua nadando?* (Adriano Goldman, Hugo Prata) **BEST DOCUMENTARY AND SPECIAL MENTION FROM THE JURY** *Crianças autistas* (Lucila Meirelles) **BEST FICTION** *A paixão segundo Bruce* (Luiz Duva) **BEST VIDEO ART AND SOUND** *As senhoritas de Avignon* (Carlos Porto) **VHS BEST FICTION AND PHOTOGRAPHY** *Um encontro na noite* (Luiz Villaça) **BEST VIDEO, DOCUMENTARY, AND MÁRIO GUSMÃO PRIZE** *O mundo de Aron Feldman* (Fabio Carvalho) **BEST VIDEO ART Ficção ou fricção (Guto Jordão) **POPULAR JURY PRIZE** *O jardim dos animais* (Sérgio Luz) **JVC PRIZE** *Farol***

– *O insólito zoom* (Tatiana Calvo Barbosa) **MONTBÉLIARD SPECIAL PRIZE** Sandra Kogut

CONTENT CONTRIBUTORS Candido José Mendes de Almeida, Christianne Philipe, Dominique Thauvin, Eder Santos, Ex-Nihilo, Flavia Moraes, Gill Henderson, Jean-Marie Duhard, Jean-Paul Fargier, Jean-Paul Tréfois, John Wyver, Julio Worcman, Marcelo Masagão, Marcello Dantas, Paula Dip, Pedro Vieira, Pierre Bongiovanni, Roberto Berliner, Roberto Loeck, Rod Stoneman, Sandra Kogut, Sandra Lischi, Tom van Vliet, José Wagner Garcia

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas **TROPHY** Guto Lacaz, Rafic Farah

With ten international guests, the Festival prioritized its effort not only to breathe new life into artistic output, but also into local production and distribution strategies. At a formal meeting, Brazilian producers met with artists, filmmakers, festival directors, and representatives from European media centers, as well as executives from TV networks such as Channel Four and Canal Plus, all part of the web bringing indie video and videoart into closer contact with TV stations in places like France, England, and Belgium. Through Festival guest Pierre Bongiovanni, Sandra Kogut won her first residency award. Exhibitions of English and French video brought the public up to speed on the more recent experiments in videoart, then making incursions into fashion and dance. The electronic bulletin *Videojornal* became a festival fixture, with airtime extended to twenty minutes per bulletin. This edition of the competitive show attracted attention from outside the sphere of independent video, with Helvécio Raton and the artists Raul Mourão and Paulo von Poser all entering. Though clashing with the debates between the presidential candidates disputing the first

post-dictatorial direct elections, the Festival drew a record ten thousand visitors. In an interview with the press, Solange Oliveira Farkas spoke of an "impasse" reached in Brazilian video production and announced the imminent internationalization of the competitive show.

EXCHANGE A qualitative leap in relation to earlier debates, the meeting *tv e vídeo no Brasil: uma abordagem sintética* featured ten guest speakers, including Brazilian and foreign producers and representatives from TV networks and video festivals, who spoke to some seventy festival entrants about alternative TV, production, distribution, and the market. Pierre Bongiovanni, from the cicv Pierre Schaeffer, Montbéliard, and the independent producer and artist Jean-Paul Fargier, both from France; Tom van Vliet, from the Dutch World Wide Video Festival; the producer Jean-Paul Tréfois, producer of the videoart show *Videographie* for Belgian TV; Rod Stoneman, from Britain's Channel 4; the Italian Sandra Lischi, creator of the Ondavideo Festival; Dominique Thauvin, from France's Canal Plus; and Christianne Philipe, from the French Community's Radio and TV in Belgium, discussed their views on and of the processes approximating videoart and European broadcasters. Mediated by Candido José Mendes de Almeida and Marcelo Machado, the meeting was intended to bring Brazilians and Europeans into closer contact and consolidate work proposals. Executives from local channels declared that they were open to independent production, which the Rede Globo director Guel Arraes called "the feedstock of TV imagination." The foreign participants underscored some other aspects: "You are too concerned with the business side.

You should be looking for artistic quality," said Pierre Bongiovanni.

ACIDIC Isaac Julien, one of the main figures in the British film revolution of the 1980s, and the English-Lebanese artist Mona Hatoum, known for her work in performance and installation, were just two of the thirty-five artists featured in the British Video show organized by the journalist Paula Dip and the British Council's Gill Henderson. *Territories* (1984), an experimental documentary about the West Indian carnival in London, was a sample of Julien's video work, which uses elements of fiction and the visual arts to engage in the black and gay movements' struggles for physical, political, and expressive territories. The show featured scratch video by George Barber and George Snow, and by a new generation that used animation to attack "media loudmouthing."

FRENCH-STYLE Taking as its name a Latin expression literally meaning "out of nothing," the producer Ex-Nihilo was founded in 1984 to foster video in France by bringing together artists, moneymen, and exhibitors. It also created series and documentaries, such as *Avance Sur Image* (1988), about new electronic languages, and *Play it again Nam: a portrait of Nam June Paik: a film* (1990), both coproduced by Canal Plus, a French cable channel that was investing heavily in audiovisual output. The man behind Ex-Nihilo, Jean-Marie Duhard brought over a selection of his firm's innovative works, including *The Fourth Dimension*, by Poland's Zbigniew Rybczycki, which used technological resources to create a surrealist atmosphere, and *Videoperette* (1989), a multimedia spectacle by the artist Michel Jaffrennou, a combination of performers, characters, holograms, giant screens, and dozens of monitors.

RESIDENCY Sandra Kogut presented *Manuel*, her video for the Ed Motta song, and the installation *O caminho das vertigens*, a walkway with monitors installed at ground level playing aerial footage of sidewalks and streets. A guest at the Meeting, the critic and curator Pierre Bongiovanni offered the artist a residency at the Centre International de Création Vidéo Pierre Schaeffer, Montbéliard, the first digital arts center in Europe. It was a foretaste of the strategic role artistic exchange programs would come to attain. "Back then, there was no environment in which to work with video in art," says Solange Oliveira Farkas. "The cicv was a residency of the sort we have today, devoted to video, with the full technical apparatus and artists orienting artists." "Every single day my work was questioned, discussed. And these conversations were important to my formation," says Sandra Kogut, who would go on to create the TV program *Brasil legal* (Globo) and direct the award-winning film *Mutum* (2006). The cicv was a reference in audiovisual research and new technologies. After its closure in 2004, Bongiovanni continued working as a contemporary art curator.

TWO-WAY STREET The English producer and critic John Wyver rallied Brazilian videomakers at a workshop about the emergence of a territory of exchange between videoart and TV in Europe. Artists hitherto hostile to the "conservative thinking of the mass media" now admitted the possibility of working for a TV audience; while the broadcasters, having "ignored the experimentalism of videoart," started to buy it, screen it, and even commission it. TV editor for *Time Out* and scholar on the relationship between the history of art and television in the UK, Wyver used his independent production company Illuminations to create a number of series for Channel Four, including

Ghosts in the Machine (1986–1988), the first program about videoart on British TV, featuring works by Laurie Anderson, Bill Viola, Gary Hill, Joan Jonas, and William Wegman. Director of the Talking Heads' video *Once in a Lifetime*, Wyver later created the series *The Net* for the BBC, which pioneered TV transmission online. "I'm interested in videoart's potential to change the way we see and think television," Wyver told an edition of *Videojornal*.

ANARCHIC Dutch curator Tom van Vliet made his first appearance at the Festival, begetting what would become a long-lasting partnership. In charge of the World Wide Video Center, a Hague-based institution set up to foster video production, Vliet created the indie video showcase World Wide Video Festival in 1982, intended to muster artists, curators, and the press around a platform for video, performance, and installation art. The wvvc continued until 2004, when Van Vliet took charge of the new media department at the wvk Vrije Academie at The Hague, which would also become an important partner on the Videobrasil Residency Program. Not exactly impressed by the competitive show, he told *Videojornal* that "Videoart is a living concept, an anarchic art."

PLURAL Independent film and video coordinator with Channel 4, an English channel with an alternative bent created in the 1980s, the critic Rod Stoneman's declared intent was to "seriously broaden the diversity of what was shown on British television." Among other vanguard projects, he engaged the channel in the launch, in 1993, of Derek Jarman's last film, *Blue*, which consisted of a single blue screen against which the filmmaker, in the terminal stage of AIDS, spoke about his life and work. An adept of "radical pluralism," Stoneman came to the Festival as a guest speaker at the Meeting. "Europeans have a terribly

limited view of the world. That's why it's important to have direct contact with producers in other countries," he said. Stoneman later took over as director of the cinema and digital media school at the National University of Ireland in Galway.

BAROQUE Eder Santos occupied the Redondo, on the second floor of the MIS, with the installation *Oremos*, which he described as an "electronic church." Eight monitors formed a nave, while two large screens, hung at a tilt from the roof, suggested a dome full of images and forms redolent of sky and cloud. The monitors played a multi-channel version of *Rito e expressão*, an experimental work in which the artist made "an electronic reading of the baroque tradition of Minas Gerais" through images of the reconstruction of a church—the Nossa Senhora do Rosário dos Pretos—in Ouro Preto, Minas Gerais, and of a poem by Affonso Ávila, a baroque poet and scholar. *Rito e expressão* was also part of the competitive show.

FICTION AND BEYOND

The prizewinners on the competitive show fell into two fictional camps. Best U-Matic video, *E o Zé Reinaldo, continua nadando?*, by Hugo Prata and Adriano Goldman, produced by Olhar Eletrônico, with Giulia Gam and Gianfrancesco Guarnieri in the cast, represented video of excellent technical quality with a narrative that sat somewhere between TV and cinema. On the other extreme, the Jury prize went to *A paixão segundo Bruce*, the first in a series of works Luiz Duva would exhibit at the Festival. Murky and experimental, the work had its superhero, Bruce Wayne, live out an oneiric passion for his archrival the Joker in downtown São Paulo.

STIMULUS The documentary *Crianças autistas* saw the Jury's

prize and special mention conferred upon Lucila Meirelles, who began her career as a performance artist in the 1970s before becoming a curator and director of poetic documentaries, such as *Yara Bernette: mergulhada na música* (1994) and *Cego Oliveira no sertão do seu olhar* (1998). *Crianças autistas* was produced on a stimulus grant awarded by the State Culture Secretariat. In addition to the competitive show, the film also ran as part of an exhibition of works produced in 1989 on Culture Secretariat funding, including *Um vídeo da lata*, by Daniel Brazil, about "Moleque de Rua," a group of street kids from the São Paulo slums who made music out of tin cans found in the garbage, and *A crise do cinema brasileiro*, by Regina Rheda, a satirical report on the impasses faced by the sector.

HORS CONCOURS In keeping with the spirit of internationalization that prevailed at this edition of the Festival, a show was put together featuring documentaries made by Brazilians abroad between 1988 and 1989. In *Processing the Signal*, Marcello Dantas and Maria Lucia Mattos explored the relationship between art, video, and television on the New York scene and included interviews with Bill Viola, Nam June Paik, Ira Schneider, and Zbigniew Rybczycki. In *O programa Manhattan que você não viu*, Flavia Moraes shows outtakes from a Brazilian broadcaster, including interviews with Keith Haring, John Lurie, and Willem Dafoe. *Angola* is a documentary by Roberto Berliner about the independence of this African nation; while *Trilogy Sky and Life, Body, Mind*, by José Wagner Garcia, inventories a project at the confluence between art, science, and technology in a film partly funded by the ECA/USP Aerospace Research Institute.

1990

8th Fotoptica International
Video Festival

November 9 to 15, 1990, Museu da Imagem e do Som, São Paulo
UNDERTAKING Fotoptica
DIRECTOR Solange O. Farkas
PROGRAMMING COUNCIL Antonio Salles Neto, Hugo Kovensky, Marcelo Tas, Marcello Dantas, Mauro Cavalletti, Renato Barbieri

WORKS submitted 200 selected 32
JURY Arlindo Machado, Augusto Gongorra, Carlos Trilnick, Jean-Marie Duhard, Jill Scott

PRIZEWINNERS

BEST VIDEO *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (João Moreira Salles) **BEST VIDEO ART** *What Do You Think People Think Brazil Is?* (Sandra Kogut) **BEST MUSICAL** *Night's High Noon – An Anti-terrain* (Peter Callas) **BEST DOCUMENTARY** *La tirolesa* (Gonzalo Pampin, Marcelo Iaccarino) **BEST FICTION** *El círculo xenético* (Boy Olmi, Luis Maria Hermida) *Tahiti* (Pablo Dotta) **POPULAR JURY** *3 antena: Desobstruindo os canal tudo!* (3 Antena) **INCENTIVE PRIZE** *Cinco ou seis partes de um todo que juntas não formam nada* (Antonio Queiroga) **MONTBÉLIARD PRIZE** *Não vou à África porque tenho plantão* (Eder Santos) **HONORABLE MENTION** *TV Viva*

CONTENT CONTRIBUTORS Antonio Cano, Benjamin Heidersberger, Carl-Ludwig Rettinger, Cathy Vogan, Contemporary Art Television Fund, Dominik Barbier, Eder Santos, Eli Shvadron, Fujiko Nakaya, Gorilla Tapes, Hervé Fischer, Jean-Paul Tréfois, Kathy Rae Huffman, Marcel Odenbach, Pierre Bongiovanni, Piotr Krajewski, Robert Turnock, Rod Stoneman, Rosa Méndez Zurutuza, Sandra Kogut, Sandra Lischi, Sherill Howard Pocięcha, Tadeu Jungle, Tim Morrison, Tom van Vliet, Uri Lipschitz, Van Gogh TV, Yoichiro Kawaguchi

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas
TROPHY Roberval Lays

In order to ply the local production—bountiful, but with limited prospects—with fresh references, the Festival decided to internationalize by opening its competitive show to artists from South America, Australia, Africa, and Southeast Asia. This geopolitical scope created a space for outsider art and video whilst protecting it from competition from established art scenes with a twenty-year head start in dealing with video. “It would have been suicide just to open the Festival to all comers,” said Solange Oliveira Farkas. The competition jury was now multinational and the earlier distinction between professional and amateur art was replaced by genre categories. With the word “international” now incorporated into the Festival’s name, the new scope was reflected in an informative show that drew up a panorama of the current directions being taken in contemporary production, from the musical experiments of Laurie Anderson to the expanded cinema of Peter Greenaway, and featured a complex corpus of installations, with work by Marcel Odenbach and Dominik Barbier. Curators, artists, and representatives from important international initiatives to promote videoart and TV distribution came to the Festival to share their experiences, participate in debates, and take a look at the local output. “Videobrasil is becoming the meeting point in Latin America,” said the Dutch curator Tom van Vliet.

NO MISTAKE Three monitors placed on pedestals surrounded by black garbage bags make up the structure of the installation *As If Memories Could Deceive Me* (1986), the first work by the German artist Marcel Odenbach to be shown at the Festival. An articulation of memories,

scenes appropriated from the mass media, and elements harking back to German cultural heritage—Richard Wagner, the 3rd Reich rallies, the Nuremberg trials—the work suggests that the media images of the past are powerful constructions that influence the way we perceive the present. Part of the videoart show put together by the curator Kathy Rae Huffman, the work was a foretaste of the visual and expressive possibilities of the installed image and juxtaposed narratives. Odenbach would go on to make a solid oeuvre out of these, earning him a retrospective at the 16th Festival.

CONTEMPORARY TV Big names from the international art scene, such as Chip Lord, Joan Jonas, Laurie Anderson, and Marcel Odenbach, took part in the show by the Contemporary Art Television Fund—CAT, created in Boston in 1983 to commission videoart and forge ties with television. The works were selected by Kathy Rae Huffman, who came to São Paulo to speak about her experience as curator of the CAT. A collaboration between the Boston TV channel WGBH and the city’s Institute of Contemporary Art, the fund was an experimental model for cooperation between art institutions and public TV designed to foster videoart, facilitate its distribution, and “heighten the exploration of television as a creative medium.” Prior to ceasing its activities in 1987, the Fund produced single-channel videos and installations by the likes of Bill Viola and Bill Seaman.

AT A DISTANCE Created by the French artist Dominik Barbier and the Australian filmmaker Cathy Vogan, the installation *The No Way Buster Project* was an electronic spectacle of unprecedented proportions for the Festival. Filling up the Redondo section of the MIS with music, stage sets, images, words, and symbols,

the work created an alternative route of access to the museum's second floor, where the visitor was confronted with a gigantic image of a woman. Separation and the emptiness of long-distance communication in the face of ardent passion were the main themes of the installation, built upon the couple's own love story.

NORTH AND SOUTH Alongside the Brazilian theorist Arlindo Machado and the French filmmaker Jean-Marie Duhard, the jury included the Argentinean artist and curator Carlos Trilnick, director of his country's first video festivals, the Australian conceptual artist Jill Scott, and Augusto Gongorra, the creator of *Teleanálisis*, an independent news broadcast that challenged the censors during the military regime in its defense of human rights. Speaking about the Festival, Gongorra said: "Paternalism has to be avoided at all costs in an unbalanced relationship. The South has to look for ways to establish horizontal dialogue with the North."

30 SECONDS In the installation *Videocabines são caixas pretas*, Sandra Kogut showed performances by anonymous individuals recorded in her camera-cabins at the São Cristovão Fair, Lifeguard Post 9, Carioca Square, and other public spaces in Rio de Janeiro. The cabins were open to any individual who wanted to enter and record a thirty-second message or action. "Back then, before the Internet or digital technologies, the idea of complete strangers maintaining intimate contact via some electronic paraphernalia was something strange, rare, controversial," said the artist. Expanded to other cities and towns during the French residency she won at the 7th Videobrasil Festival, the cabin device provided the foundations for one of her best-known works, *Parabolic People* (1991).

She emerged from the competitive show as a prizewinner in the videoart category for *What Do You Think People Think Brazil Is?*, a collage of clichés about the country.

POETRY A delicate essay about poetry and absence, *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* was made by João Moreira Salles at the behest of the editor Waldo Cesar, father of the poet Ana Cristina Cesar (1952–1983), who wanted to convert to video a recording of his daughter reading a poem. Set to the voice of Ana C., who committed suicide at the age of thirty-one, this experimental work weaves together lines and images from her favorite poets, Sylvia Plath, T.S. Eliot, Carlos Drummond de Andrade, and Manuel Bandeira. Winner of the best video prize, this is a rare short film by the documentary-maker, the author of *China, o Império do Centro* (1987) and *América* (1989), and perhaps best known for *Notícias de uma guerra particular* (1999) and *Nelson Freire* (2003).

AND ART The Southern Hemisphere Competitive Show featured twenty-one artists from Brazil, six from Argentina, four from Australia, three from Chile, two from Uruguay, and one from Mozambique. Of the nine prizewinners, four were foreigners. The Australian Peter Callas, author of an important videoart oeuvre, won the musical category with *Night's High Noon – An Anti-terrain*, a work of animation that mixed drawings and computer-generated images in order to speak of aboriginal Australian cultures, British colonial rule, and the racial and political conflicts that followed it. Eder Santos' *Não vou à África porque tenho plantão* won the civic Montbéliard Residency Award, conferred by the Festival for only the second time. The same work was also shown at the World Wide Video Festival in the Netherlands.

PIRATES The mystic guerrilla plight of pirate TV channels continued alive and well: the popular jury elected *3 antena: Desobstruindo os canal tudo!*, a compilation of three shows from the eponymous Rio-based pirate channel. Satirical in tone, and in the best spirit of British scratch video, the channel appropriated images from open TV channels and added dubbing and subtitles to take a swipe at TV monopolies.

SPEED The idea of speed that pervaded Filippo Tommaso Marinetti's Futurist Manifesto (1909), which so impressed the Brazilian author Oswald de Andrade, provided the base for Tadeu Jungle's installation *spSPsp2*. Developed in conjunction with students on the Oswald de Andrade Cultural Workshops, organized by the State Culture Secretariat, the "kinetic totem of the city of São Paulo" pitted culture against nature by using, on the one hand, signs of modernity and technology (cars, machines), and, on the other, examples of the irrepressible presence and character of plants.

SCRATCHING The appropriation of television images and the acid glare that burns into the powers-that-be and exposes strategies of information manipulation set the tone for this work by the English quartet Gorilla Tapes, who helped coin the term "scratch video." A British show includes works like *Invisible Television*, in which scenes from debates between Jimmy Carter and Richard Nixon are edited together to make it look as if the presidential candidates were taking part in a TV game show. At a workshop, GT's Tim Morrison spoke of how scratch video effected a "deconstruction of television."

INTERACTIVITY At this edition of the Festival, German filmmaker Benjamin Heidersberger presented the Van Gogh TV, a collective of technicians and artists formed in 1986 at the Ponton European Media Art Lab in

Hamburg, Germany, with the aim of researching TV applications for interactivity. The group took part in documenta IX in Kassel, producing open transmissions to various European and American cities in which the visitors to the exhibition could participate via videophone, fax, and computer.

CODE A show curated by the German Carl-Ludwig Rettinger presented *Time Code*, an international project created in 1985 to forge closer ties between videoart and TV. The group included curators, producers, institutions, and broadcasters, including Channel 4 (England), the CAT Fund (United States), Agent Orange (Canada), INA (France), TVE (Spain), ZDF (Germany), and the Stedelijk Museum (the Netherlands). Each member commissioned a work from an artist and the resulting set of commissions comprised a program exhibited by all. The idea was to promote international coproduction without compromising cultural diversity. The Festival exhibited the first program, produced in 1987 and featuring work by Robert Cahen, Gustav Hámos, Brenda Miller, and others.

INFERNO The highlight of Robert Turnock's selection for the British show was *A TV Dante – Cantos 1-8* (1989), Peter Greenaway's screen adaptation of the opening cantos of Tom Phillips' illustrated version of Dante Alighieri's *Divine Comedy*. Starring John Gielgud, with Dante's poetry read in off, the work superposes images and words to create a luxurious and immersive narrative experience. Greenaway would be one of the main attractions at the sixteenth edition of the Festival.

RENDER Japanese artist Yoichiro Kawaguchi, invited to deliver a workshop at the Festival, shared his method for producing video animation, processed frame by frame on computer. The process

was painstaking and slow: "It takes a year to produce three minutes of animation," he explained. His works featured in a show of Japanese videos put together by Fujiko Nakaya from the gallery SCAN, which had been promoting videoart screenings and festivals in Tokyo since the 1970s, as well as operating as a distributor.

AUTEUR Robert Cahen, Michel Jaffrennou, Marc Caro, and Dominik Barbier all received retrospectives in the *Auteur's Video* selection compiled by Jean-Marie Duhard, with emphasis on French production. Designed to span "a generation of auteurs that appropriated the technological changes of the 1980s to regenerate the language of television," the show also included a short film by Jean-Luc Godard and one of Pixar creator John Lasseter's first exercises in animation. The curator Pierre Bongiovanni organized a second French show featuring works produced at the Centre International de Création Vidéo Montbéliard.

MAPPEMONDE 1 The Spanish curator Rosa Méndez Zurutuza assembled works of videoart made in her country in the 1980s, when "the need to experiment with languages and seek new routes into the art world" drove her generation toward an "electronic support that had just been discovered." The first video festivals held in Spain, in 1984, revealed such names as José Ramón da Cruz and Pilar Sanz. From Cuba, Hugo Kovensky exhibited some incipient work by students from the Escuela Internacional de Cine y TV, San Antonio de los Baños, which received students from Latin America, the Caribbean, Africa, and Asia on immersion courses designed to produce polyvalent technicians.

MAPPEMONDE 2 Dutch curator Tom van Vliet put together a show of works from the 9th World Wide Video

Festival (1989), which had decided to expand its US, European, and Japanese scope to include entrants from Eastern Europe, Latin America, Africa, and Asia. From Israel, the curator Eli Schvadron brought videos from the 1980s and '90s that included films made for state-controlled TV, touting the Zionist dream, and other films divulging the nation's inner conflicts and problems inherent to videoart. The Polish show featured music videos that had taken prizes at the WRO 89 Sound Basis Visual Art Festival, while a Belgian exhibition by Jean-Paul Tréfois carried episodes of the program *Vidéographie*, a mid-'70s pioneer in screening and promoting videoart in Belgium.

MARKETS Curators, artists, and jurors at the Festival discussed the relationship between independent production and television, sharing their experience of negotiating and eking out alternative spaces. The participants included Benjamin Heidersberger, from Van Gogh TV, Kathy Rae Huffman, from the CAT Fund in Chicago, Pierre Bongiovanni, from C1CV Montbéliard, Tim Morrison, from Gorilla Tapes, Jean-Marie Duhard, from Canal Plus in France, Jean-Paul Tréfois, from the Belgian public TV channel RTBF, Rod Stoneman, from Channel Four in England, the Argentinean Ana de Skalon, creator of a production company focused on issues of the geopolitical South, and the Canadian artist Hervé Fischer, from Cité des Arts et Nouvelles Technologies de Montréal. Ricardo Nauenberg represented Rede Globo, and Roger Karman, the recently created MTV Brasil.

ON THE RISE With work by Eduardo Coutinho, Goffredo Telles Neto, Paulo von Poser, and Sergio Roizenblit, an informative show signalled the growth of documentary as an important line of independent production in Brazil.

1992

gth Festival Internacional Videobrasil

September 21 to 27, 1992, Sesc Pompeia

UNDERTAKING Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo

DIRECTOR Solange O. Farkas

PROGRAMMING COUNCIL Antonio Salles Neto, Gabriel Priolli, Marília Ayrosa Galvão, Mauro Cavalletti, Renato Barbieri, Sergio Martinelli

WORKS submitted 304 selected 45

JURY Jérôme Lefdup, José Ramón Pérez Ornia, Julien Temple, Marcello Dantas, Peter Callas

PRIZEWINNERS

1ST PRIZE *Techo/Dumb/Show* (John Gillies) **2ND** *Parabolic People* (Sandra Kogut) **3RD** *O espírito da TV* (Vincent Carelli) **FUTURIS PRIZE** *Motocontínuo* (João Quintino)

GUESTS Barbara Hammann, Bill Viola, Eder Santos, Fátima Ali, Fausto Fawcett, Fernando Meirelles, Gianni Toti, Guel Arraes, Jean-Marie Duhard, Jean-Paul Fargier, José Wagner Garcia, Luís Nicolau, Marcelo Machado, Marcelo Masagão, Marcelo Tas, Moyses Baumstein, Nizan Guanaes, Otávio Donasci, Pierre Bongiovanni, Pierre Hénon, Roberto Muylaert, Rod Stoneman, Rosely Nakagawa, Sandra Lischi, Timothy Binkley, Tina Keane, Ulysses Nadruz, Walter Clark, Walter Silveira, Yves Louchez

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas

TROPHY Débora Muszkat

After a two-year pause for preparation, the Festival returned as a biennial event focused on artistic and experimental video. The creation of Associação Cultural Videobrasil placed the Festival at the forefront of a program to develop and research video production throughout the geopolitical South. A partnership with Sesc—Serviço Social do Comércio de São Paulo (São Paulo Social Service of Commerce)—still in

place today, brought new vigor and broadened the event's scope and perspectives. Held at the Sesc branch in Pompeia, the Festival received two dozen international guests, including the art-world stars Bill Viola and the filmmaker Julien Temple, videoart curators with tributes to Gianni Toti and Jean-Paul Fargier, numerous performances and installations, and the Festival's first-ever commission: *The Desert in My Mind*, by Eder Santos. With criteria that favored "experience, language, poetry," the competitive show offered cash prizes and an internship in digital animation. The possibilities offered by interactivity and new image-processing technologies loomed large over this edition of the Festival, not only in the shows and workshops, but also in *Videojornal*, the video journal directed by Marcello Dantas and presented by the actor Carlinhos Moreno. In the year Brazil voted to impeach the first president elected by direct vote after decades of dictatorial rule, art-related issues held their ground in the debates and generated intense discussion about the quality of Brazilian TV.

ACV With the mission of stimulating "reflection on and the development of videographic language" and fostering exchange between videomakers from the northern and southern hemispheres, the Associação Cultural Videobrasil was founded in 1991. The Association's charter outlined the scope of its activities, which included exhibitions, publications, and research programs related to the Festival's archives. "With less than three decades behind it, video has already come of age as an aesthetic expression. It can no longer be ignored as a vital cultural instrument in the contemporary world," read the mission statement. "Technological advances, revolutionary new tools created in IT, and the clash between TV broadcasting and the mass media urge for knowledge, research, and an exchange of experiences."

ADVENTURE Sesc Pompeia, a 1930s factory complex remodelled by Lina Bo Bardi and operating since 1982, was the first Sesc facility to host the Festival. For Danilo Santos de Miranda, the institution's regional director, the event "is clear proof of the creative and artistic possibilities of video." "The works Festivalgoers will see reveal video as more than just a technology, but, first and foremost, as a language for aesthetic, documental, and multimedia exploration, capable of immersing us in uncanny new possibilities," says Miranda. Debunking the "idea that video is just for personal or home entertainment, wholly dependent on the film industry," the Festival "shocks and makes people rethink the possibilities of this visual adventure."

EYES AND EARS Investigations about time, perception, and consciousness are the driving force behind the work of the New Yorker Bill Viola, a fundamental figure in bringing video into contemporary art in the late 20th century. The Festival's highlight, Viola came to São Paulo to speak about the bases of his production, which spanned installation, immersive environments, and sound performances, and to show seven single-channel works, including the classic *I Do Not Know What It Is I Am Like* (1986) and the previously unseen *The Passing* (1991). "Western science found it necessary to isolate the senses in order to study them. Most of my work is about reuniting them, said the artist. "Senses, memory, imagination, it all comes together in the phenomenon we call experience. That's my raw material." Speaking at the Festival, Viola repudiated the emphasis on the technology itself and the term "video artist." "The true investigation is about life and existence. The medium is just a tool. I consider myself an artist. If I happen to use video it's because this is the second half of the 20th century and it's the most relevant medium in which to

produce visual art for contemporary life." That same year, Viola took part in documenta IX, in Kassel; three years later he would represent the United States at the 46th Venice Biennale.

POETRONICA "The poetry of the future is the fusion of all arts," said the Italian Gianni Toti (1924–2007), speaking at the Festival. Poet, novelist, playwright, translator, journalist, filmmaker, member of the Italian communist party, and professor of philosophy at the University of Piza, Toti was a libertarian intellectual: his work mixes tongues and languages to "think the unthinkable" and open our "psycho-perceptual frontiers" to "sensorial speeds." In the 1980s, he turned to video to develop a blend of poetry and audiovisual content which he called "poetronica." The exhibition in his honor included work from this phase, such as *Ordine, Chaos, Phaos* (1986), which tourneys mental models of science and art.

SPOKEN CINEMA Artist, critic for *Cahiers du Cinéma*, and lecturer in art and film, the work of French video artist Jean-Paul Fargier deals with literature and the "the time time takes to pass." At the Festival, a tribute show on his career features the videos *Play It Again, Nam* (1990), a portrait of the Korean artist Nam June Paik, and *Joyce Digital* (1984), a rereading of *Finnegans Wake* with Paik, Merce Cunningham, and other "Joycean" artists.

HOLOGRAMS São Paulo artist, filmmaker, and researcher Moyses Baumstein (1931–1991) produced an instigating body of work in Super-8, video, and holography. With a background in mathematics, physics, sociology, and theater, he produced fiction and documentaries and worked with the brothers Haroldo and Augusto de Campos, Décio Pignatari, and Julio Plaza on video-poetry projects. The ten works in the exhibition *Homenagens: Moyses*

Baumstein, dated between 1975 and 1991, attest to the nonsensical humor and confluence between art and science in the artist's work. An exhibition of holograms completed the tribute.

CARTE BLANCHE The Festival jurors were invited to contribute as curators on the parallel program. The English filmmaker Julien Temple showed twenty music videos he directed for acts like David Bowie, The Rolling Stones, Tom Petty, and Janet Jackson. The Australian artist Peter Callas, a prizewinner at the previous edition of the Festival, exhibited samples of his work in animation, full of references to cinema, television, and pop culture. Known for exploring a universe of sonority in performances and installations, the French artist and composer Jérôme Lefdup exhibited some work produced after 1980, when he began to incorporate video into his practice. Marcello Dantas, founder of the production company Magnetoscópio and director of the Festival's electronic bulletin, made a selection of artists—including Eder Santos, Laurie Anderson, and the filmmaker Robert Altman—for whom "video is more than just a vehicle, but rather the essence through which an idea comes to fruition."

THE ART OF VIDEO The fifth member of the jury was the Spanish journalist José Ramón Pérez Ornia, a TV executive and scholar of the relationship between TV and the powers that be. For the parallel event, Ornia brought the series *El Arte del Video*, an ambitious historical review of videoart which he had just produced for Televisión Española (TVE). In addition to the most important works produced over the genre's twenty-five-year history, by Woody and Steina Vasulka, Zbigniew Rybczynski, Robert Cahen, Jean-Paul Fargier, Marina Abramovic, Antoni Muntadas, and Marcel Odenbach, the selection

included specially commissioned short films by Jean-Luc Godard, Nam June Paik, Gary Hill, Bill Viola, and Robert Wilson. "The role of the artist is to break with the codes and violate the norms of TV," said Pérez Ornia. The Festival served as intermediary on the sale of the series to the broadcaster TV Cultura.

DESERT Six installations spread throughout the foyer and theater at Sesc Pompeia claimed the space for video. Amongst these was the Festival's first-ever commission, Eder Santos' *The Desert in My Mind*. Images of Death Valley in the USA were projected onto a staged desert made with fifteen tons of sand, with room temperature artificially raised to 45 degrees Celsius during the day and allowed to cool during the night. Music by Paulo Santos and Stephen Vitiello. "The Americans kept talking to me about our forests," said the artist. "So I decided to visit their desert." *Escalator*, by English artist Tina Keane, consisted of eleven pairs of monitors that emulated the movement of an escalator. The images juxtaposed City executives and London tramps. *Nest für Dachau*, by Barbara Hammann, is a spherical object with a screen inside playing images of suffocation. Created for an exhibition in Dachau, a German town that housed a Nazi concentration camp, the work is a strong allusion to the Holocaust.

EXPANSION 2 The audience queued to see *Watch Yourself*, an installation by the North American mathematician Timothy Binkley. This interactive work inserted images of visitors into recreations of painterly masterpieces, such as Vincent Van Gogh's *Billiard Parlour* and Diego Velázquez' *Las Meninas*. "For me, virtual reality is not what you see and feel wearing special goggles and gloves, but the type of reality that computers create—a reality that is best defined by abstraction than by concrete events and objects," said Binkley. In *La Traición de Judas*,

Spaniard Luís Nicolau recreated passages from the Bible in video, while, in *Postais do Brasil*, by Ulysses Nadruz, a thirty-six-screen videowall exhibited the fiction film *Favela*, and the documentaries *Amazônia* and *Copacabana*.

SOUTHERN HEMISPHERE Now open to the entire Southern hemisphere, the competitive show selected forty-five works from Brazil, Argentina, Australia, Chile, Uruguay, and Mozambique. The show featured a new generation of artists working with video, such as Luiz Duva and Lucas Bambozzi, and in correlate fields, such as the musician and poet Arnaldo Antunes, and the movie directors Lais Bodanzky and José Henrique Fonseca. First prize went to *Techno/Dumb/Show*, a collaboration between the Australian artist John Gillies and the avant-garde theater group The Sydney Front, which explored the intense physicality of the human gesture. Second prize went to *Parabolic People*, by Sandra Kogut. Developed during an artistic residency at cicv Montbéliard, a prize awarded by the previous Festival, the work was a collection of declarations and actions by anonymous individuals recorded in video cabins strategically placed in Rio de Janeiro, Paris, Tokyo, New York, Moscow, and Dakar. "The work was a foretaste of a connected world in a pre-Internet age," said Solange Oliveira Farkas. Third prize was given to the documentary *O espírito da tv*, by Vincent Carelli, which captured the reactions of Waiãpi Indians from Amapá upon seeing their own image on tv; the documentary was a pilot version of the award-winning project *Vídeo nas Aldeias*, which equips indigenous tribes throughout Brazil to keep a video record of their lives and cultures.

EX MACHINA In partnership with the INA – the French National Audiovisual Institute, the Festival created the Futuris prize, which offered a Brazilian artist an

internship at Ex Machina, one of the largest French animation and digital effects producers of its time. João Quintino was the first recipient of the prize for *Motocontínuo*, a hand-made animated tribute to the English photographer Eadweard Muybridge, a precursor of animation and cinema.

PARANORMAL PORNO Altered by symbolico-mystical-sexual experiences, the prostitute Verinha Blumenau, transubstantiated into the figure of Santa Clara Poltergeist, leaves her hometown of Santa Catarina for Copacabana. Thus is born the title character of this Fausto Fawcett performance. To the sound of the author's ranting and backing music by Dado Villa-Lobos, Carlos Laufer, and Marcelo de Alexandre, the actress Regina Soares, embodying the "saint who cures with blood; the blonde who cures with sex," dances against a backdrop of religious imagery spinning on turntables, refrigerators, stairways, and altars created by the set designers Barrão and Luiz Zerbini.

IMAGES OF THE FUTURE The possibilities created by a range of image-processing and manipulation technologies, especially digital animation software, fascinated filmmakers and producers, who saw in these the opening of new poetic horizons. This sensation fuelled a whole segment of the Festival, which, according to the catalogue, signalled "a chink opened by poets of new technologies through which to spy on art and science in mid-tryst." In the exhibition *Images of the Future*, the French curator Jean-Marie Duhard presented a selection of works by roughly seventy artists and filmmakers who draw upon the virtual, from the French artist Marc Caro to the American John Lasseter. In *Impulsos eletrônicos*, the Brazilian architect and curator Rosely Nakagawa invited Arnaldo Antunes, Carlos Matuck,

Cassio Vasconcellos, Laerte, Luiz Zerbini, Marcelo Cipis, and Patrício Bisso to create and manipulate images using Macintosh computers and the programs Photoshop and Illustrator. The French artist Jérôme Lefdup commanded the workshop Atelier Amiga, teaching Brazilians how to use the platform to create virtual images.

ART ON THE AGENDA For the first time in the Festival's history, the debates hinged upon issues of artistic creation—such as the relationship between art and science, and between art and new technologies—in the specific fields of tv and advertising. At the conference *The tv Alphabet: Dante's Inferno*, by Peter Greenaway and Tom Phillips, the Italian film critic Sandra Lischi analysed the pair's video adaptation of Dante Alighieri's *Inferno*.

10, 100 "Television is a powerful amnesia-producing instrument," said the documentary maker João Moreira Salles. The statement was one of the dozens collected over the course of the Festival for the project *10 questões para 100 brasileiros que influenciam 100 milhões* [10 questions for 100 Brazilians who have influenced 100 million], coordinated by Marcelo Machado. The aim was to take stock of the changes in Brazilian tv. In addition to the participants, 150 artists, businesspeople, and producers were invited to say what they considered to be the best and the worst things about Brazilian tv, and what it most lacked. These answers were discussed at an encounter that featured Roberto Mulyaert, then director of programming with tv Cultura, Walter Clark, and Nelson Hoineff.

CONSTANT A member of the Festival team from the seventh to the twelfth edition, Marília Ayrosa Galvão worked as producer and program coordinator, among other functions.

Later, in the 1990s and 2000s, in addition to stints at MTV and as general director of Bandsports, she was marketing director and manager of TVA's Eurochannel cable network. Marília died prematurely, due to a heart condition.

1994

10th Videobrasil Electronic Art International Festival

November 20 to 25, 1994, Sesc Pompeia, Centro Cultural São Paulo
UNDERTAKING Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo
CURATOR Solange O. Farkas
SELECTING COMMITTEE
Luiz Eduardo Crescenti, Mona Dorf, Rita Moreira, Rosana Delellis

WORKS submitted 239 selected 37
JURY Christine Van Assche, Jorge La Ferla, Marcelo Tas, Michael Mazière, Tom van Vliet

PRIZEWINNERS

BEST VIDEO *Janaúba* (Eder Santos)
SPECIAL VHS PRIZE – BEST NEWCOMER
Diástole (Inês Cardoso) FUTURIS INA
– ALLIANCE FRANÇAISE PRIZE *Captain Cardozo* (Gabriel Yuvone, Pablo Rodríguez Jáuregui) JVC PRIZE – BEST EXPERIMENTAL WORK *Tereza* (Caco Souza, Kiko Goifman)

CONTENT CONTRIBUTORS Anton Reixa, Axel Wirths, Breda Beban & Hrvoje Horvatic, Bruce Yonemoto, Carlos Nader, Carlota Alvarez Basso, David Larcher, Dieter Kiessling, Eder Santos, Francisco Ruiz de Infante, George Snow, Guto Citrângulo, Hermann Nöring, Jaap de Jonge, Jean-Marie Duhard, Joseantonio Hergueta, Otávio Donasci, Paulo Santos, Rejane Spitz, Ricardo Casas, Rita Myers, Rob Rombout, Robert Cahen, Stephen Vitiello, Terry Flaxon

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas
TROPHY Kimi Nii

With a new name, incorporating the expression “electronic art,” and clear thematic bearings to guide the program, the Festival reaffirmed what had become its vocation during the 1990s. “Poetic constructions in video stake out a new terrain in audiovisual expression,” read the catalogue editorial. The idea of composing an historical panorama of audiovisual poetry ran through curatorial projects exploring the experimental production of the United States, Germany, Spain, England, France, and South America. In addition to these, performances and eleven installations sounded the physical experience of video in novel ways. Videoart pioneers, such as the French artist Robert Cahen and the American Rita Myers, and emerging artists like the Serbian duo Breda Beban and Hrvoje Horvatic, were just some of the guests at the Festival, which embraced its role as a forum for exchange. In keeping with this meeting-place mentality, the Festival also started bringing all of the artists participating in the competitive show to São Paulo. A new breed of documentary, visual and poetic from its very conception, could now be felt in the work of various filmmakers, including Carlos Nader, Arthur Omar, and Kiko Goifman, and the project of integrating the geopolitical South found some important allies, such as the Argentinean curator Jorge La Ferla. The Festival was held at Sesc Pompeia, and Eder Santos, winner of the grand prize for *Janaúba*, directed the videojournal.

MAGIC The French concrete composer Robert Cahen had been working with video since the 1970s, experimenting with sonorous and visual textures in order to create dreamlike narratives “without the classic beginning and end.” One of the stars of this edition of the Festival, he presented the installation *Le Souffle du Temps*, a ritual circle of

lighted candles set against another circle of fifteen monitors, placed at different heights and playing images of lighted candles. At regular intervals, the sound of someone blowing could be heard, causing some or all of the candles on the monitors to go out, briefly, and then flicker back into flame. “The poetry [of the work] is born from the rupture between the plunge into darkness and the kindled light of the candles: the viewer finds himself in the position of a child about to blow out the candles on a birthday cake,” explained the artist. Cahen also exhibited at documenta 8 in Kassel, and, in 2006, received the retrospective *La Mirada Discreta: Marcel Odenbach & Robert Cahen*, curated by Solange Oliveira Farkas, at the Fundación Telefonica de Buenos Aires.

RESURRECTED A Renaissance painting and the recent loss of her father inspired the installation *Resurrection Body*, by the North American artist Rita Myers. The performer Fábio Campos spent nine hours per day for the duration of the exhibition lying naked in a bed with electrodes attached to his body and hooked up to an electrocardiograph. As his heartbeat changed, so did the images of his family shown on a tree-shaped assemblage of fourteen monitors stacked up at his bedside. “What we have are two archetypal situations,” explained Myers, who started out as a sculptor before moving into performance and video in the 1970s. “The ancestors who visit the dying and the life that flashes before our eyes at the threshold of death. I wanted to use technology to translate this idea of spirituality.”

THE SHAPE OF PAIN She, a painter and performer; he, a film and TV director, the Serbian artists Breda Beban and Hrvoje Horvatic met in 1986 and embarked together

on a powerful and very particular body of work that stood out for its rigor, clear influence of conceptual art, and a capacity to blend personal experience and political reality. The installation *The Shape of Pain* afforded an astute foreglimpse of contemporary uses of the image by making it part of a hard-hitting physical experience: in a closed space, the visitor walks across broken glass and is suddenly accosted by the image of a blade slicing the palm of a hand. Disconcerted, it becomes apparent that the texture of the dark walls is that of char. This emotionally powerful work speaks of imminent pain and reflects the anguish of the artists' arrival in London, where they had fled two years earlier to escape the Bosnian War. "A silence descended upon us," Beban would later say. After Horvatic's sudden death in 1997, she continued to work with video and performance until her own untimely passing in 2012.

WIND Known for work that expands the boundaries of the documentary by delving into the visuality and poetry of his chosen themes, Carlos Nader made his Festival debut at this edition, commencing a collaboration that would be assiduous in later years. For the exhibition space, Nader created the installation *Tempo vento morte, luz vento luz*, which draws the public down a strobe-lit corridor into a room filled with artificial wind and images of a couple having sex. Not long before the Festival, Nader had completed the award-winning documentary *O beijoqueiro* (1992). Later works included *Preto & branco* (2004), *Pan-cinema permanente* (2008), and *Homem comum* (2013), as well as *Chelpa Ferro* (2009), part of Videobrasil Authors Collection. On his first appearances at the Festival, Nader observed that, "Electronic art was not considered real art. It still needed the adjective."

IN SPACE Other experiments articulated video and space. In *Separated at Birth*, the Japanese-American artist Bruce Yonemoto counterpoised different visions of a common heritage: in a dark room, two videos play pictures and interviews with Japanese descendants living in Brazil and the United States. *Motorway*, by English artist George Snow, is a "visual magic carpet" that celebrates the experience of movement: sitting in Mercedes car seats surrounded by screens, the viewer is rushed through a succession of car-window perspectives infiltrated with virtual images, all set to an Art of Noise soundtrack. In *Terminal II*, by Dutch artist Jaap de Jonge, an "orchestra of the dead" (X-rays of musicians) serves as background music to scenes from the Bosnian War. *La Porciúncula*, by the Spaniard Joseantonio Hergueta, evokes images of fervor and reclusion in a clear reference to Christian religiosity. *A casa dos monstros*, by Marcelo Tas, is a video recreation of a fairground hall of mirrors. In *Untitled*, the German artist Dieter Kiessling uses a closed circuit to pit the real against its image.

LIVE BIRD Guitar loops, birdsong, background noises, and sound effects mix with images on screens and monitors draped with netting to conjure the setting created live by Stephen Vitiello during the performance *No Sleep and a (Dead) Bird*. "It's as if the images were a visual accompaniment to the music, not the other way round," explained the artist. The physical aspects of sound and its potential to generate new perceptions of space lie at the heart of the explorations undertaken by this New York composer, sound artist, and curator, also known for collaborations with Nam June Paik and Joan Jones. Vitiello presented performances and

sound installations at the Whitney Biennial in New York (2002) and at the Sydney Biennial (2006). For Videobrasil, he also curated the North American video poetry show, and played in Eder and Paulo Santos' four-act performance operetta *Poscatidevenum – Um espetáculo de música e imagem*.

POETIC LANDSCAPE In drafting an international panorama of visual poetry, the parallel shows also signalled the strengthening of ties between video and other artistic manifestations, the exploration of technologies, and the emergence of gender issues. The English show, curated by Michael Mazière, featured artists "with an intimate, unique voice," such as Derek Jarman, David Larher, and Breda Beban & Hrvoje Horvatic. Carlota Alvarez Basso, then head of the audiovisual department at the Reina Sofía, selected Spanish artists who "mustered expressive force to beat new paths and bombard linguistic and artistic borders." The German show, curated by Hermann Nöring, founder of the European Media Art Festival (Osnabrück, Germany), spanned everything from classic videoart to work dabbling in electronic image processing. For his more literal French show, Jean-Marie Duhard selected works inspired by poets and poetry, understood here as a literary genre extending beyond literature.

HERMANO A keen observer of the video output emerging in South America, the Argentinean artist, curator, and researcher Jorge La Ferla became a key partner of the Festival from this edition on. La Ferla was invited to serve on the jury panel and created the show *Panorama da poesia audiovisual na América Latina* [Panorama of the Audiovisual Poetry in Latin America] in conjunction with Solange Oliveira Farkas and

the Uruguayan Ricardo Casas. In addition to *Nome* (1993), by Arnaldo Antunes, Célia Catunda, Kiko Mistrorigo, and Zaba Moreau, and *Beuys lebt... te lo encontrarás* (1992), by the Chilean Guillermo Cifuentes, the show also featured work from Argentina, Uruguay, Bolivia, and Colombia. "Across the continent we found a blend of work that was harder and more diverse than the Brazilian tradition, which pioneered the use of the word as a new texture and its combination with image and sound," wrote the curator. With a master's degree in art from the University of Pittsburgh (USA), La Ferla holds a chair at the Universidad de Buenos Aires and is the author of over thirty essays on videoart.

1, 2, 3 In *Janaúba*, Eder Santos revisits Mario Peixoto's film *Limite*, a seminal work of Brazilian audiovisual experimentalism. Steeped in the visual texture of the eponymous town in the backlands of Minas Gerais, the work, which won the Festival's grand prize, reaffirms the artist's commitment to the poetic power of images. The jury also conferred awards on *Diástole*, by Inês Cardoso, based on the poem *Eurídice*, by Arseny Tarkovsky, and *Tereza*, by Caco Souza and Kiko Goifman, a documentary that overlaps texts by Jean Genet and first-hand accounts by prisoners, achieving an effect both fresh and free. The jury's picks on the competitive show reflected the overwhelming presence of Brazilian artists for whom video is the language of choice, from Arthur Omar to Regina Vater.

LATIN BLOOD With *Captain Cardozo*, an amusing cartoon parody of the process of Latin American acculturation, the Argentineans Gabriel Yuvone and Pablo Rodríguez Jáuregui won the Futuris INA Prize. "The video was made on a Comodore Amiga 500 with half an MB of RAM,

320 x 240-pixel resolution, and a thirty-two-color palette. It was the prehistory of digital-image manipulation," says Jáuregui, who did an internship in visual effects at Ex Machina in Paris.

PARADOX "Things happen, but rarely before the camera. The right intervention, *mise-en-scène*, makes everything look more realistic and authentic. Filming in a 'natural' way very often results in predictable failures, or, paradoxically, in something impersonal," said the Dutch artist Rob Rombout, the subject of a retrospective. A defender of a form of documentary that avails of elements of fiction to produce an invitation to reflection, Rombout delivered a workshop entitled *Directing Reality*, in which he laid out his methods for sharpening his narrative vision and approaching his subjects "with empathy, not affection."

QUESTIONS Originality, reproducibility, obsolescence, and other themes that emerge within the context of electronic art set the stage for the Festival's reflexive activities. The Dutch curator Tom van Vliet, the Brazilian researcher Rejane Spitz, and the French curator Christine Van Assche, who went on to become the Head of the New Media Department at the Centre Georges Pompidou, debated the curatorship, archiving, and conservation of new media. Axel Wirths, art and media curator from Cologne, took stock of recent German videoart production.

1996

11th Videobrasil Electronic Art International Festival

November 12 to 17, 1996, Sesc Pompeia
UNDERTAKING Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo
CURATOR Solange O. Farkas

SELECTING COMMITTEE Erika Verzutti, Mauro Cavalletti, Roberto Maya

WORKS submitted 438 selected 69
JURY Dorine Mignot, Eddie Berg, Eder Santos, John Gillies, Lori Zippay

PRIZEWINNERS

1ST PRIZE *Ogodô ano 2000* (Marcondes Dourado) **2ND** *O fim da viagem* (Carlos Nader) **3RD** *Adeus, América* (Patricia Moran) **ALLIANCE FRANÇAISE – INA – EX MACHINA PRIZE** *Virtual World* (Milenne Tanganelli) **TV EDUCATIVA VIEWER'S PRIZE** *Sex 2000* (Ricardo Afonso Mendonça) **HONORABLE MENTION** *15 filhos* (Maria Oliveira, Marta Nehring) *Making out in Japan* (Janet Merewether) *O menino, a favela e as tampas de panela* (Cao Hamburger) *Territoire(s)* (Malek Bensmail) *Vada* (Henrique Goldman)

CONTENT CONTRIBUTORS Antirom, Arthur Lara, Augusto de Campos, Cao Hamburger, Cid Campos, Fabio Itapura, Gabriela Massuh, Gisela Domschke, Hans-Geert Falkenberg, Hermann Nöring, Inês Cardoso, Isabelle Choinière, Jean-Paul Fargier, Jorge La Ferla, Kate Horsfield, Keiichi Tanaka, Marcondes Dourado, Michel Jaffrenou, Michael Mazière, Nam June Paik, Peter Payer, Renato Cury, Simon Biggs, Steina Vasulka, Stephen Vitiello, Tom van Vliet, Uakti, Video Data Bank, Walter Silveira

VISUAL IDENTITY Kiko Farkas
TROPHY Kimi Nii

The visionary oeuvre of the Korean Nam June Paik, the first artist to glimpse the creative and conceptual possibilities of television, was the centerpiece of this edition of the Festival, showing four installations and a retrospective of his single-channel work. Aligned with the meaning of Paik's art, the us representative at the Venice Biennale three years earlier, the program opted not to celebrate

the longevity of classic videoart, but video's art world insertion and confluence with painting, sculpture, dance, and poetry. This edition of the Festival, which optimized its use of space and featured eighty-three guests from fifteen countries, drew over thirty thousand visitors. A more finely tuned curatorship, in articulation with international electronic art festivals and institutions, was mirrored by a panorama of performances and installations that spanned Haroldo de Campos' concrete poetry to the video sculpture of Michel Jaffrenou, and informative shows including video experiments by Paul McCarthy and Damien Hirst. Broadcast nationwide by TV Educativa, the competitive show expanded its geopolitical range to include the Middle East. Artistic projects involving the interactive possibilities of the CD-ROM were discussed at the Festival, which introduced the electronic café, where visitors could access the Internet and surf the Festival's maiden website.

NAM The first artist in history to bring television into the field of art by using magnets to distort the images on TV sets for the *Exposition of Music – Electronic Television* (Wuppertal, 1963), the Korean Nam June Paik (1932–2006) constructed a visionary oeuvre that involved music—his field of formal training—video, performance, sculpture, and installation. Invited to the Festival, Paik was unable to attend due to a stroke, but did manage to coordinate the program for *Waiting for the 22nd Century: A Virtual Presence at Videobrasil 96*. “Paik is not just the founder of videoart, he's one of the most important artists on the contemporary scene,” said Lori Zippay, director of Electronic Arts Intermix and curator of the exhibition of Paik's videos. “He remains a key figure in the transformation of video into art.” The Sesc Pompeia foyer was filled with four installations consisting of dozens of TV sets from the 1960s and 70s.

Paik and the New York artist Stephen Vitiello adapted three of these installations to Brazil: *TV Fish* (1979), which combined TVs and aquariums to jumble real and virtual images of fish and planes; *TV Garden* (1974–1978), thirty TVs scattered among native Brazilian bromeliads and other tropical species; and a version of *TV Buddha* (1974), in which a *preto velho*¹ sees his own image replace that of Buddha on a TV screen. Paik created a fourth installation especially for the show: *TV Moon*, which reproduced lunar phases through images moving simultaneously across a row of TV screens.

JUNE Two retrospective exhibitions revisited Paik's single-channel work, spanning the period 1969 to 1995. In the introduction to *Global Groove* (1973), the artist explained: “This is a glimpse of a video landscape of tomorrow, when you will be able to switch to any TV station on the Earth, and TV guides will be as far as the Manhattan phone book.” The show included tributes to friends and collaborators, such as the composer John Cage, the choreographer Merce Cunningham, Joseph Beuys and George Maciunas, artists with whom Paik created the seminal performance group Fluxus, and its first experiments using TV textures and materials, as in the 1969 work *Beatles Electronic*.

PAIK On the opening night of the Festival, a tribute-performance entitled *Vídeo Ópera para Paik* [Video Opera for Paik] featured two of Nam June Paik's close friends, the Icelandic artist Steina Vasulka and the New York musician Stephen Vitiello. Cofounder of the New York

avant-garde art venue The Kitchen alongside her husband and partner Woody Vasulka, Steina was a close associate of Paik, while Vitiello was his assistant. As Steina played violin on stage, each new note caused images to appear on a screen, showing scenes from Paik's piano-playing/hammering performances.

HISTORIC For this edition of the Festival, Kate Horsfield, cofounder of Chicago's Video Data Bank, which she directed up until 2006, presented the exhibition *Historic Video*, a collection of key works by North American artists produced between 1968 and 1977. With segments devoted to performance and works that explored the phenomenological world, narrative, and gender issues, the show included videos like *Black and White Tapes* (1972), in which Paul McCarthy paints a white stripe on the ground with his own face; *Stamping in the Studio* (1968–1972), by Bruce Nauman, who conjures a beat out of the sounds of his stamping across the studio floor; and *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977), a series of performances created by Martha Rosler to explore the social construction of the feminine. Completing the show were works by Bill Viola, Gary Hill, Joan Jonas, John Baldessari, Richard Serra, and Vito Acconci, among others.

VIRTUAL MUSEUM In two-minute clips recorded on 16mm film, a number of artists, including Dave Stewart, Yoko Ono, and Michelangelo Pistoletto, spoke about their work. Also screened at this edition of the Festival was *Do It*, a TV show created for the Viennese TV channel ORF and the Museum in Progress by the Austrian artist Peter Payer. The initiative envisaged “changing the ways art is taken to the public” by exhibiting content in newspapers and magazines, across billboards and the sides of buildings, and on TV.

¹ *Preto velho* [literally meaning “old black man”] is a statue that represents a spiritual entity that is widely worshiped in African-Brazilian religions such as Umbanda.—Trans.

CHEAP Atom Egoyan, Damien Hirst, and the siblings Jane and Louise Wilson were among those selected by Michael Mazière, director of the London Electronic Arts Festival, for the show *See You Later: UK Artists and TV*. "Unlike videoart creators, who tend to have immense respect for their predecessors, these artists, coming from other fields, made irreverent use of video, which they saw as just a cheap and accessible medium. They have no interest in exploring the medium itself," said the curator. This fondness for the low tech and the humdrum was a hallmark of this generation, which rejected TV in favor of gallery space.

SUPERPRODUCTION *Pierre et le Loup* [Peter and the Wolf], by the French artist Michel Jaffrennou, is an electronic opera that features real actors, including Peter Ustinov, in virtual 3-D settings. The work is exhibited as a loop along with a thirty-five-painting storyboard. In a second piece, *Le Plein des Plumes*, which Jaffrennou described as "video sculpture," four monitors exhibit the images of falling feathers. "I believe that, in the future, videoart won't be called videoart anymore, because the manipulation of the electronic image is fast invading new spaces," declared the artist in an interview with Fernando Oliva for the *Folha de S.Paulo* daily.

COSMIC In the installation *Luminous Cosmic Rays*, Japanese artist Keiichi Tanaka used Geiger counters to "capture cosmic rays" and a sampling machine and projectors to transform them into striking mutant effects of sound and light. Tanaka, who took part in the 21st Bienal de São Paulo (1991), said that he used light and sound to "translate a message from the universe."

IRONY A prizewinner at the previous edition of the Festival, Inês Cardoso presented a performance-installation in which she lay inside an acrylic

box in a surgically aseptic room surrounded by images of a pregnant mother and a baby. Other elements in this multiple collage were a poem by Harold Bloom, the sound of a heartbeat, and a voice declaring over and over, in five different languages, an inability to express love. For the artist, the work takes an ironic look at the established emotional standards.

AMPLIFIED The classically trained Canadian choreographer and ballerina Isabelle Choinière became known for her innovative use of technology in developing a contemporary blend of dance and performance. In *Communion – Le Partage des Peaux II*, presented in the Sesc theater, she dances alongside her own replicated image: sensors on her body capture and exhibit her movements in real time or with programmed delays. The work explores the physical limits of the body and technology's power of amplification. "I use video and IT resources to enhance my bodily power, not annul it," said the dancer.

TRAVEL The competitive show featured both artists for whom video was the chosen form of expression, such as the Brazilians Luiz Duva and Kiko Goifman, and the Argentineans Marcello Mercado and Charly Nijensohn, and others more closely associated with other mediums, such as the filmmakers Jorge Furtado and Henrique Goldman. Carlos Nader took second prize for the visual essay *O fim da viagem*, about the routine of a truck driver, and also showed *Trovoada*, "a documentary about a sensation" with the participation of Caetano Veloso, Waly Salomão, Antonio Cícero, and Bill Viola. The jury also awarded Patrícia Moran for *Adeus, América*; selected the animator Milenne Tanganelli for the Alliance Française – INA Prize; and granted honorary mention to Algerian artist Malek Bensmail for his collage

on his home-country's history during the 20th century, and to Marta Nehring and Maria Oliveira for *15 filhos*, a collection of video testimonials by the children of militants murdered by the Brazilian dictatorship.

POLITICS "The desire of Chilean artists who started out in the 1980s to break onto the international art circuit is profoundly political. It reflects a cultural change and has a lot to do with our refusing to subscribe to a reading of our own reality imposed upon us from abroad," said the Chilean artist Guillermo Cifuentes (1968–2007), making his first appearance at the Festival with the essay *Natureza morta*. Shown at solo and collective exhibitions worldwide, the body, representation, and death were recurring themes in the artist's videos and installations. Cifuentes held a master's degree in the fine arts and videoart from Syracuse University in the USA.

CONCRETE Coined by the Irish writer James Joyce and incorporated into the manifestos of Brazilian concrete poetry in the 1950s, the expression "verbivocovisual" speaks of the integration of the semantic, visual, and sonorous aspects of the word. The idea underpinned the performance *Poesia é risco* which the poet Augusto de Campos created with the musician Cid Campos and the artist Walter Silveira. In this work, Campos revamped the old-fashioned poetry recital by immersing it in a live performance mixing instrumental electronic music, singing, light, moving images, and other visual effects in an attempt to explore the materiality of the word. "Rather than function as a normal discourse and narrative, in which it is mere vehicle, the tension all goes into exploring its virtuality," explained the poet.

THE EXPANDED SOUTH The regulations for the competitive show were changed

to accommodate *Teach Me*, a video submitted by the Lebanese artist Akram Zaatari. It proved the beginning of a fertile interchange, bringing the Middle East into what the Festival understood as the geopolitical South, and it was a contribution that grew over the years that followed. From his participation at the event, Zaatari went on to build a solid career with works about the passion and life that continues to flower in war zones, such as Beirut. *Teach Me*, his first video, used images of conflicts taken from news broadcasts to speak of how we are influenced by TV representations and the “iconic value of news images.” Zaatari returned to the Festival on numerous other occasions as an artist, curator, and vigorous ambassador for contemporary Lebanese visual production.

YEAR 2000 A Festival “discovery,” the Bahian artist Marcondes Dourado, then only twenty-two, took the grand prize at the competitive show for *Ogodô ano 2000*, a short documentary about transvestites from poor backgrounds shunted to the fringes of the famous Carnival in Salvador, state capital of Bahia. Dourado also screened *Bardo*, a performance based on playwright Antonin Artaud’s writings about his years of confinement in psychiatric wards. Performed by the ballerina Sandra del Carmen, who danced naked among metal basins filled with water and hair, the action was one of the two works commissioned by the 11th Festival. The other was *Passagem de Mariana*, by Eder and Paulo Santos, an intricate performance representing the seven deadly sins through music, stage designs, dance, projections, and words.

KIDS A red ship parked at the entrance to Sesc Pompeia housed the *Video Zoo*, an installation created by Cao Hamburger, Vera Barros, Carlos Barmak, and Pedro Mendes

da Rocha to keep the Festival’s younger visitors entertained. Inside the ship, the kids could pull cranks to operate moveable cameras mounted on prop animals, such as cows, giraffes, and rats, and watch the images live on monitors.

ELECTRONIC CAFÉ For the first time, Festivalgoers could avail of up to half an hour’s free Internet access per person at a specially created cyber café. With six computers running 2MB of RAM and 8 GB of memory, and equipped with the browsers Netscape and AltaVista, the Electronic Café was a chance to delve into the as-yet little-known and still arid online world.

NEARLY THERE It would still be years before digital photography reached the professional market, but the exhibition *Photo-in-Progress*, by Renato Cury and Isabella Matheus, emulated its speed. A forty-five-meter panel showed a near-real-time making of the Festival: the performances, artists, and audience, all documented on video or film and digitalized and refreshed daily.

A SOUTHERN GAZE The Festival served as a platform for the launch of the Fundação Vitae-funded exhibition *Olhares do Sul*, a selection of works by Brazilian, Chilean, and Argentinean artists. The project, created by Carlos Augusto Calil, involved the foundations Antorchas, from Argentina; Andes, from Chile; and Lampadia, Rockefeller, and MacArthur, from the USA. The aim was to introduce people like Carlos Nader, Eder Santos, Vincent Carelli, and Jorge Macchi to the American and European markets. The selection fell to Hermann Nöring, from the European Media Art Festival, and Richard Peña, from the Lincoln Center Film Society, where the show premiered before touring abroad. The Festival, held in the same year as the Festival Franco-Latino-Americano de

Arte Vídeo, also exhibited the selection, which featured work in video from Colombia, Argentina, Chile, and Brazil. The Brazilian segment was curated by Solange Oliveira Farkas.

INTERACTIVE Curators and artists presented and debated work using the interactive features of the CD-ROM, the technology of the moment. The Brazilians Gisela Domschke and Fabio Itapura showed *Désirs et Peurs* (1996), in which people riding the Paris metro spoke of their desires and fears. Michael Mazière exhibited *Book of Shadows*, by the English artist Simon Biggs, a dual-component publication that included videos by the artist and essays about them, and *Antirom*, a manifesto by the eponymous artist collective against the “encyclopaedic” use of the CD-ROM. Tom van Vliet, director of the World Wide Video Festival, presented *Psicomanoal digital*, in which the Spanish artist Alberto Porta expounded his philosophy.

TV Television was back on the agenda: the German Hans Geert Falkenberg came to the Festival to speak of INPUT, the annual conference held to debate new directions and contents for public broadcasters. Representatives of Brazilian public and subscription TV channels, such as Beth Carmona and Marcos Amazonas, attended the event to discuss coproduction and exchange mechanisms with producers, among other forms of partnership.

TIME, IMAGE: PERFORMANCE **EDUARDO DE JESUS**

THE (NEARLY) ORIGINAL SCENE BUTTON HAPPENING (1965), NAM JUNE PAIK
1965. A Korean in his early 30s enters a large department store in New York. A salesman shows him a new product just out on the market, the Sony Portapak camera. Enchanted by the

way that the time and images flow between reality and the viewfinder, the Korean, while still in the store, stands in front of the device and begins to button and unbutton his jacket. Gliding from the camera to the TV, the image reveals a precarious and incomplete record, with flaws and gaps. With an unpretentious and good-humored gesture (later remastered, with all its noise, in the video *Button Happening*, 1965), Nam June Paik brought the moving image and performance together to definitively reinscribe time in artistic production, in new terms. Time had been opened, and was ready to be reinvented.

Upon being brought together, video and performance reveal the same roots founded in the provocative and experimental environment of the 1960s, when artists reinvented their fields of activity, as well as their worldviews, assuming the new supports and recently inaugurated possibilities of action, linked to the body and to its activation through performance. Opening new paths of experimentation for the electronic image and its multiple unfoldings, artworks combining video and performance were present in the first edition of Videobrasil and have remained at the festival throughout its thirty years of activity. Here, our goal is to understand how this relation was constructed and reconstructed over time.¹

Looking at artworks involving the body and video, Rosalind Krauss² imagines that it is as though the body were between parentheses, since it is positioned between two devices: on

the one hand, the video camera; on the other, the TV monitor. They are different vibrations which, depending on their use, can create different relations between the parentheses, Krauss points out. Resorting to psychoanalysis, the author identifies an “aesthetics of narcissism” in works such as *Vertical Roll* (1973), by Joan Jonas, and *Centers* (1971), by Vito Acconci.

Beyond the main concerns of Krauss’s seminal text, we are interested in considering how, especially in the questions linked to temporalities, video and performance are related to the instantaneity of the video image when used in the field of performance to reveal bodies and other images in their immediate flow. Aware of the importance of Krauss’s reflections, we will take a different tack. We will assume her view of the arrangements between devices and bodies, but remove—in the power of the language—the body from within the parentheses to place it into direct contact with those other times that are constructed, in performance, in the encounter between devices and images.

In Krauss’s reflections we can furthermore perceive that the video lent a new voltage to performance, by placing it into contact with a simple and user-friendly form of recording, which gives a new wrinkle to the emergence of present time in the performance, shedding light on the vestiges of the action. It seems that Paik’s gesture in his *Button Happening* was premonitory, revealing the potentials the relation between video and performance would later achieve.

IN THE ENCOUNTER OF TIMES

Having traced these first directions, we can go on to consider how video and performance are related, beyond the recording. We know that, in some way, there is an overlap of immediatisms, since both the video image (the first that

could be transmitted live) and the performance are manifestations that are articulated in the immediacy of the present time. In this context, the time factor becomes a powerful articulator of meanings, making the body reverberate, tensioned between the monitor and the camera, while also reverberating a new form of temporal construction. It is what is actuated when the “presentnesses” of the video and the performance encounter each other, in the moment of the action, to reveal other temporalities. This movement can be perceived in the various ways that video is used in the performance, which include direct transmission, the enlargement and projection of the image of the action, and the confrontation of the prerecorded material with the “live” action.

Direct transmission of the video signal lent art new possibilities and strategies of confronting temporalities, giving rise to the fleetingness of a certain present time—which, on the one hand, coincides with the action, but, on the other, produces a wrinkle. At first, installations by artists like Paik and Bruce Nauman lent new meaning to the flow of the moving image: with the use of closed-circuit video, they turned time into a moldable material. Works such as *Live-Taped Video Corridor* (Nauman, 1970) and *TV Buddha* (Paik, 1974) brought to the realm of art all the tension of the image that is produced on the plane of the immediate.

In *Corridor*, Nauman installs two monitors, one atop the other, at the end of a long corridor. They both show the same image of the empty corridor. But only one of them is connected to a video camera that captures and transmits a live image of the corridor. The other shows a prerecorded image. Thus, when we enter the corridor, only one of the monitors shows our image. Experiencing this work is intensely

1 Before the publication of this text, I had the opportunity to present it and discuss it in the performance studies course of the postgraduate program in communication at UFMG, taught by professors André Brasil and Carlos Mendonça, in October 2013. I would like to thank the professors and students for these fruitful discussions, which are reflected in this final version.

2 “Video: The Aesthetics of Narcissism,” *October* 1 (Spring 1976): 50–64.

striking, since we become aware of the different forms of presence and temporality that exist in the images. Upon being confronted with his or her presence/absence in the space, the visitor has an ambiguous experience, of belonging and absence, as Margaret Morse states:

“Such an experience, for instance of Bruce Nauman’s *Video Corridor* can be stunning. To me it was as if my body had come unglued from my own image, as if the ground of my orientation in space were pulled out from under me” (Morse 1984, 31).

Paik, who made countless versions of *TV Buddha*,³ activates another temporality, linked to an eternal present, by confronting a sculpture of Buddha with its image, captured by a camera and shown on the TV in front of it. The two registers—a physical, materialized image, and the electronic one—are aligned.

These two works exemplify, among many others, the use of the potentials of video to reverberate the power of the present time, generating new, productive spatio-temporal relations in art. Little by little, but increasingly often, the central characteristic of video, its immediateness, begins to come together with the universe of performance—an artistic manifestation that is unique in terms of its always-present temporality—aligning times and possibilities of action. This pioneering period in the use of video gave rise to the term *video performance*, which is still in use today. Perhaps its use is not very suitable, due to the conceptual fraying of nomenclatures

³ The 10th Videobrasil presented various installations by Paik, as well as a complete program of single-channel videos by the Korean artist. The installations included an unusual version of *TV Buddha* in which the traditional Buddha was substituted by an image of a *preto velho* [literally meaning “old black man,” the statue represents a spiritual entity that is widely worshiped in African-Brazilian religions such as Umbanda—Ed.].

designed around the specificities of a support. Nevertheless, in both the case of installations as well as in the environment of performance, the electronic image ushered in new challenges and possibilities, especially in how it allows for the manipulation of time. The question that we pose now is: How do these ways of combining video and performance echo in contemporaneity? Considering the legacy of the pioneers, how is the encounter between the performatic gesture and the moving image established today?

Initially, artists resort to video as a means of recording, for being the simplest and most direct method to extend the temporalities of the present. This first gesture, present in the pioneering experiments of the 1960s and '70s, brings performance and video together in a very intense way. Artists like Nam June Paik and Joan Jonas assumed video as the main driver of their performances and artworks. Jonas, a key player in the articulation between performance and video, commenting on one of his main works, *Vertical Roll*, states that video and performance are linked by many paths:

“‘Vertical Roll’ is a piece that I made in 1972. The reason why it’s called ‘Vertical Roll’ is because in the piece there’s a rolling bar of the video which is a dysfunction of the television set. And I made a piece which is structured by that bar but it’s part of the performance..., which I perform around the rolling bar; all my actions are related to that bar, the rolling bar.... Using costumes and objects—those are from the performance—I traded back and forth from the performance and the videos. Some of the videos came out of performances and some performances came out of working with the video. The actions of this tape are part of my live performance” (Jonas 1999).

As Jonas makes clear, *Vertical Roll* is a performance that also circulates as a single-channel video, with the same name. This intense transit can

also be perceived in Paik’s work. Many of his performances became videos, and many of his videos were used in the context of his performances. Here it is interesting to discuss how this historical feature linking performance and video—the intense series of investigations developed by artists such as Nauman, Jonas, and Paik—reverberates in the current context. If, on the one hand, there are countless continuities, on the other, we know that there are many ruptures, due to the very nature of video and its hybrid insertion in art and everyday life. But how is this posed today? What temporal forms does performance, pillaged by the devices of the image, signal to us now? To understand how this creative combination has taken place over time, we take as a sample two gestures: investigation into history, as we have done up to now; and a delving into Videobrasil’s thirty-year course of development.

Before entering the context of the Festival, it is worth taking a little more time to examine historical aspects, to understand the performance that takes video as a point of construction and signification. In this sense, we call attention to two works: *Centers* (1971), by Vito Acconci, and *Nine Minutes Live* (1977), by Douglas Davis. Although they present evident performative features, they are not performances in the traditional sense; they are works that circulated in video format. Acconci is an artist who made intense use of video to develop his works in the fields of performance, installation, and single-channel videos. In *Centers*, his face occupies nearly the entire space of the monitor, while the artist obsessively points at the center of the screen with his finger. For twenty-two long minutes, he keeps his arm raised and his finger as close as possible to the exact center of the screen. Naturally, there is a strong performative aspect here, linked to the ideas of duration and stamina; but the specificities of the device, especially

the proportions on the screen, deem the gesture even more peculiar. In front of the camera, on the TV screen, the performative gesture is more evident. This confers a centrality to the technical apparatus; the work's processes of signification are thus enlarged by the power of the device, of the video monitor.

Acconci is extremely effective in these gestures. Another important key for explaining the way the video image assumes a centrality in his processes of signification is found in *Pryings* (1971), which has a very similar dynamics. In this strange and uncanny video, the artist insistently tries to open a woman's eyes. The close-up shot, essential for us to understand the action, accentuates the brute force of the gesture. Once again, Acconci solicits the technical device, enlarging its function beyond that of a mere means of recording and using it as a starting point for a series of processes of signification: what we see is reinforced by the way the image brings us close to the couple and the action, shown in detail.

In *Nine Minutes Live*, Douglas Davis creates another work central for the articulation of video and performance. The work is one of a series of performances carried out at documenta 6, which were the first ever in history to be transmitted live on TV. Nam June Paik and Charlotte Morman presented performances, and Joseph Beuys presented one of his social sculptures. In his work, Davis blended prerecorded images with images captured live,⁴ turning the TV

screen into a constructed space in the transmission. An entire complex temporal transit is established between the images and the audience. In an extreme gesture, Douglas breaks the screen (or, if we recall the work of Krauss, he breaks the parentheses) and combines, even if metaphorically, transmission and reception. In this emblematic and historical work, the artist creates an extremely powerful situation through the simple act of placing himself "between"—both between performance and video as well as between transmission and reception. In opposition to Krauss's reflections, Davis seems to position the force of his work in the breaking of the "between." The fact that it involves the broadcast of German television to various countries, live, only reinforces the complex interplay of tensions between distinct temporalities that the work creates.

Within this brief historical overview it is important to also call attention to two aspects of the combination of video with performance. On the one hand, it involves an operation that enlarges the space, making it increasingly heterotopic. On the other, it produces an expansion of time, which can be conveyed as much in the video's instantaneity as in the power of the prerecorded image. In this sense, we can consider that the main vector of this combination is an enlargement of the powers of video and of performance. Separately, each in its own way bears aspects of immediacy, of a temporality strongly oriented toward the present; when combined, they intensify these questions, outlining new forms of aesthetic experimentation and conceptual elaboration. It is a multiple and paradoxically very brief time; a space limited by the frame but, at the same time, expanded in forms of framing that can reveal and underscore fragments (of bodies, as in *Vertical Roll*, by Joan Jonas, or of actions, as in *Acconci*).

The relation between video and performance has always been effective for pointing out new paths and generating rearticulations of audiovisual tradition, thus ensuring a wide field of tension, full of contradictions and appropriations. In the context of Videobrasil, these potentials have appeared in various ways, opening multiple possibilities of approximation and articulation.

Far from sketching out a complete historical path referring to all the performances held at the Festival,⁵ perhaps it is more interesting here to highlight processes and procedures for their realization, to provide an overview of the relation between video and performance, in their diverse forms of materialization. Generally, we can see that performance has been present at nearly all the editions of the Festival, making up a complex territory. Seeking to always position itself in dialogue with emerging artistic scenes, the Festival seems to have found in this manifestation a sort of double vector which sketches out a trajectory focused on contemporary dialogues while also articulating historical legacies. This double linking is particularly clear in the context of the 15th Videobrasil (2005), which took performance as a curatorial theme. The programming included a range of work spanning from anthologies of The Kitchen and Marina Abramovic to current actions by Coco Fusco, Marco Paulo Rolla, Chelipa Ferro, Ingrid Mwangi, Melati Suryodarmo, and others. Supported or not by the use of video, the works of these artists demonstrated the proximity of origin between these two domains. Without dwelling on these contexts, it is important to state the

4 In his participation, Davis overlays images transmitted live from Venezuela and prerecorded images. As the program was broadcast from Kassel, in addition to the questions most directly linked to transmission and reception that the work refers to, the "live" broadcast from Venezuela creates, for it, new territorialities. The resulting image operates as a sort of glue for the space, despite the physical distance that separates these contexts. A sort of heterotopy is thus created.

5 To learn more about all the performances presented throughout Videobrasil's thirty-year span of activity, visit the archive online at videobrasil.org.br.

importance of such dialogues for a more interconnected view of history as well as the constitution of new forms of experimentation that break down the barriers between different fields of art.

THE VIDEO AS A PROTAGONIST: PERFORMANCES OF THE IMAGE

A constant presence in the first editions of the festival, actor and theater director Otávio Donaschi combined video and performance in an instigating way. He and other performers appeared with their heads encased in video monitors, thus becoming what he called video creatures. In this way, they staged actions that oscillated between theater, video, and performance; later, making use of other technologies, his video-head beings explored new expressive possibilities. Especially noteworthy in the historical sense is the work *Cavaleiro do apocalipse*, presented at the Festival's first edition in 1983. Mounted on a horse, wearing a black cape and brandishing a luminous sword, a video creature went down Avenida Europa, in Jardins District, in São Paulo, headed toward the MIS (Museu da Imagem e do Som) building, where the Festival was taking place. The dumbfounded public did not know where that character had emerged from.

While Donaschi was taking an important step toward the approximation of video and performance, other artists and works were related with video in a more direct way. Parallel shows allowed the public to see productions to which they had scarce access in Brazil, whether they were video recordings of performances or actions made directly for video. Recordings of performances also appeared frequently in the Festival's competitive shows.

In another direction, a significant portion of the works shown at the Festival assume video and its

potentials for immediacy as leading actor in performances that do not involve the body or its most direct action, but are centered and based on the image and the resources of live manipulation. They are performances that emphasize the image and its noises, frequently using live music. As a field of tension par excellence, these performances recover typical elements in the history of moving images, especially from trends of experimental cinema and video art that were constructed in the reinvention of a new aesthetics and visuality. The manipulation in real time of recorded contents or material captured live has been a recurrent strategy, which affirms new temporal arrangements and explicates the uneasy, hybrid, and flexible potential of the encounter between video and performance.

Eder Santos manifests this trend in various performances that he presented in the context of the festival, such as *Passagem de Mariana* (1996), *Pincélulas* (1998), and *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício* (2001). In all of them, the music of his recurrent partner Paulo Santos, a member of Uakti, is executed live and provides an atmosphere for the artist to experiment with the projection of moving images on different supports—thus opening different passages for video.

In *Passagem de Mariana*, it is a group of teepees that receive the images of an essay concerning the seven capital sins. In *Pincélulas*, at center front stage we find a huge aquarium serving as a screen for the projection of images, in a poetics that is articulated around poems and texts by Sandra Penna. In both, the video is the protagonist, and the musicians are concealed; what we see is the rhythmic construction, by means of Eder's pulsating editing (in constant tension with the music), of an expressive set of images. In *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício*,

musicians and dancers appear in the scene, and live and prerecorded images are mixed in multiple rhythms to reveal aspects of Mexican culture, the work's expressive focus.

Like Santos, Luiz Duva was another artist to explore the idea of manipulating images live in the context of the Festival. *Desconstruindo Letícia Parente* (2003) is an important reading of *Made in Brasil* (1974), a seminal work by Letícia Parente (1930–1991). Duva takes the images of Parente's work to reintroduce them in space; using different screens, he creates new rhythms and meanings in the relation between sound and image. With long experience in the use of video in live performances and in interactive projects, the artist had already experimented with other formats, involving images of actors in performative actions produced live, to compose a wide spectrum of possibilities and create a hard-to-classify limbo between that which is live and that which is prerecorded.

This intermediate zone created by the live exploration of video rearticulates the limits not only of performance but also of the very temporalities that are intertwined in it. The present time becomes denser; paradoxically, distinct durations are brought to the realm of the immediate; and other relations with the recent past are opened, as well as with the future that begins to be delineated. In many of these works, the manipulation of the images along with their generation in association with actors and dancers constitute another unfolding: they create new possibilities of action for the artists, and for the exhibition and appreciation of the works.

In the same cross section we can include *Carro-bomba – Guia antipânico e invenções rotativas* (2005) by the group feitoamãos /FAO. With a brief but important career, full of striking presentations, this

unfolding of the artist collective feitoamões, active since 1999, explores the widespread feeling of an imminent attack, reflecting on the culture of fear and its implications.

The performative gesture that approximates direct transmission has also been recurrent in Videobrasil's history. In *Video Opera for Paik* (1996), by Steina Vasulka and Stephen Vitiello, based on the video work and the live performance *Violin Power* (1978), by Vasulka, the performance turns the violin into a means for controlling, altering, and generating images, now coming from a video disk;⁶ meanwhile, Vitiello manipulated images of a work by Nam June Paik, who was participating via satellite, from the United States.

These works that use live video—as a basis for expanding the domain of performance—suggest that the possibilities explored by the pioneers were turbocharged and incorporated in other social and technological contexts. Counterposed with new worldviews and technological possibilities, echoes of the advances constructed in history generate other spatio-temporal arrangements. The projections embedded in scenographies and spatial arrangements make us move through the space to appreciate the works, while the temporality oscillates, often in a deliberately confused way, between that which is live and that which is prerecorded.

POETRY, VIDEO, AND PERFORMANCE: THE ENCHANTMENTS OF THE WORD

Like music, poetry has also created significant moments in the performances shown at the Festival, when it is hybridized with video, music, and the physical

presence of musicians, dancers, actors, and performers. While the aforementioned works by Eder Santos, for example, have always been based on an intense link with poetry and the word, there are moments in this relation between video and performance at which poetry takes on an even greater role, becoming the organizing axis for the action and reassuming the *verbivocovisual* gesture of Brazilian concrete poetry.

In this sense, we can call attention to two works which, pulsing strongly at the Festival, lent new outlines to the performative act. Presented at the 12th Videobrasil, *Bestiário masculino-feminino*⁷ (1998), by Carlos Nader and Waly Salomão, flooded the scenic space with dancers, musicians, performers, and hundreds of video monitors, to create what the synopsis defined as an “orgiastic happening.” Waly Salomão (1944–2003) was wont to say: “The electronic image is the new dwelling place of the poet.” This saying was concretized in his partnership with Nader, who created a unique situation involving the dilution of borders in the domain of performance. The separation between public and performers was tenuous. Dancers danced the samba among the audience, who found themselves immersed in a cathartic and inebriating festival, moving to the music among musicians wearing animal masks as video images of animals multiplied throughout the space. Salomão brought the entire fantastic and allegorical universe of the medieval bestiaries to generate other bodies and other animals; the action did not take place only in the body of the performer, but also in the expanded body of the audience,

brought together for a cathartic, festive, and fleeting experience. Here, Krauss's parentheses seem to have been dynamited by the intense force of the bodies in ecstasy. The time of daily life is interrupted for the party, the pagan celebration of the dancing bodies. Body, image, and music orbit at the same frequency of expansion, of the modes of enjoyment as well as of the domain of the performance itself.

In tune with this same trend, Augusto de Campos, Cid Campos, and Walter Silveira presented at the Festival their performance *Poesia é risco*,⁸ in which the practice of reciting poetry was recovered live and in contemporary format, blended with music and projections. Salomão, with his *tropicalista* verve, and Campos, with his concretist approach, attest to the power of the poetic sign linked to performance and turbocharged by the potentials of the local culture. It is the territory of performance expanded by the power of video and the word.

FROM THE PRESENT TIME TO THE EXPANDED PRESENT—DYNAMICS AND POETICS OF THE REENACTMENT

Whether at the Festival or outside of it, performances have complexified the space-time relationships and questioned the borders between artistic manifestations. We now turn our attention to a reflection on how the deterritorializing forces of the image bring about other passages and densifications in this field.

An important point for performance, in contemporaneity, is the reenactment or reedition of works. Even the use of the term jeopardizes something; the strong vectors of the present time, which configure the performance, seem to melt away in

⁶ Among the digital supports, the video disc came before the CD and DVD. It was a disk, nearly the size of an LP record, with interactive functions (which were improved in the DVD format).

⁷ An edited version of the performance is available at http://site.videobrasil.org.br/en/canalvb/video/1713120/Bestiario_masculino_feminino_Waly_Salomao_12o_Festival.

⁸ The full version of this performance can be seen at http://site.videobrasil.org.br/en/canalvb/video/1713108/Poesia_e_risco_de_Augusto_de_Campo_Cid_Campos_e_Walter_Silveira_11o_Festival.

the schemes of the reenactment, which rearticulates past and future while generating new temporal rhythms and flows in a present time that can apparently be prolonged, as in the paintings by On Kawara.

This question gained more visibility in the art world starting in 2005, when Marina Abramovic presented *Seven Easy Pieces*, a reenactment of a sequence of historical performances at the Guggenheim Museum (New York). Gliding between historical questions—like the views and the discourses established over time concerning the works, which strongly affect how they are experienced—and tensions typical of the present time of the reenactment, Abramovic cast new lights on the theme. About the work, she states:

“The idea for *Seven Easy Pieces* took a long, long time to get in the state that it is now. I was very puzzled by the destiny of performance, by the fact that at one point, after being performed and after the public leaves the space, performance actually doesn't exist anymore. It exists in the memory, it exists as a narrative piece because the witnesses tell other people who didn't witness it what it was about. It is like a narrative knowledge. Or there are photographs, slides, video recordings, and so on, but I never think that any of these presentations fulfills the real presentation of performance; there is always something missing. I believe that performance can only live if it would be re-performed again” (Bernstein 2005, 138).

This complex question involves the irreversibility of time, questions the nature of the record, and accentuates the central character of the temporalities of the present, in the experience of the performance and in its relations with the body. Considering this intricate interplay and the inevitable losses in the recording of the performance, the act of reenactment creates a strong tension between the multiple aspects

that characterize this manifestation in its relations with history and with contemporaneity.

Taking the vector of the present time as one of the lines of force that approximate video and performance, thinking about the reeditions of performances in the context of the thirty-year span of Videobrasil is to assume the charge of complexity that disengages from these operations and, above all, the latent tension in this revisiting of the past.

A striking work in this sense is *Coverman*, by Alexandre da Cunha, presented originally at the 13th edition of Videobrasil (2001) and reenacted in the edition that celebrated the event's 30th anniversary, in 2013. Inspired by first-aid manuals, and seeking a dialogue with the processes of cure and with the fragility of the body, the work recaptures procedures that recall the actions of Lygia Clark. In the first version, Cunha assumes the present character of the performance and covers it with new meanings, thanks to the extremely clever use of Polaroids (which register the transformations produced during the action and are incorporated in the final construction of the performance). The video replicates the action in a projection at the back of the space, enlarging small gestures of the artist's work on a body that yields itself to the action.

Upon reediting his work, Cunha covers it with a further layer of meanings of temporalities that vanish in the considerable thirteen-year time interval. In this interim, everything went away, beginning with the questions that motivated the first work; everything has gained new impulses, linked to the present time, to accumulated experiences, to the new worldviews. In its original version, *Coverman* stands as a milestone in the history of the Festival, which for the first time brought an action into its exhibition space. With it, more intense dialogues are materialized

between the video and other artistic manifestations, and new insertions of Videobrasil in the art circuit are opened.

Reediting, reenacting, or re-creating that performance—even considering that none of these terms manages to convey the power of the temporal operations circumscribed in this transit between eras and contexts—is an opportunity for materializing the temporal webs that are precipitated with the performance, whether in the more historical sense of recovery, or to give rise to the multiplicities that characterize the contemporary artistic scene. Bringing *Coverman* to the present time enlarges the density of the notions of archive and record in other approaches of history, and generates new tensions in the present time revisited beyond the record. This process also involves a spectrum of poetics that arise from the approximations between the ways one experiences an artwork, from the modes of reviewing archive procedures in the processes of creation or in the attempt to detain time.

Far from exhausting the potentials of the relation between video and performance, with this reflection we seek to point out the marks of a powerful set of legacies and reverberations that come into play with the emergences of a denser present time. An interrelation of historical references and enlargements of every sort, pillaged by new procedures, techniques, and supports, they wind up turning the video-performance relation into an interesting form of insertion in the various aspects that characterize the most contemporary views of the history of art and the situations and contexts in current artistic production.

At Videobrasil, it becomes clear that performance operates an enlargement of the scopes of poetic construction. In this field, experimentations are combined with the moving image and, paradoxically, the borders between artistic

manifestations are widened. This widening of borders is certainly a typical feature of both performance and video. But, when together, these two deterritorializing forces create—beyond Krauss's parentheses—a new cartography of visualities. A cartography with mobile territories and borders which, instead of containing, operate as membranes that open to welcome the Other.

EDUARDO DE JESUS graduated in social communication from PUC-MG, holds a master's degree in communication from UFMG and a doctorate in the visual arts from ECA/USP. A lecturer on the graduate program at the PUC Minas Faculty of Communication and the Arts, he works as a curator in the areas of audiovisual production (cinema, video, and television) and contemporary art. He is a member of the Associação Cultural Videobrasil board. His curatorial projects include *esses espaços* (Belo Horizonte, 2010), *Densidade local*, with Gunalan Nadarajan (Festival Transitio_mx, Mexico City, 2008), and *Mostra Fiat Brasil* (2006). Between 2009 and 2010, alongside Jochen Volz, he coordinated the specialization course *Arte contemporânea: reflexão e crítica*, a partnership between IEC-PUC Minas and Instituto Inhotim.

LIST OF REFERENCES

Bernstein, Ana. 2005. "Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein." In *Caderno Videobrasil 01*. São Paulo: Editora Sesc.

Jonas, Joan. 1999. "Anything but the theatre (interview by Oscar Faria)." In *VECTOR*, series X, issue 2 (July 2005), Cidade do Porto. Available at: http://www.virose.pt/vector/x_02/jonas_e.html.

Krauss, Rosalind. 1976. "Video: The Aesthetics of Narcissism." *October* 1 (Spring): 51–63.

Morse, Margaret. 1984. "Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between." In *Illuminating Video, an Essential Guide to Video Art*, edited by Doug Hall and Jo Sally Fifer. New Jersey: Aperture.

1998

12th Videobrasil Electronic Arts International Festival

September 22 to October 25, 1998, Sesc Pompeia, Sesc Ipiranga, Sesc Vila Mariana **UNDERTAKING** Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo **CURATOR** Solange O. Farkas **PROGRAMMING COMMITTEE** Alex Gabassi, Fabio Itapura, Marília Ayrosa Galvão, Rosely Nakagawa

WORKS submitted 400 selected 70 **JURY** David Larcher, Jean-Jacques Benhamou, Sandra Kogut, Steve Seid

PRIZEWINNERS

1ST PRIZE *The Warm Place* (Marcello Mercado) **2ND** *Carlos Nader* (Carlos Nader) **3RD** *Sobre a colônia* (Iván Marino) **ALLIANCE FRANÇAISE – INA – EX MACHINA PRIZE** *Catálise* (Carlos Eduardo Nogueira) **CANAL 21/SONY PRIZE** *Cego Oliveira no sertão do seu olhar* (Lucila Meirelles) **HONORABLE MENTION** *Night Lessons* (Guillermo Cifuentes) *Shock in the Ear* (Norie Neumark)

CONTENT CONTRIBUTORS Antirom, Breda Beban, Carlos Nader, Chelpe Ferro, Cristiano Mascaro, Eder Santos, Fabrizio Plessi, Gisela Domschke, Hermann Nöring, Kutlug Ataman, Lefdup & Lefdup, Michael Mazière, Michael Smith, Nils Röller, Paulo Santos, Sandra Penna, Tetine, Tomoe Moriyama, Video Data Bank, Waly Salomão

VISUAL IDENTITY André Poppovic **TROPHY** Kimi Nii

The Festival expanded in space and extended in time: a three-week program at the Sesc venues in Pompeia, Ipiranga, and Vila Mariana. *Deposito Dell'Arte*, an installation by the Italian artist Fabrizio Plessi, who uses video to create delicate settings, and *Bestiário masculino-feminino*, a festive happening by

Waly Salomão and Carlos Nader, are just some very different examples of the hybridism of languages that set the tone at this edition. Music stood out as a field of research for video in immersive experiences devised by the English collective Antirom, the Brazilian duo Tetine, and the Rio-based sound-art group Chelpe Ferro, which debuted at the Festival with one of four commissioned performances. Breda Beban, from Serbia, and David Larcher, from England, were given retrospectives. The competitive show embraced the Festival's geopolitical criteria to include any artist "off the main European/us axis," while it also started to accept work in CD-ROM. The prizes were largely awarded to experimental entries by South American artists, such as the Argentineans Marcello Mercado and Iván Marino. In addition to a more extensive catalogue, the Festival program was also available on CD-ROM.

ABODE "I was born under a cosy roof / My dream was a little dream all my own / I was trained in the science of care / Now, between the being of myself and that of others / the dividing line has been breached." Reciting verses from *Câmera de Eco* (1993), the Bahian poet Waly Salomão (1943–2003) embarked on the orgiastic happening *Bestiário masculino-feminino*, a Festival commission with successive sessions at Sesc Ipiranga. Wearing silver overalls and a hard hat, Salomão moved among live chickens and monitors playing footage of wild animals, exhorting the public to put on animal masks and dance alongside carnival sambaists to music composed by the Yugoslavian producer Mitar Suba Subotic, played live by Subotic himself, Siba, Davi Moraes, João Parahyba, and Eduardo BiD. Poet, essayist, and cultural articulator, Waly Salomão is remembered for his iconoclastic verve, commitment to experimentalism, and unflagging

energy. The performance materialized a verse in which he described the electronic image as “the poet’s new habitat.” A partnership with Carlos Nader, the work had an antechamber in the installation *CineSegredo*. After confessing a secret in writing, the visitor then entered a dark and empty square. This “oasis of visual and narrative silence” was suddenly broken by a light that flashed on and off to the rhythm of a basketball bouncing out one of the artist’s own secrets in Morse code. Nader’s participation at the Festival also included the award-winning, ironic self-portrait *Carlos Nader*.

DEBUT The artists Luiz Zerbini and Barrão, and the editor Sergio Mekler make their Festival debut as the sound-art collective Chelipa Ferro with the performance *O gabinete de Chico*, commissioned by acv. The musicians Dado Villa-Lobos, Carlos Laufer, and Kassin provided backing music as the artists played over the conventional instruments with whatever sounds they managed to extract from everyday objects (whetstones, orange squeezers, bells, computer keys, emery) and sound apparatuses made out of marbles, metal plates, and receivers. The action involved prerecorded material of strong graphic and chromatic effect. In the decades that followed, sculptures, objects, interventions, installations, and sound performances by the group would feature at the Venice (2005), Havana (2003), and São Paulo (2002/2004) Biennials, and be the subject of an edition of the Videobrasil Authors Collection, *Chelipa Ferro* (2009). “In the sphere of culture, the sounds of the world never held the same importance as its images. Chelipa Ferro’s main contribution was to make us hear the world’s noise; make us hear it pulsing all around us,” said curator and researcher Moacir dos Anjos.

WORLD TOUR The ambitious installation *Deposito Dell’Arte* compacted twenty years of Italian artist Fabrizio Plessi’s career into twelve city representations housed in shipping containers that practically filled the Sesc Pompeia patio. The materialization of a project that previously only existed on paper, the installations included videos, drawings, natural elements, and props representing cities and towns, such as Manaus and Dover, many of them alluding to bodies of water, the artist’s elemental obsession. “It’s art infused with technology, but also with expression, culture, and materials from each place,” said Plessi, one of the greatest exponents of Italian videoart. A photo essay about the installation by the photographer Cristiano Mascaro was exhibited in a contiguous space.

LATINOS In an open letter, the jury defended its choice of works that were “less a mirror of an external reality than an attitude adopted in response to that reality” and declared that it would have no truck with “the desire to be incorporated into the powerful and all-devouring machine of television.” Two Argentinean artists who would return assiduously to the Festival were among the prizewinners in the competitive show: Marcello Mercado, who used a vibrant mixture of animation and sound effects to address life and death in *The Warm Place*; and Iván Marino, who counterpoised two distinct moments in Argentinean history in the experimental documentary *Sobre a colônia*. The South American reality, particularly the violent recent political history of Chile, was also present in Guillermo Cifuentes’ *Night Lessons*, which received honorable mention. “There is space at the Festival for works that depress, that disturb,” said Mercado. “Cinema doesn’t allow that, because it has to draw an audience.”

NETWORK Virtual love and its misadventures are the theme of *Home of the Page*, a multimedia super-production by brothers Jérôme and Denis Lefdup, commissioned by the Festival. These French musicians started incorporating video into their experimental work back in the 1980s. With screens and monitors running animated sequences and videos, musicians playing over a backing track, ballerinas dancing, and artists contributing online, the performance involved dozens of people inside and outside Sesc Pompeia in a “representation of the cybernetic world.” Against this backdrop, a man and a woman struggle against error messages and slow downloads to meet up online.

IMMERSION An English collective of artists, designers, musicians, and programmers, Antirom was created in 1994 to research interactive languages. The group’s performances at Sesc Ipiranga offered a foretaste of ideas and practices that would become recurrent later on, such as live-image manipulation and the use of video to create a pulsating, immersive environment. The whole action, which blended digital animation, electronic music, dance, and performance, was imbued with the dance music feel of the 1990s British club scene and showcased the use of computers in managing combinations of sound and images.

BELONGING The Serbian artist Breda Beban came to the Festival to present a retrospective of her ten-year collaboration with Hrvoje Horvatic, with whom she had settled in London during the Bosnian War and created a referential body of work based on performance and cinematographic poetics. The retrospective featured such works as *Geography* (1998), a poem about loss and abandonment, and *Taking on a Name* (1987), which speaks of belonging.

RADICAL A background in archaeology and a fascination with psychoanalysis ground the work of the English artist David Larcher, who started experimenting with video in 1980. The act that alters and deconstructs the electronic image to create radical personal narratives and a refusal to separate art from life are the hallmarks of his oeuvre. A professor at the Academy of Media Arts in Cologne, the artist sat on the Festival's jury panel, and his work received a retrospective that included *Granny's Is*, a portrait of his grandmother constructed out of a collage of original images, family memorabilia, and home video, and *Ich Tank*, a visual poem about the German pronoun *ich* (I).

LIQUID With a title that fuses the words "célula" (cell) and "pincel" (paintbrush), this performance by Eder Santos and Paulo Santos takes a metaphorical look at human evolution through video, poetry, and music. Aquariums serving as monitors allude to the liquid medium, poems by Sandra Penna are projected onto screens, and five musicians move around the space composing segments that follow the development of life from the cell to old age. Held at Sesc Vila Mariana, this was one of the works especially commissioned for the 12th Videobrasil Festival. Like the Uakti group, already internationally known by this stage, Eder Santos is a prime example of an artist whose career developed in tandem with the Festival.

POP Created in 1995 by the actress Eliete Meorado and the musician Bruno Verner, the duo Tetine was a hybrid project mixing music, performance, and video with an umbilical connection to the visual arts. In collaboration with the artist Alexandre da Cunha, with whom they had created *Uma bênção*, an installation/tribute to Hélio Oiticica

and Lygia Clark, Tetine brought to Sesc Pompeia the performances *Eletrobrecht*, based on *The Good Person of Szechwan*, by the German playwright Bertold Brecht, and *Música de amor*, an exploration of passion. Eschewing formalism and with one foot firmly in pop, the performances explored language resources combined to lend "organicity to the technological."

THE COMMON MAN In the performance *A Night with Mike*, Michael Smith dressed up as Mike, "an ordinary man who believes in everything and understands nothing," in order to take an ironic look at the role of television in contemporary life and relate it to socially encouraged behaviors, such as consumerism, a desire to belong, and a sense of rejection. Inspired by Buster Keaton, Mike sings, playacts, and cracks jokes in an action not far removed from stand-up comedy. Highly entertaining, Mike's actions were performed in nightclubs, cinemas, and in the street, as well as at institutions, such as the Whitney and New Museum in New York. Smith also created installations, published artist's books, and pursued a career in teaching.

RAVE The Brazilian artists Gisela Domschke and Fabio Itapura, known for works that explored interactive media, performed the happening *Fora do ar*. Using electronic music, sound effects, a cachaça rum fountain from which visitors could help themselves, and excerpts from TV novelas and News broadcasts, the duo, with the help of DJ Camilo Rocha, endeavored to create "a sensorial experience of being immersed in the music."

OPERA In *Kutlug Ataman's Semiha B. Unplugged* (1997), opera singer Semiha Berskoy gave an eight-hour deposition to Turkish filmmaker Ataman. At the age of eighty-four, she

spoke about love affairs with public figures and interwove her personal history with that of her country. The work signalled the Festival's approximation with the Middle East, a move consolidated in the 2003 exhibition *Possible Narratives—Artistic Practices of Lebanon*.

ARCHITECTURE Selecting work for the 12th Videobrasil, then director of the London Electronic Arts Festival Michael Mazière made a selection that included Anthony Atanasio, Daniel Reeves, George Barber, and George Snow, English artists who explored the presence of architecture in addressing issues of memory and subjectivity. A constant partner of the Festival throughout the 1990s, Mazière helped map the approximation between video and art in England. This French-born, London-based artist and curator edited the film and video magazine *Undercut*, and directed festivals and video distributors. Curator of the art galleries Ambika P3 and Westminster University's London Gallery West, he held exhibitions at Tate Britain and MoMA in New York.

RACE A Festival juror and curator of the Berkeley Art Museum's Pacific Film Archive, Steve Seid brought a selection of videos that explored the treatment of race by the mass media in the United States. Among the works featured in *The Race Is On: Media and Ethnicity was Amidst the White Noise... My Fifth Amendment Privilege*, in which Christiane Robbins draws relations between the epic 1970s slave drama *Roots* and the "contemporary soap opera" trial-by-television of American footballer O.J. Simpson, accused of murdering his wife in 1997.

REVOLUTION In *Current Media Art*, the curator Hermann Nöring selected works in CD-ROM commissioned by the German art and media center

zkm. Director of the European Media Art Festival, in Osnabrück, Nöring believed that interactivity would become a media capable of “revolutionizing both the aesthetic aspects of art and its consumption,” making the user “the coauthor of the artistic manifestation.” Among the titles presented at the exhibition was Anja Wiese’s *Trance Machine*, a word game that allowed the navigator to create reflections of a character. In another German show, the young curator Nils Röller displayed material produced at the Academy of Media Arts audiovisual center.

2001

13th Videobrasil International Electronic Art Festival

September 19 to October 21, 2001, Sesc Pompeia UNDERTAKING Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo CURATOR Solange O. Farkas PROGRAMMING COMMITTEE Angela Detanico and Rafael Lain, Eduardo de Jesus, Gilberto Prado

WORKS submitted 644 selected 135 JURY Gilberto Prado, José-Carlos Mariátegui, Príamo Lozada

PRIZEWINNERS

NEW MEDIA *Mutter* (Marcello Mercado) *Uncle Bill* (Debra Petrovitch)

The Central City by Stanza (Stanza)

HONORABLE MENTION *Imateriais* (Celso Favaretto, Jesus de Paula Assis, Ricardo Anderãos, Ricardo Ribenboim, Roberto Moreira) *It Hurts Me Each Minute* (Du Zhenjun)

Neomaso Prometeu (Edgar Silveira Franco) VIDEO *Framed by Curtains* (Eder Santos) *Shameless Transmission of Desired Transformations per Day* (Mahmoud Hojeij)

Vera Cruz (Rosângela Rennó)

HONORABLE MENTION *Antecipando o absurdo* (Luiz Eduardo Jorge) *Love Hotel* (Linda Wallace) *Não há ninguém aqui #1* (Wagner Morales)

CONTENT CONTRIBUTORS Alexandre da Cunha, Carlos Nader, Claudia Giannetti, Dodo Santorineos, Eder Santos, Fabio Itapura, Gabriel Soucheyre, Gary Hill, Germán Bobe, Gianni Toti, Hank Bull, Pierre Bongiovanni, Lucas Bambozzi, Luiz Duva, Lynne Cooke, Marcello Mercado, Michael Mazière, Nils Röller, Paul Willemsen, Paulina Wallenberg-Olsson, Rafael França, Steve Stanza, Ximena Cuevas

VISUAL IDENTITY DetanicoLain TROPHY Carmela Gross

After a three-year hiatus, during which the Associação Cultural Videobrasil and Sesc São Paulo delved into their exploration of the geopolitical South with the Contemporary African Art Show, the Festival reemerged more mature and with a sharpened focus. For the first time, the Festival ran a month-long program at the Sesc Pompeia warehouse. With the theme *Flows, Fusions, and Hybridizations*, it celebrated the bonds forged between video and other forms of artistic manifestation and paid tribute to the North American artist Gary Hill with exhibitions and installations. Divided into videos and interactive works, the competitive show broadened its Southern scope and accepted more entries from visual artists who had incorporated video into their practice. The customary meetings between artists, curators, and the audience became institutional at this edition of the Festival. In line with the curatorial concept, the architectonic layout integrated exhibition spaces and meeting places. At the video library, visitors could view the program and selections from the Archive available on demand. This edition carried two commissioned works—*Coverman* and *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício*—and launched a new installment of the Videobrasil Authors Collection,

a documentary dedicated to the work of Rafael França, further proof of the Associação’s expanding remit.

AGAINST THE WALL Besides the air-travel chaos in the wake of September 11, 2001, a “deep sorrow” prevented Gary Hill from making it to Brazil. “We are exhausted and stunned, unable to do anything at all,” explained Hill and his wife, the singer Paulina Wallenberg-Olsson, in an open e-mail to the Festival. The couple had been scheduled to stage *The Black Performance*, but after the artist’s withdrawal, the program ran a comprehensive introduction to Hill’s work on video, performance, and installation instead. Hill, known for his exploration of the physicality of language, began his career in the 1970s. A retrospective of twenty-six videos dating between 1970 and 1990 featured *Elements* (1978), his first experiment using his own voice, and *Wall Piece* (2000), a performance reading in which the artist hurled himself against the wall with each uttered word. Represented in all the main museums of contemporary art the world over, Hill is considered one of the creators of videoart, although he prefers to think of himself as a sculptor. In an interview with Fabio Cypriano of *Folha de S.Paulo*, he said, “In art, there is a tendency toward the supremacy of the moving image, as if it somehow legitimized any-old work.”

FIRST AID *Coverman*, by the Brazilian artist Alexandre da Cunha, was the first performance held within the Festival’s exhibition space. With references to the relational art of Lygia Clark, the work used the repertoire of healing and emergency rescue to explore issues related to the body, confidence, and proximity. In 2013, this performance was reprised as part of Videobrasil’s 30th anniversary commemorations. Based in London, Alexandre da Cunha works with sculpture, installation,

objects, and video, appropriating everyday junk to produce a probing and ironic oeuvre, represented at the 50th Venice Biennale (2003) and various collective and solo exhibitions worldwide.

AMERINDIA The Italian artist Gianni Toti made his second appearance at the Festival in a show curated by the Peruvian José-Carlos Mariátegui, president of ATA – Alta Tecnología Andina, an organization set up to foster artistic and scientific research, and the creator of the Festival Internacional de Vídeo/Arte/ Eletrônica, both in Lima. *Toti na América* was a collection of works that incorporated the legends and languages of Amerindia, which the artist saw as “a land of hope for humanity.” It was a recovery close to Mariátegui’s heart, as the grandson of an important Marxist thinker known for his defense of indigenous Andean culture. In addition to the exhibition, he and Toti also presented the work of an Art, Science, and Media Technology Center from the Peruvian city of Cuzco. Curator of such exhibitions as *Nueva/Vista videoarte latinoamericana* (Berlin, 2002–2003), Mariátegui was also a member of the Festival’s jury.

HIBRIDS Performances that nurture dialogue between the moving image, music, dance, and the staged space embodied the hybridism at the heart of this edition of the Festival. Paulo Santos’ music achieved form in *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício*, by Eder Santos, who used digital programs to synch the movements of dancers to the images displayed on screens. Luiz Duva exhibited *A mulher e seu marido bife, Live Images, and pvc*, immersive experiences involving electronic music, visual narratives deconstructed live, and performer participations. “What I’m trying

to do here is create a sensorial experience for the whole body,” said the artist. In *Polítik*, the Argentinean Marcello Mercado put his own body at the center of the discussion on vigilance and violence, interacting with a tube while monitors exhibit images of people tortured by the Argentinean dictatorship.

VISIONARY A guest at the Festival, Priamo Lozada (1962–2007), a Dominican curator based in Mexico, presented a selection of works by the Mexican artist Ximena Cuevas, whom he considered one of the country’s most important figures on the contemporary art scene. “Her work addresses the social constructions that condition and determine identity, sexuality, and politics,” he explained. Lozada was one of the central champions of video on the Mexican scene in the 2000s. After organizing the country’s first-ever electronic art festival in 1999, he was hired as curator of the Alameda Art Laboratory, a contemporary art and new media center connected with the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) in Mexico City, where he organized exhibitions by Antoni Muntadas and Mona Hatoum. An international reference for new Mexican art, he passed away in Italy at the height of his career. As curator of the first Mexican pavilion at the Venice Biennale, he was in the process of putting together the exhibition *Algunas cosas pasan más veces que todo el tiempo*, by Rafael Lozano-Hemmer.

BLACK AND WHITE Artists who operate “between film and videoart, cinema and the gallery, the white cube and the black box” comprised the exhibition *The Poetic Necessity*, with work by Tim Macmillan, Breda Beban, and Daniel Reeves, among others. The selection exemplified a line of art the curator Michael Mazière saw to be on the rise on the English

scene. “Now that video has invaded the gallery space, it has become another tool at the artist’s disposal.” In the exhibition *Ironic Connections*, dedicated to American art, the Australian Lynne Cooke selected videos “created by visual artists who work with a variety of mediums and across several fields.” “For these [artists], the medium is determined by the needs of each project, not as the result of a commitment to any one material, genre, or form of art,” said Cooke, who would later become curator-in-chief of the Museo Reina Sofía in Madrid.

IN THE WORLD Fruitful, despite the lack of public funding, Belgian video is as hybrid as the country itself. The exhibition *Labyrinth of Poetic Survival* was a collection of works in which video turned toward the visual arts, dance, electronic music, and architecture. According to the curator Paul Willemssen, the experiments shared “a rejection of academicism and a disdain for mass media.” In *The Retaking of the Word by the Individual*, Gabriel Soucheyre, creator of the French festival Videoformes, pitted works by French artists with a strong identification with videoart, such as Robert Cahen, against others who create fusions with other languages, such as the choreographers Nicole and Norbert Corsino. In *Greek Digital Reality*, the curator Dodo Santorineos showed videos by Greek artists, designers, and filmmakers who had won prizes at the Mediaterra Festival held by Fournos, a digital culture center in Athens. *Recent Canadian Videos*, curated by Hank Bull, looked back on the country’s vigorous video output that began in the 1970s and grew through publically funded production centers under artist management.

IMPOSSIBLE Submissions to the competitive show were up 60 percent on the previous Festival, with

644 entries in total. Among those competing in the video category, with ninety-nine films from thirteen countries, a considerable contingent had appeared at earlier editions or had become Festival regulars, such as the Brazilians Carlos Nader, Cao Guimarães, Wagner Morales, Pablo Lobato, Kiko Goifman, Patricia Moran, and Rodrigo Minelli; the Argentineans Gabriela Golder and Iván Marino; the Chileans Claudia Aravena, Edgar Endress, and Guillermo Cifuentes; Jamsen Law, from Hong Kong; and the Lebanese Akram Zaatari. The exhibition also attracted well-known names from the international video scene, such as the South African Clive van den Berg and the Argentinean Luis Valdivino. Eder Santos won for *Framed by Curtains*, a poetic foray into Hong Kong, only recently returned to China; as did Mahmoud Hojeij for *Shameless Transmission of Desired Transformations per Day*, a sure sign of the vitality coming out of Lebanon, the theme of the next Festival. The award conferred upon Minas-born artist Rosângela Rennó for *Vera Cruz*, an “impossible documentary” about the arrival of the Portuguese in Brazil, underlined the increasing use of video by artists from other fields.

VIRTUAL Work drawing on CD-ROM and Internet resources were everywhere on the program, sparking debate about the possibilities and limitations that came with it. Out of 156 submissions, the competitive segment created for interactive and virtual artistic experiments selected twenty-five CD-ROMs and samples of web art, with special emphasis on works capable of generating new experiences, nonlinear narrative forms, and experimental concepts. The winners were *Mutter*, a piece of animation in which the Argentinean Marcello Mercado mixed images from traffic-control

cameras, anatomical illustrations, and mathematical models; *Uncle Bill*, a narrative pieced together from fragments of memory by the Australian Debra Petrovitch; and *The Central City by Stanza*, by Stanza, with user-controllable three-dimensional environments generated out of images of London. With participations at the Venice, Sydney, and São Paulo biennials on his cv, Stanza explored his interest in new urban landscapes and “surveillance sculpture” at a workshop administered during the Festival.

VIRTUAL 2 The parallel program also explored creative paths involving the Internet. In the virtual exhibition *Net Art: A Public Space for Experimentation*, which the visitors could watch on Sesc Pompeia’s Free Internet, the French curator Pierre Bongiovanni mapped the presence of web art online, collating sites that functioned as virtual ateliers and museum websites with pages dedicated to virtual artworks. A curatorial project by the Brazilian researcher Claudia Gianetti, *Link_Age* celebrated the “digital era of interconnections,” with work in which digital media art was not just the form, but the content.

NO FEAR The second documentary in the Videobrasil Authors Collection, launched at the Festival, revisited the career of Rafael França (1957–1991), a member of the 1970s urban intervention group 3NÓ3, alongside Mario Ramiro and Hudnilson Jr., prior to embarking on a pioneering solo oeuvre in video, installation, and performance. Directed by Alex Gabassi and Marco Del Fiol, *Rafael França: Work as Testament* featured interviews with some of the artist’s supporters and collaborators, such as Regina Silveira, Ramiro and Hudnilson, and samples of his experimental narratives, marked by temporal alterations, political

content, and a tinkering with focus and synchrony. Upon his death from AIDS at the age of thirty-four, França left behind the manifestos *Without Fear of Vertigo* (1987), in which he and some friends discussed experiences with suicide, and *Prelúdio de uma morte anunciada* (1991), in which he caressed his partner Geraldo Rivello while the names of friends lost to AIDS appeared on the screen. Along with *Reencontro* (1984), *Getting Out* (1985), *As If Exiled Paradise* (1986), *O silêncio profundo das coisas mortas* (1988), and *Insônia* (1989), these works were donated to the Videobrasil Archive by França’s family. The VAC had been launched in 2000, with a film about the work of William Kentridge.

PARTNERSHIP Minas-born researcher and curator Eduardo de Jesus joined the Festival’s programming committee for this edition, beginning a lasting partnership with the curators. With Angela Detanico, Rafael Lain, and Gilberto Prado, he served on the selection committee for the competitive show, as he would systematically do on later editions. In 2004, in addition to helping set the event’s general course, he created Associação Cultural Videobrasil’s online publication FF>> Dossier, which offered an overview of the output of contemporary artists from the geopolitical South through interviews, work samples, and critical essays. Hosted by the Videobrasil website, the project covered some fifty artists over a ten-year period, with editions dedicated to Gisela Motta and Leandro Lima, Cao Guimarães, Maurício Dias and Walter Riedweg, Sebastian Diaz Morales, Arnaldo Antunes, Alexandre da Cunha, Martín Sastre, and Rosângela Rennó, among others. In 2005, during one of his many appearances at the Festival as a speaker and mediator, the curator presented a video program based on the publication.

ID Kicking off a collaboration that would continue up until 2011, the Southern Brazilian artists Angela Detanico and Rafael Lain created the visual identity for the Festival: an amoeboid image redolent of dividing cells to illustrate the idea of flows and hybridizations. Also members of the selection committee for the competitive show, the duo worked closely on the conception of the edition. That same year, they started exhibiting artistic experiments developed out of their original field of activity, graphic design. In the performance *Entre*, presented at this edition of the Festival, they combined visual and typographic elements live on stage to the sound of the band Objeto Amarelo. The duo is known for projects, objects, and installations that frequently deconstruct systems of representation so as to construct others in their stead. An example is the letter-set *Utopia* (2001–2003), created out of elements from the architecture of Oscar Niemeyer and informal urban constructions. The duo exhibited at the 27th Bienal de São Paulo (2006) and the 52nd Venice Biennale (2007), and won the German Nam June Paik award in 2004. In 2013, they showed *Alfabeto infinito*, curated by Solange Oliveira Farkas, at the Fundação Iberê Camargo in Porto Alegre.

IN PROGRESS To encourage research in the field of electronic art, the Festival created a space in which artists could present projects still under development for appraisal by the public and Festival guests. Lucas Bambozzi, who had featured in the competitive show and would return to the festival many times at subsequent editions, spoke of *4 Walls/4 paredes*, a work in which he blended installation, performance, the Internet, and CD-ROM to discuss privacy in the web age. Germán Bobe, considered the enfant terrible of Chilean video, debuted *Lovemoderne*, a film made to be edited by the viewer.

ART TROPHY The Festival trophy peeled away from the event's visual identity to become an artwork created by guest artists, representative of contemporary Brazilian production and chosen for their affinity with the curatorial theme. To speak of flows and hybridizations, the artist chosen for this edition was Carmela Gross, from São Paulo, who, since the 1960s, has been working with drawing, engraving, painting, objects, installation, and sculpture in a range of materials. The artist participated in the 25th Bienal de São Paulo (2002) and received a major retrospective at the Pinacoteca do Estado in 2010.

UNIVERSES IN CONTAINMENT VIDEO IN CONTEMPORARY ART PAULA ALZUGARAY

For many artists the universe is expanding; for others, it is contracting.
ROBERT SMITHSON¹

When a transversal awareness arose at significant hubs of experimental creation in the 1960s, it no longer made sense to consider the categories established by modernism—painting, sculpture, architecture, cinema, etc.—in isolation. Although theoreticians and artists had been striving for a long time to defend the specificities of video—just as others, more recently, at the beginning of the new century, have done in relation to the wide spectrum of the new media—the artistic use of the electronic image involved an intercrossing of media and emerged in an artistic context in expansion, when sculpture was spreading out into space in the form of installations or interventions, and painting was assimilating a temporal

dimension, in film projects. From Gene Youngblood's expanded cinema to the concept of art in Krauss's postmedia era, and including the conception of video as an "inter-image" in the path between the visual and audiovisual arts,² the terminology of the expanded field became a perpetual motion machine for the theory of contemporary art.

Today, thirty years after the appearance of Videobrasil, we relate to a post-overflowing-of-borders video. Video without a fixed identity, which has resulted from a flirting with the artist's body, with the viewer's participation, with social intervention, with installation, with the everyday object, with narrative cinema, with the documentary, with the documentation of process, with the "cinema of the device," and with the algorithmic image. It is a video that arrived at a "quasi-infinite" instance and which, by the extension of its displacement, contains the breadth of contemporary artistic thought. While many artists and theoreticians believe that the universe is still expanding, we are witnessing a video in containment. Artwork-archives that retain in themselves, perhaps anthropophagically, all the media and contexts with which they are articulated in creative processes.

DIAS & RIEDWEG AND THE DEVOURING OF TIME*

In the work by Dias & Riedweg, video is a tool for constructing a social and political space. As a discovery they made jointly when they met and began to work together in the early 1990s, this new tool would be indicated by the artists as a logical continuity of printmaking, in the case of Maurício Dias, and of performance and theater, in that of

¹ Jack Flam, ed., *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1997).

² Anne-Marie Duguet, *Déjeuner l'image. Créations électroniques et numériques* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2002).

Walter Riedweg.³ Video would devour printmaking, preserving its qualities of reproduction and democratization of the image; it would also devour theater, lending continuity to its mission of communication and social integration.

Here we could talk about other levels of devouring, such as, for example, how Dias & Riedweg's social engagement finds antecedents in the processes of collective subjectification proposed by previous generations of Brazilian art. Or how works like *Serviços internos* (1995)—their first project together, which addressed the emotional and imaginary conflicts of immigrant children recently arrived in Switzerland—are inscribed in a tradition posterior to neoconcretism, as seen in Lygia Clark's sensorial objects and in Hélio Oiticica's *Bólides*, as has been pointed out by Paulo Herkenhoff.⁴ Or, moreover, how a seed of Brecht's anti-illusionist theater existed in each of the performances and relations staged by the duo, always reminding the viewer that he or she is in a theater or exhibition space.⁵

But perhaps it would be more impartial and productive to think here about how the anthropophagic quality recognized in Dias & Riedweg's video

is concentrated in some specific projects. This is the case of *Juksa* (2006), a thirty-minute work that contains some of the duo's main fields of research and lines of activity: identity, otherness, displacement, borders, deterritorialization, transformation, and, particularly, time. Conceived as a two-channel video installation, with two (one front and one rear) projection screens, the work was presented in a single-channel version at the 16th edition of Festival Videobrasil, when the event had not yet assumed its identity as a contemporary art festival and presented the selected works by screening them in a darkened room.

Juksa presents three people at different moments, in May 1973 and May 2006, confronting at two times the same problem: the slow and continuous process of the extinction of the activity of fishing at Fugloya (Bird Island), in Norway. Berentine, Björn, and Hanne are among the last inhabitants of this old fishing community. They had been interviewed by Norwegian television in 1973, when the human population on the island was already dwindling. At that moment, they made statements about issues that would be looked at again thirty-three years later, when Dias & Riedweg visited the island: loneliness, love, work, the activity of fishing, the sea, dreams, plans for living, and immigration.

"I think that if we don't allow ourselves to be romantic, we lose an entire dimension of life," says the green-eyed girl that Dias & Riedweg were careful to film from the same angle as when she was interviewed three decades previously, with the same warm light of the setting sun striking the right side of her face. The editing of these two times—the black-and-white found footage and the videos produced by the project commissioned by the Lofoten International Arts Festival, in Norway—shows a reality that has remained practically unchanged.

"*Juksa* is the simplest way to fish," explains Björn. This is the Norwegian word for the classic technique of fishing with hook, line, and sinker. "It will probably exist for another thousand years." The same fishing technique, the same houses, the same sparse occupation of a monumental and threatening landscape (where nature has never been dominated by civilization), the same residents. Dias & Riedweg take Fugloya's unchanging condition as a reason for reflecting on time and the aging process. An ode to cyclical time and also to the time that slips away, never to return.

The strategy for representing these temporal abysses and vacuums is the symbolic space of the installation—which constructs, with three chairs arranged on a patch of sand and facing two screens—a space of immersion in temporalities that devour one another. The square patch of sand that the viewer is invited to sit down in is actually a specular field. It refers to the place of the filming of the scene that opens and closes the film, the deserted beach where the three characters watch the film itself, *Juksa*, enmeshed in the singing of the aria "The Plaint," by Henry Purcell.

This resource of spatiotemporal windows that open in scenes-within-scenes had only appeared sporadically before *Juksa*. However, from 2006 onwards, this sort of spatiotemporal fragmentation has assumed a structural dimension in Dias & Riedweg's works, gaining expression in *Funk Staden* (2007), *Caminhão de mudança* (2009–2010), *A cidade fora dela* (2010), *O espelho e a tarde* (2011), and others.

Six years later, this experience of cyclic and specular time provided by the superposition of filmings, paintings, and screens in *Juksa* would produce a "sister work" entitled *Amparo* (2013), one of the duo's most recent projects. It is also a two-channel video installation

* Lia Chaia, Maurício Dias & Walter Riedweg, and Cao Guimarães have been the focus of the online publication FF>>Dossier, organized by Videobrasil and hosted at its Web site. The contents related to the artists can be accessed at <http://site.videobrasil.org.br/en/dossier/artistas>. Dias & Riedweg were also the theme of the documentary *Mau Wal: Translated Encounters*, directed by Fabiana Werneck and Marco Del Fiol, for Associação Cultural Videobrasil (2002)—Ed.

3 "A rua como destino. Paulo Herkenhoff entrevista Dias & Riedweg," in *Até que a rua nos separe* (Rio de Janeiro: Nau: Imago Escritório de Arte, 2012), 122.

4 Ibid., 136.

5 Interview with Paula Alzugaray, April 2007, in FF>>Dossier, available at <http://site.videobrasil.org.br/dossier/textos/565184/1775406>.

(a rear projection with the main film and a second, larger projection with landscapes), with two chairs on a field of stones. The film documents the life of a couple in their seventies who met at the age of nine, in a village school in the Uruguayan pampas. The couple grew up in front of a railway station that, with time, lost the train it was built for. Just as the fish vanished from the Norwegian coast. With a story of encounters, separations, and reenounters, the story of the couple composed by Enrique and Susana structures a narrative about the feelings, abandonment, and decline of the railway system in Latin America.

The exhibition device used in *Amparo* is similar to that of *Juksa*. The premieres of each work were only attended by the characters in the film. On both occasions, these first exhibitions were also the set for the filming of the initial/final scene of each work. "We call these ways of exhibiting the works *devices*, because we believe they function as devices that reecho as a space of relation and communication between the first encounters and new audiences," says Maurício Dias.⁶ The beach in *Juksa*, the railway tracks of *Amparo*, and the installations that mirror these landscapes are, above all, ways that the artists find to share a collectively produced narrative with the viewer, inserting (assimilating, containing) him or her in the work's temporal cycle.

CINTHIA MARCELLE'S SPIRAL

In *Cruzada* (2010), a video by Cinthia Marcelle that participated in the show *Panoramas do Sul* at the Festival's 16th edition, sixteen musicians come together at the center of an intersection of two dirt roads. Filmed from an angle of 45 degrees above the scene, they enter the field of view in groups of four, differentiated

by colors and instruments. The musicians that play cymbals are dressed in red; the drum players, in blue; the wind instrument players, in yellow and green. Like pieces of a chessboard, they move over the x drawn on the ground, under the fixed view of the artist's camera, making more and more sound, until the point where they play a musical piece together and then leave the scene.

As occurs in the videos of the series *Unus mundus*, the scene is ruled by an intention for ordering the world—"the chaos of the world is suddenly organized,"⁷ she states, from her distanced point of view, which allows her to comfortably watch the intercrossings between shape, sound, and movement. By architecting these circumstances, Marcelle creates models, configurations, with the aim of verifying the world,⁸ simulating new realities that question the world as it is.

With the distancing, the artist also gains a historical and temporal withdrawal, which allows her (and us) to discern the precise degree to which her drawings, scratched into the red soil of Minas Gerais, are both similar to and different from, for example, those of Robert Smithson and the faraway tradition of North American land art.

As in *Spiral Jetty*, constructed in the Great Salt Lake, Utah, in 1970, the design that composes the scene of *Cruzada* was purposefully furrowed by the artist, using tractors. A similar strategy—machines opening grooves in the land like a pencil drawing on paper—was used in previous works. In *475 Volver* (2009), the drawing

was made with a backhoe; in *Fonte* (2007), it was with a fire engine's high-pressure water hose; in *Confronto* (2005), it was with the fire of torch jugglers on a pedestrian crosswalk.

But beyond the memory of the spiral inscribed on the earth, the crux of Cinthia Marcelle's question has an audiospatial complexity, also containing a series of tributes to the languages of theater, the musical concert, painting, and performance. References that encounter, confront, and intercross one another. Like the pieces of a game.

LIA CHAIA AND THE BODY-ARCHIVE

By drawing on the skin of her body for fifty-one minutes, until her ballpoint pen runs out of ink, Lia Chaia is in a certain way intoning the refrain of two generations previous to hers: the body is the support. A Google search for "Imagens for Lia Chaia Corpo Desenho" yields still shots from *Desenho-corpo* (2001) alongside one of the most iconic images of Brazilian contemporary art: the hand of Letícia Parente sewing the phrase "Made in Brasil" on the bottom of her own foot.

In *Marca registrada* (1975), by Letícia Parente, the body is the support of an artistic experiment carried out in a personal space and recorded on video. The silent spokesperson of messages that could not be stated out loud. In *Desenho-corpo* (2001), the body is a support for a nonlinear drawing, which stretches sinuously, nervously, and abandonedly throughout all the skin area that the artist's hand can reach. "The body is the support as it is obsessively veiled, covered by a capillary network of red lines, like the blood that rushes through the veins."⁹

6 Stated in a conversation with the author by e-mail, on March 27, 2014.

7 Cinthia Marcelle in an interview with Daniela Name, available at <http://daniname.wordpress.com/2010/10/25/pipa-cinthia-marcelle/>, in Portuguese.

8 Jochen Volz, "Confronto—on the Work of Cinthia Marcelle," in *Catalogue of the 9th Lyon Biennale: The oos—The History of a Decade that Has Not Yet Been Named* (Lyon, France, September 19, 2007–January 6, 2008), 266 and 267.

9 Agnaldo Farias, "Lia Chaia," text for the catalog of the exhibition *Experiências com o corpo* (São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2002). Available at <http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/63/lia-chaia/textos>, in Portuguese.

Throughout her youth—this was one of the first works publicly presented by the artist, when she was still a student in the visual arts course at FAAP—it is possible to perceive other layers of memories, interspersed in the nonlinear paths of this body-drawing.

Perhaps the redness of the ink (and the skeletons of the following series) contains memories of scenes of Ana Mendieta's corporal violence and self-flagellation. The Cuban artist's identification with nature and with symbologies linked to the mother-goddess and Mother Nature, which Guy Brett compared to Hélio Oiticica's environmental art and to the experience of the totality of the world, in Lygia Clark,¹⁰ are elements that have decisively punctuated Lia Chaia's entire artistic path.

If, as Brett has pointed out, Oiticica sought "a total body-ambience communion" in his work, in consecutive works with video and performance, Chaia clothes her body in a way to find its "second nature," as observed by Lucio Agra in a text he wrote for a solo show by the artist at Galeria Vermelho, in 2010.¹¹

This secondary nature, the result of interaction between the vegetal and the artificial—and of the mutation of the organic into the geometric—is made in Chaia's work through endless negotiations between the urban and the natural landscape. It is undeniable that the images of contemporary art imbued with collective subjectivity include the scene of the artist ingesting photographs of buildings in the city of São Paulo, in *Minhocão* (2006).

¹⁰ Guy Brett, "One Energy," in *Caderno Videobrasil 01. Performance* (São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005). Originally published in *Mendieta—Earth Body: Sculpture and Performance 1972–1985* (Washington: Hirschhorn Museum, 2004), 34.

¹¹ Lucio Agra, "Anônimo," available at <http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/63/lia-chaia/textos>, in Portuguese.

By slowly devouring the landscapes, Lia Chia pulls a thread from the plot that leads us back not only to *Estômago embrulhado* (dated 1975, another classic of contemporary Brazilian imagery), by Paulo Herkenhoff, but also to the origin of the work itself: the navel, the center of the body and of Lia Chaia's thoughts (she has dedicated various works to the navel, such as *Um, bigo*, from 2001, and *Rodopio*, from 2009), and the gravitational center of *Desenho-corpo*, to where the ballpoint pen always returns, whirling in circles.

CAO GUIMARÃES AND THE WORK IN GESTATION

Cao Guimarães's first participation at Videobrasil was in the Southern Hemisphere Competitive Show held at the Festival's 12th edition, presenting *Otto – Eu sou um outro* (1998), which can also be considered his first audiovisual work. Made in collaboration with Lucas Bambozzi, and with art direction by Rivane Neuenschwander, *Otto* already contained the seed of the big questions that Cao Guimarães was to work with throughout the two following decades: the relativization of truths, the opening of the script, the loose thread of the nonlinear narrative, the integration between fiction and reality, the indefiniteness of the endpoint, the wandering condition of the image. It was made before the "cinema of the device," before the audiovisual occupied visual arts and the documentary was contaminated by contemporary art, ultimately leading to its reinvention.

The film is about a guy who leaves everything, writes a letter of farewell, and hits the road, seeking something. The synopsis helps to discover what: *Otto* had spent his childhood on a large farm, where he developed a second personality of sorts. With his double, he shared games related to primitive forms of communication. The (desperate) search that the character undertakes is for his

own past. He is searching for some vestige of the moment of the genesis of his second self.

Many childhood memories involve the two Ottos playing together, competing against each other, in scenes that recall a film that would be made six years later, *Da janela do meu quarto* (2004), which won the prize for Best Film at the 10th It's All True festival, and changed public opinion about what could be considered a documentary. Made in Super-8 format by Guimarães and Bambozzi, the wandering images of *Otto's* digression, delirium, memory, and dreams dominated the visual language of the following works: *Nanofania* (2003), *Concerto para clorofila* (2004), and *Sin peso* (2006), which participated, respectively, in the 14th, 15th, and 16th editions of Videobrasil.

By assimilating into the script "real" people found along the path of the filming, *Otto – Eu sou um outro* can also be considered the seed of another road movie, *Acidente* (2006), a film-poem, composed of the names of twenty cities in Minas Gerais and open to the unforeseen and to improvisation.

Fourteen years after the inaugural video, Cao Guimarães made another work with the same name. *Otto* (2012) is a seventy-minute feature-length film, which follows the process of his wife's pregnancy and the birth of his son. It is a film of love. However, it is also a road movie. It has the same narrative structure of the trip as in the first film: a story being told based on real situations that happen along the course of his life. "I think that I have never made a film that was not based on the journey," Cao Guimarães told me when I invited him to take part in the curatorship of *Situ/ação – Vídeo de viagem*, which I held at the Paço das Artes, São Paulo, in 2007.

Otto is a road movie that begins on another road: that of *Andarilho* (2006), the film that was playing in the cinema of Montevideo, where the artist met his wife. As

much in the feature-length film's opening phrases as in its closing words, Guimarães concludes that life is a circle.

After a voiceover introduces the leading character and the auspicious way he met her, the film begins with the history of a raindrop that falls from the sky onto his wife's skin, and is saved from death (by evaporation) by the swim she takes in the water of the Rio de La Plata. Thus, the drop will become part of the river and flow to the sea, from which it will rise again to the sky, forming new clouds and new raindrops.

This is also a film about waiting, as it is very generous with the slowness of time. For this reason, it is a film that pays tribute to an entire generation of video makers who use the medium to experiment with real time. It is a film in which one can really feel the long minutes of the nine months of pregnancy, watching the small rituals of the life of a couple, recorded in some of the best photography Cao Guimarães has ever done: a jabuticaba tree, loaded with fruit, the soil of the windowsill garden being seeded, a family lunch, a burst of laughter, a dog barking hysterically, the waiting room for a medical appointment...

The waters of the river come back into focus at the end of the film, when the author tells the story of a poem he wrote about the birth of a flower, twenty-five years ago, when he was traveling through Uruguay. His wife, Florencia, was born twenty-five years ago in Uruguay. The artist thus supposes that his son Otto was not engendered nine months before his birth; it all started many years before.

This is also a film about (eternal) returns. About what is lost and what is kept. It celebrates a cycle of twenty-five years in the artist's life, but also a cycle of fourteen years in his work, since, possibly, it was already being conceived in 1998, when Guimarães carried out his first audiovisual adventure. This is, therefore, a suitable icon for the conclusion of this

text, which points to some striking works in Festival Videobrasil's thirty-year history. Like the drifters of Cao Guimarães, one of the event's most constant participants, Videobrasil accompanies the nomadic trajectory of the image. With the conclusion of this cycle, it could gain a new identity, still as undefined as the nature of the contemporary image.

PAULA ALZUGARAY is an independent curator, art critic, and journalist specializing in visual arts. With a PhD in communication and semiotics from PUC-SP and an MA in communication sciences from USP'S School of Communications and Arts, she is the editor-in-chief of the cultural magazine *seLecT* and editor of the weekly section of visual arts of the magazine *IstoÉ*. She is the author of the book *Regina Vater: Quatro ecologias* (Oi Futuro/Fase 3, 2013). Her recent curatorial projects have included the exhibitions *A invenção da praia* (Paço das Artes, 2014); *Circuitos cruzados – Centre Pompidou encontra o MAM*, at MAM SP (2013); and *Video Brésilienne: un Anti-Portrait*, Centre Georges Pompidou (Paris, 2010). She is the author of the documentary *Tinta fresca* (2004), which won the best Mid-Length Film at the 29th São Paulo International Film Festival, and of *Shoot Yourself* (2012), which won the Prize for Investigative Poetics, at Move Cine Arte 2012.

2003

14th Videobrasil International Electronic Art Festival

September 22 to October 19, 2003, Sesc Pompeia

UNDERTAKING Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo
CHIEF-CURATOR Solange O. Farkas
CURATORIAL COMMITTEE André Brasil, Angela Detanico, Carlos Nader, Christine Mello, Eduardo de Jesus, Rafael Lain, Waly Salomão

WORKS submitted 765 selected 97
JURY Christine Tohme, Frédéric Papon, Katia Canton, Rodrigo Alonso

PRIZEWINNERS

Cows (Gabriela Golder) *Face A Face B* (Rabih Mroué) *The Apocalyptic Man* (Sebastian Diaz Morales)

LE FRESNOY AUDIOVISUALCREATION

PRIZE *Ficção científica* (Wagner Morales) SPECIAL MENTION *Personal? ID? Card* (Miodrag Krkobabic) *Underneath* (Liu Wei) *Unknown Zone* (Katarzyna Paczesniowska-Renner)

CONTENT CONTRIBUTORS Almir Almas,

Akram Zaatarí, Arlindo Machado, Charlotte Elias, Christopher Cozier, Domenico Lancellotti, Duncan Lindsay, feitoamãos/FAQ, Gabriel Soucheyre, Gassan Salhab, Gilbert Hage, Hassan Khan, Jalal Toufic, Joana Hadjithomas, Jorge La Ferla, José-Carlos Mariátegui, Kassim, Khalil Joreige, Lamia Joreige, Luiz Duva, Marcelo Tas, Marwan Rechmaoui, Miguel Petchkovsky, Miklós Peternák, Moreno Veloso, Nortec Collective, Pedro Sá, Príamo Lozada, Quito Ribeiro, Ricardo Basbaum, Shulin Zhao, Stephen Wright, Tadeu Jungle, Vivian Paulissen, Walid Raad, Yuni Hadi

VISUAL IDENTITY DetanicoLain

TROPHY Raquel Garbelotti

The political context post-9/11 was reflected in a Festival grounded in the perception of "a world in movement, at Internet speed over shortened distances, but far less democratic than one had supposed." A paradigm of Southern contemporary video production with strong political leanings, Lebanese art was the central pillar of the Festival's first exhibition open to all manner of artistic manifestations. The competitive show underscored its curatorial character by prioritizing works of a critical nature related to the Festival's theme, *Displacements*.

For the first time, 'installational' works selected for the competition were exhibited outside the dark hall, in special spaces, while a *hors concours* selection gathered titles that stood out for the quality of their artistic research. Celebrating its twentieth anniversary, the Festival trained its informative program on the geopolitical South, with exhibitions and performances from China, Hungary, Singapore, Africa, the Caribbean, Mexico, and Egypt, and looked back over its history with a special program and tributes to such key figures as the reporter Ernesto Varela and the poet Waly Salomão. The reflexive core was structured to optimize exchange among artists, curators, and guest researchers, probing themes that emerged from the exhibited work.

LEBANON An enormous map-cum-tapestry of Beirut hung over the entrance to *Possible Narratives—Artistic Practices of Lebanon*, the first of the Festival's exhibitions to include a range of artistic languages. On show were installations, photography, performances, publications, lectures, and single-channel videos by artists working since the 1990s to construct alternative narratives to the hegemonic discourse and to transcend the "posttraumatic collective amnesia" that followed the Lebanese Civil War (1975–1990). "Fundamentally, this production's power stems from its political engagement," said Solange Oliveira Farkas. Fruit of research begun three years earlier, with discussions about Edward Said's *Orientalism*, *Possible Narratives* was curated by the artist Akram Zaatari and Christine Tohme, director of Ashkal Alwan – The Lebanese Association for Plastic Arts. In addition to the map by Marwan Rechmaoui and a publication by Walid Sadek, both commissioned by the Festival, the program included works by Ghassan Salhab, Gilbert Hage,

Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, Lamia Joreige, Fouad el Koury, Jalal Toufic, Jayce Salloum, Mohamad Soueid, Nigol Bezjian, and Walid Raad, and the installation *Mapping Sitting*, in which Zaatari and Raad explored a series of portraits provided by the Arab Image Foundation, an organization that researches and reinterprets the photographic memory of the Islamic world.

ARCHIVE At the lecture/performance *The Loudest Muttering Is Over: Documents from the Atlas Group Archive*, the Lebanese artist Walid Raad presented the Atlas Group, an imaginary research foundation that creates "elucidative samples of the recent history of Lebanon and the Palestinian conflict" out of a data bank of fictional images and documents and a de-Westernized perspective. Developed between 1989 and 2004, and presented at Documenta11 (Kassel, 2002) and at the Venice Biennale (2003), the project debates the relationship between art, the archive, and history. Raad is known for a body of work that straddles installation, video, photography, and the essay.

HERO Author of the verse "Memory is an editing table," the Bahian poet Waly Salomão intuited early on the role the digital image would come to play in contemporary life. Part of the programming committee for the 14th Festival, he was one of those behind the selection of the theme *Displacements* and the approximation with Lebanon, a country with which he felt a close connection in virtue of his Arab heritage. Salomão died in 2013, just months before the 14th edition, which paid tribute to him with the DVD *Nomadismos: Homenagem a Waly Salomão [Nomadisms: A Tribute to w.s.]*. A collection of his Festival appearances, the DVD featured the performance *Bestiário masculino-*

feminino, and other anthological moments, such as his encounter with the poet Paulo Leminski and a trip taken to São Miguel da Cachoeira with the artist Carlos Nader, later included in the award-winning documentary *Pan-cinema permanente* (2008). Completing the tribute was the performance *Where Are the Heroes?*, by Tadeu Jungle, who distributed photocopied masks of the poet's face and led the visiting public on a sort of guided tour of Sesc Pompeia, to the sound of Salomão's music and poems. Waly Salomão's collected works were published under the title *Poesia total* (Companhia das Letras, 2014).

SOUTH A set of works and parallel shows offered a panorama of new production from the geopolitical South. With China appearing at the Videobrasil Festival for the first time, the curator Shulin Zhao showcased work by students, poets, laborers, police officers, journalists, and designers converted to videoart, fiction, and documentary by more affordable DV technology. "It's a generation of dream weavers," said Zhao. The Southern circuit bared its political teeth with African compilations by the Angolan artist and curator Miguel Petchkovsky. On a continent riven with devastating civil wars, the practice of videoart "is increasingly engaging in a specific sociopolitical critique," said Petchkovsky.

SOUTH 2 Promoter of Hungarian video and experimental cinema since the 1980s, Miklós Peternák directed c3 – Center for Culture & Communication, a Budapest-based foundation that cultivates the artistic employment of digital media and creative uses of the Internet. One of the founders of the Hungarian Fine Arts Academy's Inter-media Department, devoted to research in performance, installation, animation, and hybrid art, Peternák treated

the Festival to a selection of work by his students. A sample of new Caribbean output in video was presented by the artist Christopher Cozier and Charlotte Elias, founder of Caribbean Contemporary Arts (CCA), an organization that promotes exhibitions and residency programs designed to launch local artists onto the international scene. In *Signs, Visions, and Sounds*, the curator Yuni Hadi showcased a generation of artists from Singapore working in film and video.

DECONSTRUCTION In a hard-hitting example of the pioneering use of video in Brazil, the Bahian artist Leticia Parente (1930–1991) recorded a performance in which she embroidered the words MADE IN BRASIL on the sole of her own foot. Produced in 1975 as part of the series *Preparações e tarefas* [Preparations and tasks], in which the artist subverted everyday women's chores, *Marca registrada* [Trademark] raises broader political issues of the body and gender. In *Desconstruindo Leticia Parente* [Deconstructing Leticia Parente], a performance presented at the Festival, Luiz Duva embarked on a live manipulation of images from her historic work, reconstructing the narrative around musical improvisations by the group LCD and "samples" of drop-frames, which he used as "parts of the deconstruction score."

WELCOME To represent new Mexican art, the curator Príamo Lozada chose Nortec Collective, a group of DJs and vJs who perform rhythmic live fusions of music and images of Tijuana, the oasis town on the Mexico/US border. The action is an attempt to interpret the hybridism of a town that "goes beyond the cultural vacuum of a place that is neither first nor third world, Mexican nor American," said Josh Tyarangel, in *Time* magazine. The term "Nortec," a blend of "North" and

"tech," designates the intersection of electronic music and the traditional rhythms of northern Mexico, with its accordions, flutes, and tambourines, and German polka influence. This fusion inspired graphic artists, designers, and filmmakers, generating a movement of which Nortec Collective is one example. At a rave frothing with aesthetic intentions, the trio used video mixers to manipulate images of the surreal architecture of the Tijuana salons, set to an edgy "nortecno beat."

CHAOS In the live performance *Tabla Dubb*, Egyptian artist Hassan Khan mixes an electronic drum-based soundtrack with images of Cairo in an attempt to relate a politics of the body with urban chaos. "*Tabla Dubb* appropriates elements of popular Egyptian musical culture without any of the reductionist discussions about the 'traditional' and 'contemporary' imposed by the prevailing Orientalizing cultural trend," wrote Khan. Known for his prolific work in essay, video, installation, and sculpture, Khan's works were seen at Documenta13 (Kassel) and at the New Museum Triennial (New York), both in 2012.

SOUND AND IMAGE The search for new articulations between music and visuality guided three other performances. Created by the designer Zoy Anastassakis and the musician Domenico Lancellotti, *Deus nos guiando no escuro* uses projections and other visual stimuli to inspire the live creation of "collective music." Participating were Diego Medina, Moreno Veloso, Kassim, Bartolo, Leo Monteiro, Pedro Sá, and Quito Ribeiro. Ribeiro also featured in *Luz morena*, a performance by Duncan Lindsay with the special participation of the producer Arto Lindsay, the percussionist Naná Vasconcelos, and the musicians Pupillo and Pedro Sá. Taking its name from the João Cabral de Melo Neto

poem *Jogos frutais* [Fruity games], the action employed videos and speech about dark complexions to conjure an atmosphere of "flowering and deflowering of the Brazilian skin." In *Dobra 24.9.2003*, musicians and graphic artists launched a live collaboration based on free transit between their two fields. The project featured Angela Detanico and Rafael Lain, members of the Festival's programming committee, Agnaldo Mori, Carlos Issa, Clarissa Tossin, Glauco Félix, and Ronaldo Miranda.

CRITICAL Taking a leap forward in relation to earlier editions of the Festival, the selection process for the competitive show, which received some seven hundred submissions, adopted a clearly curatorial character. In addition to poetics related to the idea of displacement, the edition's theme, the 14th VB prioritized practices that "dialogue[d] with broader sociopolitical and cultural processes" and cast a critical gaze upon artistic creation. "Who or what are our images for?" wrote Christine Mello, André Brasil, and Solange Oliveira Farkas, members of the selection committee, in their presentation to the final cut of ninety-seven works. "Despite the difficulties and contradictions the question involves, contemporary artists cannot shrink from answering it.... Our present time does not allow us to be naive or reckless in producing images. While, on the one hand, they can legitimize hegemonies, consolidate injustices, stoke unquenchable consumer desires, on the other..., they can change our sense of place, dismantle views of the world and, sometimes, even help us intervene in it." The prizewinning works were *Cows*, in which the Argentinean artist Gabriela Golder records the brutal looting of a capsized cattle truck in Rosario; *The Apocalyptic Man*, by Sebastian Diaz Morales, an immersion in the murky border zone

between religiosity and politics in Latin America; and *Face A Face B*, a touching account of the reunion between Lebanese artist Rabih Mroué and his estranged brothers, who grew up elsewhere.

RESIDENCY A partnership with Le Fresnoy, an audiovisual research and postgraduate center in Tourcoing, France, enabled the Festival to offer the artist Wagner Morales the first in a series of residency awards it would confer over the coming years. Represented by the director Frédéric Papon, a member of the jury, Le Fresnoy offered artists interested in working with photography, cinema, video, and digital media access to state-of-the-art equipment and the guidance of such renowned teacher-artists as Michael Snow, Gary Hill, and Antoni Muntadas. A prizewinner for *Ficção científica*, part of a series in which he explored and reworked classic film genres, Morales used the residency to produce *Solitária, pobre, sórdida, embrutecida e curta, filme de guerra*.

RESEARCH Entitled Contemporary Investigations, a parallel show exhibited works not aligned with the curatorial axis, but which stood out for the quality of their research. Consisting of videos, CD-ROMS, and web art, the exhibition featured the Brazilians Alexandre da Cunha and Marcellvs L., and the South African Gregg Smith, among others. "More than finished products, these are studies that suggest or announce future results," explained the Programming Committee.

KNOWLEDGE The knowledge activities that had been a staple of the Festival program since the beginning reached a new level of maturity, with discussions on the themes central to the edition and roundtables on the diversity of experiences and visions of guest artists, curators, and journalists.

Two central pillars grounded the debates. Coordinated by Eduardo de Jesus, the Panoramas series discussed the relations between new media and participation, memory, multiculturalism, identity, and gender. In the Contemporary Investigations series, coordinated by Christine Mello, the concept of translocation served as the prism for refracted views of the body, the art scene, languages, and culture. Involved in the debates were the curators of the Festival's international shows and the jurors on the competitive show, as well as special guests, such as the curators and researchers José-Carlos Mariátegui, Marcos Moraes, and Lucia Santaella, and the journalist Stephen Wright, from the Canadian magazine *Parachute*.

30 YEARS Curated by Arlindo Machado, one of the foremost researchers on Brazilian video, the retrospective *Made in Brasil – Three Decades of Brazilian Video*, produced by Itaú Cultural, was included on the historical axis. Ten programs draw a timeline that began with the experiments of the visual artists of the 1960s and '70s—the "pioneers," people like Antonio Dias and Anna Bella Geiger—through the independent video focused on social themes and the possibilities of TV as an expressive system, down to more recent authorial work probing electronic language. In an interview during the Festival, Machado tied the event in with the development of video as a medium. "Without Videobrasil, we probably wouldn't have a story to tell."

THE REPORTER Created by Marcelo Tas, the reporter Ernesto Varela personified the daring-do and irony that set independent video so far apart from the lukewarm TV journalism of the major networks during the 1980s. In the performance *Who is Ernesto Varela?*—featuring Fernando Meirelles—

part of the Festival's historical axis, Tas shared the stage with his creature, recalled his incursions into mainstream TV, at Record, MTV, and Cultura, and exhibited the pilot for the series *Fora do ar*, developed under Guel Arraes at TV Globo but never aired. ACV also dedicated the show *No ar e fora* to Varela's anthological contributions to TV and launched the DVD *Ernesto Varela, o repórter*, a collection of the character's appearances and interviews.

SEARCHING Work by French artists who were a constant presence throughout the first twenty years of the Festival, such as Robert Cahen, Jean-Paul Fargier, and Jérôme Lefdup, comprised an exhibition created by Gabriel Soucheyre. "In addition to writing their names into the history of videoart, they shared a taste for risk and constant searching, whether artistic, aesthetic, philosophical, or political," said the curator.

SUPPORT "Videobrasil is a platform with expertise in bringing people together. In this field, we can optimize each other's know-how," said Vivian Paulissen, from the projects division of the Prince Claus Fund for Culture and Development. Between 2000 and 2008, Associação Cultural Videobrasil received support from the fund, created by the Dutch government to foster creative production in developing countries. In addition to the ACV's regular activities, the fund's support extended to specific projects, such as the organization of the Data Bank and the documentary series Videobrasil Authors Collection. During this same period, Solange Oliveira Farkas sat on the PCF's Activities Committee alongside other curators and researchers from the geopolitical South, entrusted with the task of travelling throughout Latin America, Asia, and Africa to accompany and assess organizations and projects working to promote culture.

2005

15th Videobrasil International
Electronic Art Festival

September 6 to 25, 2005, Sesc
Pompeia UNDERTAKING Associação
Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo
CHIEF-CURATOR Solange O. Farkas
CURATORIAL COMMITTEE André Brasil,
Christine Mello, Eduardo de Jesus,
Ronaldo Entler

WORKS submitted 652 selected 130
JURY Marcos Moraes, Sergio
Edelsztein, Ximena Cuevas

PRIZEWINNERS

STATE-OF-THE-ART PRIZE

Lo sublime/banal (Graciela Taquini)

CONTEMPORARY INVESTIGATIONS

PRIZE *Roger* (Federico Lamas)

NEW VECTORS PRIZE *O fim do homem
cordial* (Daniel Lisboa) VIDEOBRASIL

RESIDENCY AWARD HOSTED BY

GASWORKS *Concerto para clorofila*

(Cao Guimarães) LE FRESNOY

AUDIOVISUAL CREATION AWARD –

FRANCE *Tríplico: estudo para
autorretrato 1* (Luiz Duva) FAAP DIGITAL

ARTS PRIZE *Un cercle autour du soleil*

(Ali Cherri) HONORABLE MENTION *A*

Space of Time (Diego Bonilla) *Plano-*

(con)sequência (Rodrigo Minelli) *oz.*

Conjunto residencial (Adams de

Carvalho, Olívia Brenga Marques)

Parálisis (Gabriel Acevedo Velarde)

CONTENT CONTRIBUTORS Akram
Zaatari, Alexandre da Cunha, Ana
Bernstein, Ana Gastelois, Anjalika
Sagar, Chelpha Ferro, Coco Fusco,
Daniel Lima, Eder Santos, Eduardo
Brandão, Eugênio Puppo, feitoamãos/
FAQ, Frente 3 de Fevereiro, Giselle
Beiguelman, Ingrid Mwangi, Ivo
Mesquita, Jorge La Ferla, Karla
Jasso, Laura Lima, Ligia Nobre, Lucas
Bambozzi, Lucio Agra, Marcello
Mercado, Marco Paulo Rolla, Marcos
Hill, Marina de Caro, Mario Ramiro,
Melati Suryodarmo, Pablo Romano,
Paulo Santos, Príamo Lozada, Ricardo
Rosas, Shahidul Alam, Stephen Vitiello,

Teresinha de Jesus, Thomas Munz,
Tom van Vliet, Wagner Morales

VISUAL IDENTITY DetanicoLain

TROPHY Luiz Zerbini

The Festival's theme of choice
was performance, "a language of
expression based on an understanding
of art as a primarily political exercise."
Spread over three weeks, the fifteenth
edition featured a varied corpus of
actions, from a protest by the American
artist Coco Fusco, who staged an act
of military torture in front of the us
Consulate, to the Indonesian dance
of Melati Suryodarmo, performed
on slabs of butter. This edition saw
exhibitions trace the history of
performance, the focus of a workshop
administered by Marco Paulo Rolla
and Marcos Hill, and the launch
of the maiden issue of *Caderno*
Sesc_Videobrasil. With over a hundred
selected works, the competitive show
continued to grow. Renamed *Southern*
Panoramas, this edition was divided
into three subcategories for known
artists; language investigations; and
emerging talents. A gallery especially
conceived for video installations,
complete with a video library and
meeting area, became the Festival's
new nerve center, while an important
partnership with the FAAP Artistic
Residency added a new string to
Videobrasil's expanding bow of
interchange programs. The role of
Southern media centers and the
relationship between performance and
the market were among the themes
debated by over two hundred guests
from twenty-something countries.

TORTURE In military uniform,
megaphone in hand, the North
American artist, activist, and
researcher Coco Fusco marched
a battalion of forty orange-clad
volunteers to the gates of the us
Consulate in São Paulo, where she
made her detail get down on hands
and knees and clean the asphalt

with toothbrushes. Accompanied
by police, journalists, and stunned
Brazilian tourists queuing for visas,
the performance *Bare Life Study #1*
enacts a form of torture commonly
used on military prisoners in the us.
"This state of emergency, which we
thought would be temporary, has
become a paradigm of normality
for the American government, and it
is becoming increasingly central to
its policies," said Fusco. "I want to
provoke reflection not only on the
implications of the state of exception
that has taken hold in contemporary
political life, but about the public's
role as witness in all this." Interested
in investigating "the complex
psychosocial dynamic of encounters
between individuals from different
cultures," the artist, who also teaches
at the University of Columbia in New
York, uses her essays and actions to
explore migratory experiences and
the sense of belonging. The Festival
exhibited recordings of some of her
performances, such as *The Couple*
in the Cage: A Guatnaii Odyssey,
in which Fusco and Guillermo
Gómez-Peña play aborigines from
an imaginary American island who
are locked up in a cage. Coco Fusco
was the subject of an edition of the
Videobrasil Authors Collection, the
documentary *I Like Girls in Uniform*,
directed by Wagner Morales and
launched in 2006.

RACE A case of racism involving the
Argentinean soccer player Leandro
Desábato, who called São Paulo
forward Grafite a "monkey" during
a game in April 2005, inspired
the performance *Futebol*, by the
collective Frente 3 de Fevereiro.
Formed by the artist Daniel Lima,
the singer Roberta Estrela D'Alva,
advertising professional Fernando
Sato, and musicians and DJs, the
group explores and attacks racism
in actions and interventions. The
collective's name is a reference to the
date (February 3) a young black man,

mistaken for a thief, was murdered by police in the outlying slums of São Paulo. Created to expose mechanisms of racial discrimination in Brazilian society, *Futebol* is a live mix of a vast iconography on slavery and racism and footage of huge flags emblazoned with lines like “Where are all the blacks?”, which the group waved in packed stadia.

ON BUTTER In the performance *Exergie – Butter Dance*, Indonesian artist Melati Suryodarmo tried to dance on slabs of butter, which made her slip and slide constantly as they melted underfoot. An informative show included twelve previous works by the performer, a disciple of the Serbian Marina Abramovic and member of the Independent Performance Group. Dating from 1998 to 2004, the recordings included Suryodarmo’s reworking of the 1972 performance *Death of a Chicken*, by the Cuban artist Anna Mendieta, and works in which she refers to Indonesian traditions.

DUO Born in Kenya and raised in Germany, Ingrid Mwangi uses her body, the nexus between these two worlds, to speak of identity, exoticism, and intolerance. In the action *My Possession*, she lies down in a circle formed by the audience and begins to enact movements and vocalizations that evoke experiences of destruction and resistance. “I deal with black identity, with life amid violence, but also with how something positive can be created out of it,” she explains. The gesture was very present in the recorded performances that went into the retrospective, which included *Wild at Heart* (1998), in which she tied her dreadlocks to the ceiling, creating a sort of cage.

BACK AGAIN The performance edition also featured artists and acts already well known to the Festival’s public thanks to previous appearances.

Chelipa Ferro, which had made its public debut at Videobrasil, returned with sounds and images produced using conventional and invented instruments, as well as “silent soil,” a drum kit covered in lighted incense sticks. This same year, the artists Barrão and Luiz Zerbini, and film editor Sergio Mekler participated in the 51st Venice Biennale. In the live performance *Sound Waves for Selected Landscapes*, Angela Detanico and Rafael Lain explored forms created by the deconstruction of the lines and pixels in digital representations of landscapes. For the third year running, the duo authored the Festival’s visual identity. Assiduous participants in the performance segment, Eder Santos, Paulo Santos, and Stephen Vitiello joined Ana Gastelois in *Engrenagem*, a mix of graphic elements, music, dance, and video.

BOMB! In the performance *Carro-bomba*, the collective feitoamãos/FAO used smoke, projections, noise, and some scaremongering to immerse the audience in the sensation of imminent attack. The idea was to engender the sense of impending danger that had become a constant worldwide after September 11, 2001. “*Carro-bomba* is about that moment in which the threat of danger becomes so palpable that we want to just get it over with, so we can get on with life,” said the Minas Gerais artist Lucas Bambozzi, leader, alongside Rodrigo Minelli, of a group that included André Amparo, André Melo, Claudio Santos, Marcelo Braga, and Ronaldo Gino.

LOSS “*Carro-bomba* critiques this everyday violence and the role the media has played in feeding it,” Rodrigo Minelli told the *Folha de S.Paulo* daily. Alongside *Plano-(con)sequência*, which was selected for the competitive show and received honorable mention from the jury, the

action was to be his last participation at the Festival, following earlier appearances in 2001 and 2003. Artist and curator, with a master’s degree in the sociology of culture from the Federal University of Minas Gerais, Minelli played an important role in promoting new audiovisual art from Minas. He was also one of the founders of the Festival Vivo arte.mov. The artist died of a heart attack in 2013, at the age of forty-nine.

PANORAMAS The competitive show, renamed *Southern Panoramas*, was divided into three sections in a bid to better accommodate a greater diversity of submissions: State of the Art, featuring entries by consolidated artists; Contemporary Investigations, presenting experimental work attempting to push the envelope of language; and New Vectors, dedicated to the production of new creators. There was a more robust Middle Eastern, Asian, and Eastern European presence at this edition. In addition to such well-known names as Cao Guimarães, Karim Aïnouz and Marcelo Gomes, Akram Zaatar, Iván Marino, and The Otolith Group (UK), the selection also included other artists who would go on to become familiar faces at the Festival, such as Bouchra Khalili (Morocco), Jamsen Law (Hong Kong), Mihai Grecu (Romania), Federico Lamas (Argentina), and Sherman Ong (Malaysia). Among the discernible trends, the programming committee observed unrestrained transit between the languages of video, cinema, and photography; a documentary openness to subjectivity and the use of personal photo records; the tactile use of digital media; and an aesthetic of deceleration. The awards went to *Lo sublime/banal*, in which the Argentinean artist Graciela Taquini recalls the day, in 1971, she met the author Julio Cortázar down the back of a pizzeria in Paris (State of the Art); *Roger*, an elaborately crafted

work of animation by Federico Lamas about a couple in the act of breaking up (Contemporary Investigations); and *O fim do homem cordial*, in which Bahian artist Daniel Lisboa simulates the kidnapping of Senator Antônio Carlos Magalhães (New Vectors).

GALLERY Designed to receive works in video, the Warehouse exhibition space was equipped with built-in monitors and soundproofing for loop screenings. Known as the Play Gallery, the space also functioned as a meeting place and performance venue. Designed by André Vainer, responsible for the Festival's architecture since the 13th edition, the project included a 190-seater auditorium and a media library, where the visitors could watch the exhibitions and highlights from the ACV Archive.

EXPANSION The experience of translocation afforded by the artistic residencies grew in relevance, and the Festival expanded its partnerships with Brazilian and foreign interchange programs. A lasting collaboration with the FAAP Artistic Residency, coordinated by Marcos Moraes, director of the Fundação Armando Álvares Penteado Arts School, granted prizewinning foreign artists a term of residence at the Lutetia Building in São Paulo. A similar partnership was sealed with the London contemporary art center Gasworks. The residency prizes conferred by the competitive show went to the Lebanese artist Ali Cherri, for *Un cercle autour du soleil* (FAAP Residency), and to the Brazilians Cao Guimarães, for *Concerto para clorofila* (Gasworks), and Luiz Duva, for *Trípico: estudo para autorretrato 1* (Le Fresnoy).

APPRENTICES Over the three-week duration of the Festival program, the fifteen students on the Performance Workshop used Sesc Pompeia and the surrounding area to try out ideas

for artistic actions, surprising the public and passersby by popping out of suitcases, wearing clothes covered with pins, or climbing up the pipes with gas balloons. Geared towards students of art and dance, the workshop was coordinated by the artist Marco Paulo Rolla, creator of a referential and instigating corpus in performance, and Marcos Hill, a lecturer at the Fine Art School at UFMG. Curators of the Center for Experimentation and Information in Art (CEIA), in Belo Horizonte, Minas Gerais, the pair started off by emulating Marina Abramovic's *Imponderabilia* and receiving the students at the entrance, completely naked. Among the students at the workshop was Paulo Nazareth, who would exhibit at the 55th Venice Biennale in 2013, after a seven-month walk between Palmital, on the outskirts of Belo Horizonte, and New York. He showed the installation *Notícias da América* [*News from America*], a van full of bananas, at the Art Basel in Miami. In addition to creating actions of their own, the workshop participants joined Marco Paulo Rolla in the performance *Urgência social*, an example of the artist's recurrent critique of the capitalist world of new technologies and the human endeavor to carve out a little comfort in life. A retrospective presented recordings of eight performances by Rolla dated between 1999 and 2005, in which he attempts to sleep in a vertical bed, is swallowed up by household appliances, and gets entangled in electric cables.

HISTORIC Three exhibitions took stock of performance over the course of the 20th century and the artists who helped determine its ample scope. The first of these encompassed performances carried out by the Serbian Marina Abramovic between 1975 and 1978, many of these in partnership with her German partner Ulay, with whom she lived and worked from 1976 to

1989. The desire to challenge the limits of physical pain and our fear of death and suffering is a constant in her oeuvre, which includes the classics *AAA-AAA*, in which the artists scream at each other until they are blue in the face, and *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, in which Abramovic utters the phrase repeatedly for fifty minutes, while forcefully brushing her hair. The artist and curator Stephen Vitiello selected recordings of some historic performances from the New York art center The Kitchen (1960s to '80s), including some by Philip Glass, Bill T. Jones, Keith Haring, Richard Serra, Laurie Anderson, Trisha Brown, Frank Stella, Robert Wilson, John Cage, and the Fluxus Group, while Tom van Vliet compiled more recent performances (1990s to 2000s) from the Dutch new media festival, *World Wide Video*. One of these was by the American actress, author, and filmmaker Miranda July, and another by the photographer William Wegman, who organized a game of baseball played by Weimaraner dogs.

ANTHOLOGY Exhibited on the Festival program and released on DVD, the *Videobrasil Performance Anthology* contained eighteen recorded actions commissioned or presented by the event between 1992 and 2003, from *Santa Clara Poltergeist*, created by Fausto Fawcett for the 9th Videobrasil, to *Coverman*, by Alexandre da Cunha, a standout at the 13th edition. The happening *Bestiário masculino-feminino*, by Waly Salomão and Carlos Nader, the debut of the group Chelipa Ferro, with *O gabinete de Chico*, and Stephen Vitiello and Steina Vasulka's tribute to Nam June Paik, *Video Opera for Paik*, all featured in the anthology alongside actions by Luiz Duva, Marcello Mercado, Denis and Jérôme Lefdup, Angela Detanico and Rafael Lain, Eder Santos and Paulo Santos, among others.

PIONEER The desire to speak of female sexuality and to question the woman's role in society fuelled the happenings, performances, poems, installations, and hybrid works created by Minas-born artist Teresinha Soares during the 1960s and '70s. In an emotional encounter with the Festival audience, the artist spoke of the construction and impact of such pioneering, body-centered performances like the trilogy *Túmulos: Vida, Morte e Ressurreição*, presented at the Salão Nacional de Arte Moderna, in Rio de Janeiro, and at the Palácio das Artes, in Belo Horizonte, in 1973. In the first of these, she lay down on the floor, strewn with her own poems printed on newspaper, in an allusion to the dead bodies she saw on the streets as a child; in the second, she emerged dressed in black, wearing angel's wings and clown's makeup, and holding a whole Minas cheese in her hands. "It was a critique of the times," she said.

PARTY At the end of each week of the Festival, artists from the three axes of the competitive jammed with music and live images at the Sesc Pompeia bar, manipulating the contents of their image banks, among other experiments. On one of these nights, the Argentinean artist Federico Lamas, a prizewinner for the animated work *Roger*, used scrawls made with a biro pen to meddle with images on the screen; in another performance, the Mexican Gilberto Esparza set a microcamera on the engine of a train set, which fed back live images of the party as it chugged along its circular track.

MEETINGS At the roundtables that made up the Knowledge Zone, the Festival's theme gave rise to discussions on the place of performatic experience within the art scene, the limits and implications of reenacting performances, and the situations of risk emerging in the field of art. Other

debates inspired by the edition's content dealt with the relationship between artists and social practices, and the role of media centers in Latin America and of data banks in building artistic concepts and projects. The discussions involved jurors, artists, and other guests, such as the photographer and activist Shahidul Alam, from Bangladesh, the Argentinean curator Jorge La Ferla, and the researcher Ricardo Rosas. An intensive program of get-togethers gave the public a chance to meet the artists presenting the Festival's main performances.

JOURNAL The debut issue of *Caderno Sesc_Vídeo* Brasil, the first periodical journal by Videobrasil and Sesc São Paulo, was launched at this edition of the Festival. Expanding on the Festival curatorial theme, the publication proposed an alternative to the official history of performance, stretching back from Brazilian modernism to contemporary expressions of the geopolitical South. Edited by José Augusto Ribeiro and with graphic design by Raul Loureiro, the journal featured an interview with Marina Abramovic, the script for an audio-performance by Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña, and essays by Guy Brett, Luiz Camillo Osorio, Rasha Salti, Ricardo Basbaum, and Suely Rolnik. An annual publication, the *Caderno* fulfilled its vocation in later issues, edited by the likes of Lisette Lagnado, Rodrigo Moura, and Moacir dos Anjos.

INFILTRATIONS Curated by Christine Mello, a member of the Festival's selection and programming committee, the exhibition *Video Fringes* gathered works by Brazilian artists that exemplified video's semantic infiltration into other artistic fields, such as performance, theater, music, dance, and installation. The program featured titles by José Roberto Aguilar, Regina Silveira, and Rosângela Rennó, among others.

OFF-LINE The on-line publication FF>>Dossier provided the bedrock for an eponymous exhibition that cross-referenced work by the Brazilians Wagner Morales, Gisela Motta and Leandro Lima, Detanico Lain, and Lia Chaia, the Mexican Manolo Arriola, and the Nicaraguan Ernesto Salmerón, all of which the curator Eduardo de Jesus saw as evincing "a performatic gesture." Hosted on the Videobrasil website, FF>>Dossier profiles contemporary artists from the geopolitical South.

THE TIME OF THE SOUTH **MOACIR DOS ANJOS**

For English historian Eric Hobsbawm, the 20th century was a *short one*: it began with World War I, in the mid-1910s, and came to an end with the breakup of the socialist bloc, in the early 1990s. In the long run, these two striking events will stand as milestones marking the beginning and end of a unique historic period in which singular manners of inhabiting the world were created and exhausted.¹ Adopting this periodization and looking into the future, one could say that the 21st century began in the last years of the previous one, signaled by the consolidation of the economic, political, and technological transformation usually summarized in the term *globalization*. And perhaps the main characteristic of the ways of life instated by the acceleration of this complex process has been the establishment of a new space of approximation and interchange between regions and countries whose temporality seems to be the *immediate moment* and whose localization is *anywhere*: a space

¹ Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914–1991* (London: Michael Joseph, 1994).

made up of “contact zones” between different places.²

In the narrative alluded to above, the confluence of a *now* that supposedly does not end and a *here* that seems to lack defined borders are what mark the sunset of the values and understandings that singularized the 20th century and, simultaneously, the emergence of a different era. Agreeing with this implies, however, presuming a fluidity of time and space that underestimates or conceals the asymmetric relations of power that persist and are reproduced between regions and countries.³ It implies not looking at the conflictive nature of the territory in which one lives. Contradicting what has at times been hoped for or said, the intensification of the material, financial, symbolic, and human flows associated to globalization does not take place in an environment of peaceful exchange, nor does it contribute to its gradual establishment. Rather, it consists of a dynamics marked by fragmented interactions and by the updating of the hierarchies of violent power which, for centuries on end, have allowed the colonization of many countries by few others, a process crystallized in the wealth accumulated by the colonizers and evinced by the cartographic representations of what they called the New World. Representations in which colonizers situate themselves in the North, in the top part of the maps, while the countries they subordinated by trickery or, more frequently, by simple force, are

described as being in the South, as though their destiny was to always be situated below the former ones.

For a long time, however, the location of the South in the representations of the world has been contested in the field of artistic production. In 1943, Uruguayan artist Joaquín Torres García drew a map of South America upside down, thus affirming that the South of the Americas could be above that which is commonly considered its North portion. Evidently, this did not concern a mere neutral, nominal inversion of the geographic coordinates, but rather a criticism of the veiled forms of representing asymmetries of power between peoples, summarized in the conventional use of this pair of words. South and North, after all, are defined in relation to each other – at either end of the vertical axis that links and separates them on maps—and share a long history of violences naturalized in symbolic hierarchies, like the one suggested and endorsed by cartography. They are terms that encapsulate, in the memory evoked by the lexicon, the barbarous legacy of the colonial experience. The exchange of places in the artist’s drawn description synthetically and clearly evidences the contingent character of that partitioning of advantages.

In this drawing the South is not a fixed or stable place. Taking the history of the Americas as a model for thinking about world history, the artist makes the image of an *inverted America* into a concept that expresses situations of subjugation and which implies, in a purely ethical deduction, the duty to seek to revert them. Based on the work by Joaquín Torres García, the idea of a South of the world can be legitimately expanded, designating not only a determined location on the map, but a set of territories where various damages have been inflicted by those who had the aim and the power to cause them, regardless of the places

they occupy on the geographic charts. It must be pointed out, however, that a territory that lies to the South of the others can always be, simultaneously, to the North of still other places, whether these be above or below its position on the maps. Relations of power do not correspond, after all, to the simplifications that are necessary for the cartographic descriptions of the spaces where life takes place.

Almost three decades after *América invertida* was drawn, Brazilian artist Cildo Meireles re-elaborated the idea of South as a territory marked by the violent expression of the exercise of power by one people over another. In a text published in the catalog of the exhibition *Information* (Museum of Modern Art, New York, 1970), the artist discusses a mythic region that does not appear on official maps, called *Cruzeiro do Sul*. According to that text, the idea of land division was entirely unknown to the original inhabitants of that place, until they were invaded and had their original ways of life disrupted, being deprived of the usual means of production and prevented from expressing skills and knowledge they had cultivated for a long time. Clearly alluding to the extermination of indigenous peoples during the Portuguese and Spanish colonization of South America, the text also suggests that the inhabitants of that place will one day retake and refound their territory. In this time to come, the artist writes, the forest will be multiplied and spread, “...until everyone who has forgotten about breathing oxygen, and even how to breathe it, dies from being infected by health.”

Cruzeiro do Sul is also, however, the name of the work made at the same time: a cube measuring 9 mm on each side—half made of oak and the other half of pine—that Cildo Meireles proposed to be placed on the floor, with nothing around it, in

2 Concerning the concept of the “contact zones,” see Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992).

3 Concerning the inequalities, see Nelly Richards, “Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery: The Disalignments and Realignments of Cultural Power,” in *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, ed. Gerardo Mosquera (London: Institute of International Visual Arts, 1995).

a minimum area of two hundred square meters. The disproportion of scale between the object and the setting is by itself enough to raise a question about what it really means to be small or large, or about the measure that establishes the limit and the importance of something. Moreover, the oak and pine were not chosen as raw materials by chance, but for being types of wood which, by producing fire when rubbed together, have the power to invoke the divine in the cosmogony of the Tupi Indians. Rather than merely subsuming the small cube, the relatively immense empty space that surrounds it seems to indicate the extension of the symbolic force potentially installed by the immaterial sharing of a belief. And the fact that the Amerindian civilizations were decimated by European colonizers only attests to the critical power that this *nearly* deserted void can assume.

This is therefore the South's place in the world: the place of historical violence committed by the Other located in the North. This South and this North are not, however, situated only in the past, since it is precisely something that pertains to the present time—the dizzying instatement of the environment of contact between different regions—which makes it possible to update old forms of unequal appropriation of the material gains that these relations engender. Thus, there is no causal association, as is sometimes suggested, between the growing globalization and the supposed access of different peoples to rights that others already enjoy. For being representations of a dynamics of relations brought about in hierarchized “contact zones,” which (re)produce inequalities and harms, South and North persist, as a matter of fact, as prevailing and unequivocally bound concepts, being better defined as suggested by Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos, as the

global South and the *global* North.⁴ For this reason, South is here a synonym of colonized, Orient, and periphery; North, by analogy, is synonymous with colonizer, Occident, and center. Not as pairs of mutually exclusive concepts, but rather as mutually constructed ones, maintained as expressions of a simultaneously integrated and divided world.

Even though the exercise of the North's hegemony is anchored in complex mechanisms that combine various dimensions of individual and collective life, it is counterposed by critical speech and gestures always formulated from the South. They are counterhegemonic voices and movements that update what is already implicit in the above-mentioned creations by Joaquín Torres García and Cildo Meireles: the idea that the South is also the place where one can see the reinvention of ways of life fractured by subordination to the North, ultimately placing this relation of power into crisis. In the specific field of artistic production, these strategies of resistance imply the constant re-elaboration of the criteria and values defined by the North as central for establishing an object or gesture as art. Or, in other words, it requires the establishment of a “minority” process-of-becoming of *global* art, whereby the understanding of Gilles Deleuze and Félix Guattari about what is a “lesser” literature is expanded into the field of production in the visual arts. For the French philosophers, *lesser* literature is that which is invented and affirmed in the critical relation that writers establish, based on a position of subalternity in regard to a *greater* language, for its part defined as that which imposes, follows, and

preserves the hegemonic norms for the literary practice in a given time and place. In a minority relation, writers impress inflections on the dominant language of the context where they operate, which it did not have before, transforming it based on the singular position of the subaltern.⁵

Because of this characteristic, these practices are able to produce and multiply differences in a symbolic space subject to forces aimed at its pacification, evidencing the transient character of hierarchies that were formerly subjectivized as full certainties. And if one considers the so-called *global art* as that ruled by criteria and values defined in the instances of worldwide recognition that the North dominates (the most influential museums, biennials, art fairs, auctions, magazines, and academic training courses), it is admissible to consider *lesser art* as that which dislodges the other one (the *greater art*) from its convictions, making it increasingly impure and hesitant; or as that which responds and resists, in a wide range of ways, to the hegemonic aims of the North. The *lesser art* is that which comes from the world's South.

It must be clarified, however, that the art of the South—that which expresses singular or local positions—does not produce its minority character by establishing a relation of exteriority with the art of the North—which continuously seeks to affirm its own supposedly *global* character. Nor does it promote a symbolic narrative of the world which is in every case alternative to the one disseminated by the dominant Other. Rather, the art of the South instates a continuous process of the “deterritorialization” of a language that seeks to impose

4 Boaventura de Sousa Santos, “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes,” in *A gramática do tempo: para uma nova cultura política* (São Paulo: Cortez Editora, 2006).

5 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1975). English translation: *Kafka. Toward a Minor Literature* (London: University of Minnesota Press, 1986).

itself as hegemonic, subverting the intended integrity of an artistic grammar and vocabulary that are forced upon it as models.

The art of the South therefore involves a heterogeneous set of artistic strategies that confront a condition of subordination inscribed in various fields. Strategies that avail of the fact that even those who live in the South have access to the ever-growing global collection of knowledge, just as they have means to access the main symbolic legacies of the other countries and regions. Strategies which, unlike those frequently employed in the past, are no longer anchored in the supposed singularity of places, ideas, or themes to affirm differences in relation to the dominant other. In a globalized geopolitical field, what makes the art made in one place different from the art made elsewhere is no longer, after all, the impassible confrontation between them, but rather the ways in which knowledge and legacies available to everyone in the configuration woven and imposed from the North are accepted, discarded, and recombined from the standpoint of minority positions.

These articulations between different codes make the so-called global language of art to also be spoken with *accents* specific to each situation of unequal symbolic exchange. Accents that reveal not only *who* is speaking, but *from which position in the world* or from which part of the South one is speaking, depending on how near or distant one is from the dominant patterns for the enunciation of the language of art taught by the North.⁶ Based on the field of symbolic

creation, these accents evoke the relations of power that reproduce hierarchies between various places of life, dismantling the pretensions of an art foisted as *global*, when it is actually only hegemonic. These accents twist the norms of the global language of art and affirm an art which is *of the world*.⁷

The many accents spoken by the art of the South can, in this light, be understood as singular expressions of a *lesser* global art, albeit never completing it or lending it a single, unified character. Even though they are subordinated to the standards defined in the North, these artistic expressions nonetheless resist them, reinventing them constantly, and thus constitute perceptible equivalents for this ambiguous condition. They are created evidences (paintings, installations, films, sculptures, performances, drawings, photographs, and other possible forms of expression) that without proposing or displaying rigid borders nevertheless delimit symbolic territories that would never have been known otherwise. And the more these many accents of the art of the South are expressed in relation to the hegemony of the global language of art, the greater the cacophony they create, in a clear challenge to that dominance. Seeking to make themselves heard in the many spaces in which the hegemony of representations of reality is disputed, they demand that they be considered as parts of a divided yet shared context, as subjects and ways

of understanding facts that were not previously told there.⁸

For this reason, it is here argued that the artistic productions that claim and display the condition of belonging to the South belong to that which Boaventura de Sousa Santos calls the “ecology of knowledges,” an expression that designates the extensive epistemological diversity that exists in the world, including the knowledges that do not conform to the criteria of scientific validity or of critical legitimacy as defined by the hegemonic powers. Far from evoking a serene shared experience of different and mutually exclusive modes of thinking, an “ecology of knowledges” implies dialogue, clashing, and hybridization between different sorts of knowledge—laic, popular, indigenous, marginal, artistic—by way of more or less transparent translations, as well as the counterhegemonic use of the dominant knowledge.⁹ The art of the South, or the *lesser* global art, contributes, by way of its truncated accents, toward enlarging and complexifying this incomplete epistemological landscape that is proper to the world’s “contact zones.”

The strategies of resistance against the hegemony of the art of the North formulated from the South are not, however, absent of paradoxes. What is called South, after all, is a *global* South, a territory invented by those who have the power to impose relations of subordination and dominance in different fields. One of the most evident of these paradoxes is the fact that the art market and its institutional

6 For a discussion of the relation between lesser art and accent, see Moacir dos Anjos, “Arte menor, gambiarra e sotaque,” in *Depois do Muro* (Recife: Editora Massangana, 2010).

7 The distinction between *global art* and *worldly art* is suggested in Terry Smith, “Contemporary Art: World Currents in Transition beyond Globalization,” in *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, eds. Hans Belting, Andrea Buddensieg, and Peter Weibel (Karlsruhe: ZKM; Cambridge, MA: MIT Press, 2013).

8 The idea of representation as the creation of perceptible equivalents of reality is discussed in Jacques Rancière, “The Intolerable Image,” in *The Emancipated Spectator* (New York: Verso, 2009).

9 Concerning the concept of the “ecology of knowledges,” see Boaventura de Sousa Santos, *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*.

extensions are privileged places in globalized capitalism for the accents of the art of the South to be heard. It is at the art fairs, galleries, art auctions, and the exhibitions of the large museums and cultural centers of the North that these accents are most clearly and loudly enounced; they are also where the artworks are converted into monetary values and consequently reduced to wealth in its most general form. A valuable asset which, as such, speaks the language of everyone and normalizes the most particular content of those voices. It is important to recognize this capture, but it is even more important to understand that the artistic output of the South is not, for this, condemned to become a mere instrument for the valorization of private wealth, obeying a logic which, if fully deployed, would completely empty it of its critical power.¹⁰

Although their power of questioning is effectively lowered by the ostensive presence, in that context, of criteria and values dictated by the art of the North, many of the accents of the art of the South heard there enter into constant clashing with that which is taken as the norm, even though this is a regulated space. Upon confronting the rigidity of those parameters and making them more porous, they provide a space for subjects and questions that were not even considered previously. Not all the accents that come from the South are, however, intelligible when listened to in a territory legitimized by the dominant thinking of the North. Although led to become wider, the space for the valorization of art as an asset remains unable to recognize and understand the accent of many, confining them to the "silent zone" proper to those who lack audible speech. And it is not by chance that those voices that are

nearly inaudible in the hegemonic field of art largely coincide with those that do not enjoy the leading role or visibility in other realms of life. These are the voices of the *leftovers* that do not fit within the representations of the world established by that field in a given context.

Precisely for being the voices of the leftovers, these voices are nevertheless the ones with the greatest ability to loudly enounce other possibilities for the subjectivization of reality, distinct from those that sustain the dominant modes of organization in the world. They are voices that refuse to conceive contemporaneity as the adhesion to a time of life that excludes and condemns them, with greater or lesser emphasis, to a near muteness. For the voices of the leftovers, to be contemporary is not to live in a continuous present that marks a supposed end of history and the crystallization of a subordination of the world's South to its North, framed symbolically in the idea of a *global* art. It is neither to be faithful to this time nor to be confused with it, since such adherence and faithfulness prevent an effective understanding of the factors that determine it. According to Italian philosopher Giorgio Agamben, being contemporary with a time paradoxically signifies being anachronistic, displaced from the time in which one lives, seeing this time from the vantage point of the countercurrent, looking at it with suspicion, showing how it is unsuited to its aims and requirements. To be contemporary, in this sense, is to be near one's time and yet simultaneously distanced from it.¹¹

The critical power of the art of the South is thus also reaffirmed and

maintained in the refusal of many of its practitioners to establish a purely celebratory engagement with their time, denying that the experiences of life in various corners of the world are identical. An art made by artists who by way of the locution of the hybrid accents of their works are committed to showing and including the leftovers, imposing them to the space of the perceptible and creating new representations of reality. They therefore make these rough voices be heard with more attention and to be affirmed as intelligible discourses. Voices that want to be part of the discourse of the field of art as well as the wider field of life.

These processes of the creation and affirmation of differences are hosted and reverberated by institutions likewise located in the South, at the fringe of the global hub for the legitimation of art. Institutions which, unlike their many counterparts in the North (and apart from the mere business of buying and selling art), focus their actions on listening carefully to the hybrid accents that mark the artistic output of the South, and on disseminating it widely and clearly. By means of permanent programs or sporadic projects, these institutions show, research, disseminate, and support the various manners of the *lesser global art*. In articulation with each other, they construct a discourse with a minimum argumentative density and power of amplification in order to interact with the discourse and practices that affirm the criteria and values proper to the art of the North. This dispute seeks to continuously deterritorialize the so-called global (hegemonic) field of art, making it increasingly wider so that it may also encompass those works that were previously only leftovers, and making the "ecology of knowledges" more widely available in order to understand globalized life and to act within it.

It must be remembered, however, that these institutions of the South

¹⁰ For an analysis of this capture, see Luc Boltanski and Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (New York: Verso, 2007).

¹¹ Giorgio Agamben, "O que é o contemporâneo?" in *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (Chapecó, sc: Argos, 2009).

(or lesser institutions) can be located anywhere, since the world's political complexity is not equivalent, as has been stated, to its physical representation on maps. Regardless of where they are located, they are institutions that shelter and echo the enunciation of old and new harms by artists who act from a position of subalternity. By inventing and articulating the accents of the South, these artists turn the time in which they live inside out, seeking to see and to shed light on its most contradictory aspects.¹² Coupled with other forms of enunciation of harms woven in other fields and in other parts, these accents contribute toward the emergence of a counterhegemonic representation of the state of the world and, perhaps, to diminishing the inequalities that so egregiously fragment it. Unlike a lot of the art made from the North, the time of the art of the South is unequivocally the *contemporary*; a time which, despite everything, moves.

MOACIR DOS ANJOS is a visual arts researcher and curator at Fundação Joaquim Nabuco. He formerly served as director of the Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), in Recife, between 2001 and 2006, and visiting researcher at the research center Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) research center of the University of the Arts London, from 2008 to 2009. He was the curator of the Brazilian pavilion at the 54th Venice Biennale (2011), of the 29th Bienal de São Paulo (2010), and the 30th Panorama da Arte Brasileira, at Museu de Arte Moderna de São Paulo (2007), and cocurator of the 6th Bienal do Mercosul, in Porto Alegre (2007). He edited the *Caderno Sesc_Videobrasil 08 – Pertença* (2012) and has authored various books,

¹² Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo?*

including *ArteBra Crítica. Moacir dos Anjos* (Rio de Janeiro: Automática, 2010) and *Local/Global. Arte em Trânsito* (Rio de Janeiro: Zahar, 2005).

2007

16th International Electronic Art Festival Sesc_Videobrasil

September 30 to October 25, 2007

Sesc Avenida Paulista, CineSesc
UNDERTAKING Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo
CHIEF-CURATOR Solange O. Farkas
CURATORIAL COMMITTEE André Costa, Christine Mello, Eduardo de Jesus, Ivana Bentes, Marcos Moraes, Paula Alzugaray

WORKS submitted 791 selected 66
JURY Berta Sichel, Daniela Bousso, David Cranswick, Jean-Paul Fargier, Martin Mhando

PRIZEWINNERS
STATE-OF-THE-ART ACQUISITION PRIZE *Juksa* (Maurício Dias, Walter Riedweg) INCENTIVE PRIZE *As mãos do epô* (Ayrson Heráclito)
CONTEMPORARY INVESTIGATIONS ACQUISITION PRIZE *Revolving Door* (Alexandra Beesley, David Beesley)
INCENTIVE PRIZE *Várzea* (Estúdio Bijari, Ricardo Iazzetta) SPECIAL MENTION *The Chemical and Physical Perception, in the Eye of the Cat, in the Moment of the Cut* (Marcello Mercado) NEW VECTORS ACQUISITION PRIZE *Rawane's Song* (Mounira Al Solh) INCENTIVE PRIZE *Jerk Off 2 – Projeto dízima periódica* (Alice Miceli) RESIDENCY PRIZES VIDEOBRASIL SACATAR RESIDENCY PRIZE Nicolás Testoni FAAP DIGITAL ARTS PRIZE Federico Lamas VIDEOBRASIL WBK VRIJE ACADEMIE PRIZE Danillo Barata, Eustáquio Neves, Jamsen Law, Marcellvs L. LE FRESNOY AUDIOVISUAL CREATION AWARD – FRANCE Caetano Dias VIDEOBRASIL CAPACETE RESIDENCY PRIZE Dan Halter

CONTENT CONTRIBUTORS Alessio Antonioli, Andrea Hirsch, Arthur Omar, Augusto Albuquerque, Ayrson Heráclito, Benjamin Seroussi, Bouchra Khalili, Carlos Adriano, Clarissa Campolina, Consuelo Lins, DetanicoLain, Dulce Maltez, Eder Santos, Edgard Navarro, Esther Hamburger, Ethem Özgüven, Fernando Oliva, Gilberto Prado, Giselle Beiguelman, Helmut Batista, Helvecio Marins Jr., Jorge La Ferla, Kenneth Anger, Marcel Odenbach, Marco Paulo Rolla, Marcos Hill, Maria Dora Mourão, Marta Lucia Vélez, Monique Badaró, Newton Goto, Peter Greenaway, Petra Holzer, Rodrigo Novaes, Stephen Rimmer, Tom van Vliet

VISUAL IDENTITY DetanicoLain
TROPHY Rosângela Rennó

Approximations between cinema, video, and the visual arts were the theme chosen for this edition of the Festival, which paid tribute to the film *Limite* (1931), by Mario Peixoto, a milestone in Brazilian audiovisual experimentation. The expanded cinema of Peter Greenaway was the program's centerpiece: the *Tulse Luper* saga, narrated in three films, gave rise to the live-image performance that opened the 16th Festival, and also to a major show, *The Tulse Luper Suitcases*, which presented the contents of ninety-two suitcases the title character left behind him in different parts of the world before disappearing. The exhibition occupied one whole floor of Sesc Avenida Paulista, the Festival's main venue, and was part of the largest presentation of the kind in the history of the event. In addition to Greenaway, the show included retrospectives of films and installations by artists working at the confluence of cinema and art, such as the American Kenneth Anger, the German Marcel Odenbach, and the Brazilians Arthur Omar, Carlos Adriano, and Edgard Navarro. For the first time, the *Southern Panoramas* program had an exhibition segment, featuring loops and installations. Strategically

important to Videobrasil, the Residency Program expanded to eight awards on three continents, while the cash prizes also grew in number and value. The Festival received a record twenty thousand visitors at this edition, which took some of its contents and guests on to the Museu de Arte Moderna da Bahia, then directed by its general curator, Solange Oliveira Farkas.

CINEMA IS DEAD Known for an oeuvre that reconciles impact with visual precision, dialoguing with painting, opera, and theater, the British filmmaker Peter Greenaway brought samples of his quest for the “cinema of the future”—that destined to use digital technology and to expand beyond the physical limits of the screen to subvert the literary bedrock of narrative. “Cinema has become a dumb art. It disdains interactivity in an increasingly interactive world,” said Greenaway in an interview with *O Estado de S. Paulo* newspaper. His participation at the Festival hinged upon *The Tulse Luper Suitcases*, the story of a mysterious Welsh writer who disappears after travelling the world and spending years in prison. In the Festival’s opening performance, Greenaway created an immersive environment in the grounds of Sesc Avenida Paulista in which he used a touch screen interface to manipulate images from the series and project them live onto giant screens. The exhibition *The Tulse Luper Suitcases*, which filled the building’s fourth floor, lent visual form to his obsession with collections and recurring numbers, recreating ninety-two suitcases left by the character in different parts of the world. The suitcases contain hundreds of items, from a stuffed pig to a live woman. The exchanges between the filmmaker and the Festival team during the production phase were recorded and posted on Peter Greenaway’s blog and on Videobrasil’s own missive (blogdovideobrasil.blog.uol.com.br), launched just before the Festival.

LONG LIVE CINEMA The tribute to Peter Greenaway also included the films from the *The Tulse Luper Suitcases* trilogy and a retrospective of his short films and TV programs, such as a series in which he profiles John Cage, Meredith Monk, Philip Glass, and Robert Ashley. At a lecture at FAAP, Greenaway claimed that narrative films in movie theaters had died in 1983, with the introduction of the remote control, and issued a rallying cry around the cinema of “virtual unreality” made possible by the new technologies. “We shouldn’t look for a cinema of mimeses—of reproducing the known world—nor a cinema of virtual reality, but rather a cinema of virtual unreality,” he said.

TIME With five installations and ten videos covering a thirty-year period (1977 to 2007), the Marcel Odenbach retrospective was the largest ever held in Latin America on the artist’s work. Concentrated on the 5th floor of Sesc Avenida Paulista, the show drew a line from his initial experiments, such as *Dialogue between East and West* (1978), to the recently completed *Disturbed Places – Five Variations on India* (2007), an installation in which the artist wrangles with his memories of India as a hackneyed symbol of liberty, spirituality, and cultural alterity in the 1960s. The relationship between memory and identity, the power of the image and the cultural clichés about masculinity were other key themes of Odenbach’s work, which stood out for its very particular relationship with time and dialogue with experimental film. “I didn’t do art school, and went to work with video because I had always been fascinated by the audiovisual: I wanted to produce something independent, which is why I never went into cinema, despite being an admirer of Godard and Bergman,” Odenbach told Fabio Cypriano from *Folha de S. Paulo*.

PANORAMAS Consisting of 791 accepted submissions, the *Southern Panoramas* show featured sixty-six titles by Brazilian artists, such as Eustáquio Neves, Lucas Bambozzi, Eduardo Climachauska, Cao Guimarães, Caetano Dias, Marcellvs L., and Nuno Ramos; the Argentineans León Ferrari, Andrés Denegri, Gustavo Galuppo, Marcello Mercado, and Federico Lamas; the Australians John Gillies and Shaun Gladwell; the South African Gregg Smith; and the Lebanese Akram Zaatari. In this collection, the curators saw “proposals that use cinema as its raw material, remixing and recontextualizing sequences, scenes, and dialogues.” The three segments, devoted to established artists (State of the Art), research processes (Contemporary Investigations), and newcomers under thirty (New Vectors) were retained, though the museography changed: in addition to single-channel videos, this edition added an exhibition space for installations and loops on the third floor. Among the six works granted acquisition or stimulus prizes were *Juksa*, by Maurício Dias and Walter Riedweg, and *Jerk Off 2 – Projeto dízima periódica*, by Rio artist Alice Miceli.

EXPANSION With its structure expanded and strengthened by new partnerships and support agreements, the Videobrasil Residency Program was able to offer a record eight artistic interchange awards on the *Southern Panoramas* competitive show. The Brazilian Caetano Dias won a stay at Le Fresnoy, France, while the Argentinean Federico Lamas was given a term at the Lutetia building in São Paulo (FAAP Digital Arts Prize). An agreement with the wbk Vrije Academie, an interdisciplinary postgraduate center in The Hague, the Netherlands, established four new exchange prizes, which went

to Jamsen Law (China), and the Brazilians Marcellvs L., Danillo Barata, and Eustáquio Neves. The Sacatar Institute in Bahia joined the Program by offering a residency to the Argentinean Nicolás Testoni, while the South African Dan Halter won the Capacete Entretenimento residency in Rio. The Festival received further support from the Prince Claus Fund (the Netherlands), the French Consulate General in Brazil, and from Alliance Française.

DAMNED Surrealist in tone, the experimental films of Kenneth Anger are laced with homoerotic fetishes and references to Satanism. His production signalled the beginning of underground cinema in the us and had a major influence on the language of the music video. The Festival paid tribute to the artist by showing nine short films made between 1947 and 1972, including the classics *Fireworks* (1947) and *Scorpio Rising* (1964). "Every artist has to find his own Lucifer," said Anger, in the Festival catalogue. The show was part of Rodrigo Novaes' curatorial project *Um punhado de prazeres sublimes* [A handful of pleasant delights], a selection of works from members of the 20th-century queer vanguard that explored the frontiers between film and art, such as Jean Genet, Derek Jarman, Isaac Julien, and Andy Warhol.

ECSTASY A set of twelve works produced between 1972 and 2005, including short films, videos, and installations, looked back over the career of Arthur Omar, whose oeuvre stands out for its transit between audiovisual languages, its political verve, and anthropological bent. In addition to films considered experimental milestones in Brazil, such as *Congo* (1972) and *Ressurreição* (1987), the show included *Dervix* (2005), a four-channel installation filmed only months after the end of the Afghanistan

War that immerses the viewer in a Dervish ceremony at a community near Kabul destroyed by shelling in 2002. That same journey yielded a series of photographs entitled *Viagem ao Afeganistão* [Journey to Afghanistan], exhibited at the 25th Bienal de São Paulo (2002). "I'm not interested in transmitting anything prior to the images, only in producing an experience through the image, in the image, like a cerebral chemical reaction, something that takes place only there," said Omar in an interview with Ivana Bentes. "Leaving cinema behind, it was in video that I found a new element: real time, the continuum, the drift of the image."

COUNTERCULTURE Sunk in the "Tropicalist countercultural stew" of the 1970s, the Bahian artist Edgard Navarro created one of the most irreverent bodies of work in Brazilian cinema, in which he subverted the domestic use of Super-8 to send out an anarchic, iconoclastic message. "We were militants in a way, but not like the leftist militants, whose militancy was connected with something more, shall we say, 'serious.' Though I reckon our militancy was serious in its own right. It had an anarchistic feel to it, an incurable zaniness," Navarro told the author Antonio Risério in an interview for the Festival catalogue. A retrospective of nine short films took stock of Navarro's career, from the delirious fiction of *Alice no país das mil novilhas* (1976), which crosses Lewis Carroll's classic with Chico Buarque's novela *Fazenda-modelo*, to *Talento demais* (1995), a biting documentary about Bahian cinema.

RIGOR Documentary was the preferred field of experimentation of Carlos Adriano, artist, filmmaker, and researcher, holder of a master's degree in cinema and author, among other books, of *Julio Bressane*:

CinePoética. Dialoguing with poetry, literature, and memory, his work moves from "the skin of the word to the core of the reel," to quote Augusto de Campos. A selection of nine films made between 1988 and 2006 evinced the rigor and experimentalism of the artist's audiovisual output, in pieces like *Das ruínas a reexistência* (2004–2007), a poetic reediting of the films of Décio Pignatari, and *Remanescências* (1994–1997), a composition of eleven photograms from what was supposedly the first footage ever recorded in Brazil, in 1897.

LIGHT AND WATER Two installations greeted the visitors to Sesc Avenida Paulista. On the ground floor, the creators of the visual identity for the 16th Festival, Angela Detanico and Rafael Lain, showed *Braille ligado*, in which they used fluorescent light bulbs to write the line *La existencia en suspenso de las cosas sin nombre* [The suspended existence of nameless things] in Braille. Eder Santos, known for his performances and single-channel videos, exhibited the installation *Low Pressure (Revezamento 3x1)* on the terrace. The installation, a projection on LED panels, shows a man swimming nonstop underwater, as if imprisoned in a huge aquarium.

MAP Exhibitions curated by members of the jury drew up a panorama of the confluence of cinema and the visual arts in a variety of regions. In *Panoramas of the Imagination*, the curator David Cranswick, director of d/Lux/MediaArts, an important Australian media and arts center, selected recent videos by artists who move between these two fields, such as Brendan Lee and Shaun Gladwell. In *Kinds of Images*, Berta Sichel, from the Reina Sofía Art Center in Madrid, Spain, gathered examples of "innovative narrative forms" from France, Spain, Canada, the us, Britain,

Portugal, and Cuba. In *Dialogue-based Cinema in Conflict*, featuring short films made between 1999 and 2006, the Tanzanian academic Martin Mhando showed how African filmmakers have sidestepped "entrenched narrative structures" to speak of the continent's woes. In *Le Temps des Elegants*, works by French artists illustrate the thesis posited by the curator Jean-Paul Fargier, for whom television is "the ocean into which the rivers of art and cinema flow."

ROUTES With activities expanding beyond Sesc Avenida Paulista into FAAP and Faculdades Santa Marcelina, the knowledge axis of the Festival hinged upon the Videobrasil Seminars, which received a record 250 applicants. The events discussed hybridization, multiple narratives, and other channels for the image in the contemporary world, and featured the researchers Gilberto Prado, Giselle Beiguelman, Maria Dora Mourão, Ivana Bentes, Arlindo Machado, Esther Hamburger, Christine Mello, Silvia de Laurentiz, Marcos Moraes, Maria Esther Maciel, and Rejane Cantoni, among others. A second axis, Southern Encounters, focused on initiatives to transform the ways art is produced and distributed throughout the geopolitical South. The program also included lectures, such as *Expanded Cinema*, by Jorge La Ferla, professor at the Universidad de Buenos Aires, and *Panorama 360°*, in which the curator Tom van Vliet presented an immersive circular projection system developed at the wBk Vrije Academie in the Netherlands.

BRAINSTORM Edited by the curator and journalist Paula Alzugaray, Caderno Sesc_Videobrasil 03 expanded upon the Festival's themes in essays that dealt with the place of experimentalism in contemporary audiovisual production and the relationship between cinema and art. Peter Greenaway discussed "the cinema that followed the death of

cinema as we know it," while the curator Lisette Lagnado looked for echoes of Hélio Oiticica's *Cosmococa* in present-day audiovisual output, and the researcher Esther Hamburger analysed Cao Guimarães' "storyless road movie." Last but not least, French artist Jean-Paul Fargier spoke of television as an "accelerator of particles and narratives." This issue of Caderno also carried essays by Kenneth Anger, Carlos Adriano, André Costa, and Jorge la Ferla, all Festival guests.

ACADEMIA Partnerships with some of the foremost educational institutions in art and audiovisual production in São Paulo explored the Festival's potential as fertile ground for educational activities. The streaming of the Videobrasil Seminars was coordinated by students of film, radio, and TV and the arts at ECA-USP, while Senac São Paulo collaborated on specialist-monitoring projects and photographic coverage. Students of the fine arts at FAAP accompanied the mounting of Peter Greenaway's *The Tulse Luper Suitcases* exhibition, and Faculdades Santa Marcelina hosted the lectures.

BAHIA For the first time, the Festival took up a second home at the Museum of Modern Art of Bahia in Salvador, featuring work from the program shown in São Paulo and some exclusive material. Over a period of eight days, the attractions on offer included single-channel videos from *Southern Panoramas*, Peter Greenaway's *The Tulse Luper Suitcases*, a selection of short films by Kenneth Anger, and works by Marcel Odenbach, which were installed in the Museum's Chapel. Odenbach and Anger took part as guests, alongside the Moroccan artist Bouchra Khalili, director of the Tanger Film Library, who presented short films from Morocco. Eder Santos and Claudia Andujar debated the contemporary image as part of the Knowledge Zone, and the Dutch

curator Tom van Vliet presented the Panorama 360° projection system. In a whole new performance, Bahian artist Marcondes Dourado undertook a symbolic washing of the MAM Chapel, while a sixty-piece show coproduced by the Goethe Institute in Bahia mapped forty years of German videoart. "This act of expansion is not only spurred by a desire to reach a wider audience, but also to foster artistic production in the Northeast," said Solange Oliveira Farkas, then director of MAM-BA.

2011

17th International Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil

September 30, 2011, to January 29, 2012, Sesc Belenzinho, Sesc Pompeia, Pinacoteca do Estado de São Paulo
UNDERTAKING Associação Cultural Videobrasil, Sesc, São Paulo
CHIEF-CURATOR Solange O. Farkas
CURATORIAL COMMITTEE Eduardo de Jesus, Felipe Cohen, Fernando Oliva, Marcio Harum, Valquiria Prates

WORKS submitted 1295 selected 101
JURY Agustín Pérez Rubio, Bisi Silva, Gabriela Salgado, Raquel Schwartz, Rodrigo Moura

PRIZEWINNERS
GRAND PRIZE *Tomorrow Everything Will Be Alright* (Akram Zaatar)
KIOSKO – SANTA CRUZ DE LA SIERRA
ARTISTIC RESIDENCY PRIZE *Tapetes* (Adriano Costa) **KIOSKO – SANTA CRUZ DE LA SIERRA**
ARTISTIC RESIDENCY PRIZE *Unforgettable Memory* (Liu Wei) **PARTAGE – FLIC-EN-FLAC**
ARTISTIC RESIDENCY PRIZE *Bravo-radio-atlas-virus-opera* (Carla Zaccagnini) **SACATAR – ITAPARICA**
ARTISTIC RESIDENCY PRIZE *Round and Round and Consumed by Fire* (Claudia Joskowicz) **VIDÉOFORMES – CLERMONT- FERRAND**
ARTISTIC RESIDENCY PRIZE *As aventuras de Paulo Bruscky* (Gabriel Mascaro)

WBK VRIJE ACADEMIE – THE HAGUE ARTISTIC RESIDENCY PRIZE *Em um lugar qualquer – Outeiro* (Dirceu Maués) FAAP – SÃO PAULO ARTISTIC RESIDENCY PRIZES *Exploring* (Moran Shavit), *Jan Villa* (Natasha Mendonca) HONORABLE MENTION *Oracle* (Sebastian Diaz Morales) *Pilgrimage* (Eder Santos) *Vermelho* (Cacá Vicalvi, Milton Machado)

CONTENT CONTRIBUTORS Adriano Pedrosa, Clarissa Diniz, Cristiana Tejo, Cristina Freire, Janaina Mello, Jochen Volz, Karim Aïnouz, Luis Camnitzer, Manuela Moscoso, Marcos Moraes, Maria Inés Rodrigues, Miguel Angel López, Nadia Moreno Moya, Olafur Eliasson, Olu Oguibe, Pablo Leon de la Barra, Paola Santoscoy, Suely Rolnik, Tainá Azeredo, Tania Bruguera, Thereza Farkas

VISUAL IDENTITY DetanicoLain
TROPHY Tunga

After a four-year break, the Festival opened its competitive show, *Southern Panoramas*, to all artistic forms, reaffirming its approximation with other fields of art. "The intensification of this dialogue [with other languages] was in synch with the growing space allotted to video and the moving image on the contemporary art scene," said Solange Oliveira Farkas. Signalled by earlier editions devoted to cinema and performance, the change reflected the Festival's new name and exhibition-based character. With twelve installations, *Your body of work*, a retrospective look at the career of the Danish-Icelandic artist Olafur Eliasson, was held at the Sesc venues in Belenzinho and Pompeia, and the Pinacoteca do Estado. *Southern Panoramas*, which occupied the then recently inaugurated recreational area at Sesc Belenzinho, assumed a major exhibition format once and for all, encompassing single-channel videos, paintings,

sculptures, installations, objects, and performances, all grouped into segments representing the most striking trends in artistic production throughout the geopolitical South. Curatorial, editorial, and institutional projects from around the South were explored in the Seminars that provided the conceptual bedrock for an extensive educational program seen by a record three hundred thousand visitors.

BODY Olafur Eliasson's first exhibition in Latin America, *Your body of work*, curated by Jochen Volz, treated Festivalgoers to a taste of this Danish-Icelandic artist, known for projects that engage and challenge the viewer's senses. Eliasson created the twelve installations in response to the city of São Paulo and the architecture of the venues that housed them—the Sesc facilities in Belenzinho and Pompeia, and the Pinacoteca do Estado. Belenzinho received *Your cosmic bonfire* (2011), which investigated the dynamic perception of colors; while the Pinacoteca hosted *Microscope for São Paulo* (2011), a kaleidoscopic belvedere overlooking the city, and *Take your time* (2008), an enormous circular mirror hung above the Octagon, where it slowly turned. The largest occupation was at Sesc Pompeia, where, among other works, Eliasson showed the installations *Waterfall* (1998), the cascade that gave rise to the larger-scale versions exhibited in New York in 2008, and *Your body of work* (2011), a labyrinth of colored, translucent panels composing mutating chromatic variations. The biggest draw, however, was *Your sensed path* (2011), a dark, smoke-filled space that plunged the visitor into an intense feeling of disorientation. "Art is not necessarily a solution, but rather a methodology for integrating criticism and action," said Eliasson, who spoke to an audience about his interest in processes of perception and reality building.

INVISIBLE Brazilian filmmaker Karim Aïnouz, of *Futuro Beach* (2014) and *Madame Satã* (2004), drew from Olafur Eliasson and his exhibition *Your body of work* to create *Domingo [Sunday]*, the seventh film in the Videobrasil Authors Collection series. Aïnouz and Eliasson also collaborated on the installation *Your sweet city*, a Festival commission exhibited at the Sesc Pompeia Warehouse. An experiment with the afterimage phenomenon, in which the colors and shapes of things linger on the retina after exposure to light, the work combines pure geometric forms with images of São Paulo taken by Aïnouz. "The idea was to create a collection of fixed planes that contained movement, modulation, and kinesis, images that could become cinema," said Aïnouz. The installation tried to reveal the sensorial dimensions of the city that are lost on the everyday gaze.

CITY Part of the *Your body of work* exhibition, a book of the same name, copublished by Videobrasil, the author's studio, and Edições Sesc, contained photographic essays exploring the artist's São Paulo installations and texts in which the curator Lisette Lagnado and the researcher Guilherme Wisnik drew relations between his work and Brazilian manifestations in art and architecture. The book also featured photos of the intervention *Your new bike*, a reprise of earlier actions carried out in Berlin and Kanazawa. Twelve bicycles, their wheels replaced with mirrors, were scattered along a route that went from the School of Architecture and Urbanism at USP all the way to Avenida Paulista, the Oriental neighborhood Liberdade, and downtown São Paulo. Some additional photo essays recorded experiments conducted in the city's streets as part of Eliasson's process of approximation and research.

FACE-OFF The Israeli artists Aya Eliav and Ofir Feldman recreated classic performances by Marina Abramovic, Yves Klein, and Yoko Ono in *Art Idol*, a parody of the reality show *American Idol* in which the audience and the Festival's jury were conscripted to determine which of the two came out top. The action discussed the relevance of performance and the spectacularization of art. It was one of five such works on the *Southern Panoramas* show, alongside #4 (*da série Corpo ruído – Estudo para um soterramento*), by Paula Garcia, which used objects thrown together in a magnetic environment to explore sensations of weight and levity; *Ponto de fuga*, by Felipe Bittencourt, which pitted bodily limits against institutional bounds; *Bandeira de água benta/bandeira de água comum*, by Deyson Gilbert, which questioned the principles of symbolic determinism in art and culture; and *Arquivo banana*, by Leandro Cardoso, which used this iconic fruit to discuss representations of artists from the geopolitical South.

COLLECTIVE In a bid to foster artistic production that reflected local themes, the Videobrasil Open Studio Prize commissioned projects from four young artists resident in São Paulo for the *Southern Panoramas* show. Carolina Caliento, Guilherme Peters, Regina Parra, and Paulo Nimer Pjota were those chosen by a panel consisting of the visual artist Ana Maria Tavares, the curator Marcelo Rezende, and Marcos Moraes, coordinator of the arts course at FAAP. The chosen four spent four months working together at the São Paulo collective studio Casa Tomada, with guest curators and teachers providing guidance and assistance. Caliento uses painting and collage to bring urban issues into dialogue with art history; Peters draws on the language of video games to criticize the paranoia and violence of the contemporary world;

Parra works through the voices of immigrants to address issues of belonging and identity; and Pjota infuses his painting with signs that evince the relationship between the citizen and the city.

EXHIBITION Open to all artistic forms for the first time, *Southern Panoramas* received 1,295 submissions, which was a clear measure of the response to the Festival's change of scope. Performances, photography, paintings, publications, and other experiments not involving video accounted for almost one-third of the entries. Coming from all over the South, including large contingents from Eastern Europe, Asia, and the Middle East, the 101 selected works stocked a major exhibition at Sesc Belenzinho, designed to cluster such different manifestations as painting, sculpture, objects, installation, video, and performance into representative samples of some striking trends. *Emotional Mappings* offered a selection of proposals that articulated subjective issues whilst flitting between the personal and the collective; *Nature and Culture* presented works intent on hammering cracks into the idea and structure of classical genres; *Political Landscapes* featured titles that brought social dilemmas into the arts; and *Optical Devices* focused on pieces involving optical devices or other ways of altering or proposing visions.

LOVE The Lebanese artist Akram Zaatar took the Festival's grand prize for the video *Tomorrow Everything Will Be Alright*, a story of love, loss, and pining redolent of the work of the French filmmaker Éric Rohmer. Having exhibited at eight editions of the Festival, Zaatar is one of the most widely recognized Lebanese artists in the world. His work in photography, film, video, installation, and performance explores issues of representation, identity, and

desire. A curator and cofounder of the Arab Image Foundation, Zaatar has exhibited at MoMA (2013) and at dOCUMENTA (13) in Kassel (2012). His work has also featured at the São Paulo (2006) and Venice (2007) biennials, and can be seen at the Tate Modern (London) and Centre Georges Pompidou (Paris).

NETWORK New and consolidated partnerships with art institutions in Latin America, Europe, and Asia helped draw up a network of artistic residencies with ties to Videobrasil. In addition to the FAAP (São Paulo), Sacatar (Bahia), and WBK Vrije Academie (the Netherlands) exchange programs, the Festival added agreements with the independent center Videoformes (Clermont-Ferrand, France), Galería Kiosko (Santa Cruz de la Sierra, Bolivia), and the contemporary art center pARTage, in Mauritius (Africa). Brazilian, South American, European, and Asian participants in *Southern Panoramas* shared the eight residency prizes in five different countries. Other Videobrasil partners on interchange actions for this edition were the Prince Claus Fund (the Netherlands); the Spanish Cultural Center in São Paulo; the Spanish International Development Agency (AECID); the French Consulate-General in São Paulo; and Alliance Française.

ART IN THE SOUTH At the Southern Panoramas Seminars, monthly meetings held throughout the Festival period, artists, curators, and researchers discussed curatorial, editorial, and institutional initiatives created in and for the geopolitical context of the South. The program's participants included the Cuban artist Tania Bruguera, and the curators Paola Santoscoy (Mexico), Luis Carnitzer (Germany/Uruguay), María Inéz Rodríguez and Nadia Moreno Moya (Colombia), Pablo Leon de la

Barra (Mexico), Bisi Silva and Olu Oguibe (Nigeria), Manuela Moscoso (Ecuador), Miguel Angel López (Peru), and the Brazilians Adriano Pedrosa, Tainá Azeredo, Thereza Farkas, and Clarissa Diniz. Outside the Seminars, the educational curators offered a wide-ranging program designed to bring different audiences together at *Southern Panoramas* and *Olafur Eliasson – Your body of work*. The initiatives included guided tours, activities, and a publication for kids, as well as practical exercises exploring themes related to the exhibitions. The program also ran a series of workshops offering teachers and art students a crash course in contemporary art, based on the Festival's content and the ACV's Archive.

VB ON TV The Festival established a new platform: the Videobrasil on TV program, the first edition of which was broadcast by TV Sesc. Directed and produced by Marco Del Fiol and Jasmin Pinho, with Eduardo de Jesus in a consulting role, the maiden series drew from the Festival's contents in order to address issues of contemporary art, from geopolitical relations to the impact of residencies on current production. Visual essays and interviews with artists and curators stocked the fifteen episodes, which proposed approaches to the *Southern Panoramas* and *Your body of work* exhibitions, discussed the concepts behind the curatorial nuclei of both the competitive show and *Olafur Eliasson* feature, mulled over the themes debated during the Festival, and recorded the creative processes that resulted in the commissions from the Videobrasil Open Studio participants at Casa Tomada in São Paulo. A hundred or so vignettes peppered throughout the TV Sesc grid presented works shown at the Festival.

MAGAZINE In *Caderno Sesc_Videobrasil 08 – A Revista*, a “highly personal ransacking of old drawers” launched at the Festival, the curator

Rodrigo Moura intermingled pages from magazines devoted to art, culture, and literature published in Brazil between the 1920s and '90s with contributions from artists and critics, such as Ana Martins Marques, Arnaldo Antunes, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Eduardo Costa, Erika Verzutti, Fabio Morais, Jorge Macchi, and Rivane Neuenschwander. Designed by Marilá Dardot, the project recalled now-extinct vehicles that were “important to the recognition of an autonomous art field in Brazil,” and revisited the print periodical as a space for art. The edition reaffirmed and radicalized the curatorial character of the *Caderno*, which was fast becoming a space for relating concepts, research, and artistic work.

EXPANSION The traveling show of the Festival's prizewinners stuck to its decade-long tradition of visiting Sesc venues in the São Paulo countryside. For the 2012/2013 edition, however, the show changed format, becoming an exhibition of installations and single-channel videos that travelled to the Campinas and São José do Rio Preto units of Sesc.

2013

18th Contemporary Art Festival
Sesc_Videobrasil

November 6, 2013, to February 2, 2014, Sesc Pompeia, CineSesc
UNDERTAKING Associação Cultural Videobrasil, Sesc São Paulo
CHIEF-CURATOR Solange O. Farkas
CURATORIAL COMMITTEE Eduardo de Jesus, Fernando Oliva, Júlia Rebouças, Thereza Farkas, Sabrina Moura

WORKS submitted 1957 selected 107
JURY Cristiana Tejo, Koyo Kouoh, Pablo Lafuente, Rifky Effendy, Yolanda Wood

PRIZEWINNERS
GRAND PRIZE *O samba do crioulo doido* (Luiz de Abreu) **CHINA ART**

FOUNDATION RESIDENCY PRIZE [RED GATE GALLERY – CHINA] *The Sun Glows over the Mountains* (Nurit Sharett) **FAAP RESIDENCY PRIZE [EDIFÍCIO LUTETIA – SÃO PAULO, BRAZIL]** *We Are One* (LucFosther Diop) **ICCO RESIDENCY PRIZE [RESIDENCY UNLIMITED – NEW YORK, USA]** *Sérgio e Simone* (Virginia de Medeiros) **RESARTIS RESIDENCY PRIZE [A-I-R LABORATORY – WARSAW, POLAND]** *Pipe Dreams* (Ali Cherri) **RESARTIS RESIDENCY PRIZE [ARQUETOPIA – OAXACA, MEXICO]** *Journey to a Land Otherwise Known* (Laura Huertas Millán) **SESC VIDEOBRASIL RESIDENCY PRIZE [ASHKAL ALWAN – BEIRUT, LEBANON]** *My Father* (Basir Mahmood) **SESC VIDEOBRASIL RESIDENCY PRIZE [INSTITUTO SACATAR – ITAPARICA, BRAZIL]** *Tomo* (Bakary Diallo) **SESC VIDEOBRASIL RESIDENCY PRIZE [RAW MATERIAL COMPANY, SENEGAL]** *Funfun* (Ayrson Heráclito) **WEXNER RESIDENCY PRIZE [WEXNER CENTER FOR THE ARTS – USA]** *Doméstica* (Gabriel Mascaro) **HONORABLE MENTIONS** 9493 (Marcellvs L.) *Motherland* (Sherman Ong) *Brisas* (Enrique Ramírez) *Rabeca* (Caetano Dias)

CONTENT CONTRIBUTORS Aaron Cezar, Akram Zaatari, Alexandre da Cunha, Amílcar Packer, Ana Maria Maia, Ana Pato, Ana Paula do Val, Annalee Davis, Aracy Amaral, Bill Martinez, Cacilda Teixeira da Costa, Cao Guimarães, Carolina Mendonça, Celso Longo, Chelpe Ferro, Daniel Trench, Daniela Labra, DetanicoLain, Eder Santos, Elvira Dyangani Ose, Fernando Meirelles, Gabriel Priolli, Gabriela Salgado, Goulart de Andrade, Ika Sienkiewicz, Ivana Bentes, Jorge La Ferla, José Celso Martinez Corrêa, Kiko Farkas, Kiko Goifman, Marcelo Machado, Marcelo Tas, Marie Ange Bordas, Mario Caro, Michael Mazzière, Moacir dos Anjos, Pedro Vieira, Roberto Moreira, Rogério Haesbaert, Tadeu Jungle, Walter Silveira

VISUAL IDENTITY Celso Longo e Daniel Trench **TROPHY** Erika Verzutti

With a record number of 107 works chosen from almost two thousand projects, the *Southern Panoramas* exhibition became the Festival's centerpiece as it celebrated thirty years with a parallel show on its history to date. Representative of a perspective proper to the South, which expresses itself through a diversity of languages and accents, and "looks for new ways of experimenting with contemporary artistic production and its ample potential," for the first time *Panoramas* granted its grand prize to a performance. In the installation *30 Years*, a mosaic of sounds and images issuing from over two hundred screens recalled works, artists, encounters, openings, and declarations that marked the last three decades of the Festival, churning out key figures and moments from the history of video in Brazil. Alexandre da Cunha and Chelpe Ferro reprised performances from earlier editions, and the Video Library opened up an archive of over a thousand works, from entries in the Festival's first competitive shows to classics of international videoart. A structured set of debates explored historical themes and present issues, from independent video, which had battled TV with new visions in the wake of the dictatorial years of the 1980s, to the more current perspectives of the geopolitical South.

A NEW TAKE With works by ninety-four artists from thirty-two countries, among installations, videos, drawings, sculptures, paintings, and artist's books, the *Southern Panoramas* show exemplified "a new take on history informed by a more Southern perspective," according to the curatorial panel. Memory's fable-spinning dint, the clash between

personal experience and collective construction, the role of power in shaping urban experience, the fictionalization of nature, and the desire to re-signify the canons of art were just some of the main thematic fronts explored by the 107 works, selected from a pool of two thousand submissions.

ANTIRACISM The Negro body, as a target for racial discrimination, lay at the heart of the performance *O samba do crioulo doido*, by the ballet dancer Luiz de Abreu, from Minas Gerais. This lampooning of racism, which attacked the bases of black stereotypes in Brazil, won the Festival's grand prize. The second performance selected for *Southern Panoramas* was *Untitled*, by grupo Cão, in which the visual artists Bruno Palazzo, Dora Longo Bahia, Maurício Ianês, and Ricardo Carioba tested new ways of bursting the boundaries between expressive languages.

WAR AND PEACE Taking as its title a word from the native Mali language Bambara, *Tomo* is a fable that sees Africa as a territory laid waste by "armed conflicts and mental conflicts." The video, which earned Bakary Diallo the Sesc_Videobrasil Residency Prize at the Sacatar Institute in Itaparica, Bahia, was his second work selected for the *Southern Panoramas* show, after the 2011 offering *Les Feuilles d'un Temps*, a poetic reenactment of moments from his childhood. Diallo did not get to take up his residency. In July 2014, while preparing to travel to Brazil, he was killed in an air crash en route to Algeria. Born in Kati in 1979, Bakary, who had exhibited at the Dak'Art African Contemporary Art Biennial in Dakar (2012) and at the 9th African Photography Biennial in Bamako (2011), was becoming widely-known for his promising poetic, which often questioned violence.

TRANSIT Nine residency awards on five continents were offered on *Southern Panoramas*. In addition to the FAAP and Sacatar residencies, the Festival's constant partners, the network was joined by Res Artis, A-I-R Laboratory (Poland), RAW Material Company (Senegal), Arquetopia (Mexico), the China Art Foundation, Red Gate Gallery (China), ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea (Brazil), and Residency Unlimited and the Wexner Center for the Arts (USA). The residencies were the theme of the Public Programs and the book *In Residency/ Routes for Artistic Research in 30 Years of Contemporary Art Festival Sesc_Videobrasil*, which was launched during the eighteenth edition and presented first-hand accounts by thirty-one of the Festival's residency-winning artists since 1990s.

POLYPHONY Images of works, performances, encounters, interviews, openings, and other key moments from the seventeen previous editions of the Videobrasil Festival fed the 234-screen installation *30 Years*, the centerpiece of the Festival's historical feature. Occupying the Sesc Pompeia Warehouse with a vast and varied visual mosaic, the installation offered an immersive tour of the many changes Videobrasil and the art scene have undergone in recent decades, remembering important figures and events in the history of video in Brazil and worldwide. With a soundscape by the collective O Grivo, and a visual program that alternated images and visual identities, *30 Years* set the scene for the Festival's performances and Public Programs.

VIDEO LIBRARY Grounded upon intensive research and retrieval, a special program provided access to a Video Library of over thirteen hundred works, among recordings of performances presented at the Festival, making of's, interviews with guest

artists, and works from the competitive show and parallel historical videoart exhibitions from the last seventeen editions. In addition to retrospectives of Aisha Quinn, José Roberto Aguiar, Bill Viola, Nam June Paik, Gary Hill, Breda Beban and Hrvoje Horvatic, and Marina Abramovic, the Video Library also featured some historic curatorial projects, such as *Historic Videos*, featuring work by Bruce Nauman, John Baldessari, Richard Serra, Paul McCarthy, and others.

FOCUS Over sixty guests, among curators, artists, and theorists, participated in the Public Programs, a series of debates organized around thematic foci aligned with the Festival's exhibitions, *Southern Panoramas* and *30 Years*. The experimental practices in video during the 1980s were the theme of the first discussion, headlined by the dramaturge José Celso Martinez Corrêa and some of the original members of the independent production companies Olhar Eletrônico and TVDO. Later roundtables discussed the residencies as paths for artistic research, the prospects for the geopolitical South, and the propinquity between cinema and the visual arts, and featured the curators Moacir dos Anjos, Gabriela Salgado (Argentina), and Elvira Dyangani Ose (Spain), and the geographer Rogério Haesbaert, among others. Interventions and rereadings by the artists Carolina Mendonça and Paulo Miyada, and the curators Galciani Neves and Júlio Martins kicked off the exhibitions.

PIONEERS Within the context of the Festival's 30th anniversary, the end focus of the Public Programs was the relation between video and the exhibition space. Curators Ana Pato and Ana Maria Maia discussed the contents of two exhibitions held in São Paulo during the same period, and which revisited pioneering milestones in the history of Brazilian video. At Sesc Pinheiros, the critic Aracy Amaral

joined Roberto Moreira in resuming his *EXPOPROJEÇÃO* (1973) project, the first stock-take of audiovisual production ever conducted in Brazil, while the University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea paid tribute to its former director, the curator Walter Zanini (1925–2013), who, in 1976, created the first videoart department in a Brazilian museum.

REPRISES Reenactments of two performances presented at earlier editions of the Festival were commissioned for the 30th anniversary's commemorative program and fuelled debate on the Public Programs. *Coverman* (2001), by Alexandre da Cunha, an action that recalled the universe of Lygia Clark in order to explore the vulnerability of the body, came back bigger than ever, with multiple protagonists. *Reboot* was a rereading of *O gabinete de Chico* (1998), one of the first public performances by the Rio de Janeiro sound-art group Chelpha Ferro, featuring live combinations of images and sounds extracted from conventional and contrived musical instruments. On the Public Programs, Alexandre da Cunha, a sculptor and performance artist with appearances at the Venice and São Paulo biennials to his name, spoke to the curator and lecturer Fernando Oliva about the relationships between performance and reenactment.

CONTEXT The Brazilian Claudio Bueno and Egyptian Mahmoud Khaled received the Videobrasil in Context Prize, fruit of an open call issued before the Festival in conjunction with the Delfina Foundation (London) and Casa Tomada (São Paulo). Over the course of a three-month residency in São Paulo and London, the two artists developed projects out of the ACV's archive. Interested in digital poetics and the possibilities of connectivity, Bueno teamed up with Paula Garcia to create the installation *Estudo para duelo*. Khaled, who uses images, texts, and

installations to deal with contemporary sociopolitics, presented the video *Proposal for a Porn Company*.

DREAMS A work of science fiction shot in Brasília and in the Atacama Desert in Chile, *Deserto azul* was visual artist Eder Santos' second feature-length film. The film premiered at CineSesc as part of the Festival's program. In an art, dehumanized future, a man goes in search of answers to the visions and dreams that torment him. With allusions to modernism and contemporary art, the film had photography by Pedro Farkas and Stefan Ciupek, soundtrack by Fernanda Takai, and a cast that included Odilon Esteves, Maria Luísa Mendonça, Ângelo Antônio, and Chico Díaz. Author of a body of work in video and installation, Santos appeared at seventeen of the eighteen editions of the Festival.

HISTORY Solange Oliveira Farkas, Gabriel Priolli, Fernando Meirelles, Marcelo Machado, José Celso Martinez Corrêa, Anna Maria Maiolino, Tadeu Jungle, Walter Silveira, Eder Santos, Carlos Nader, Kiko Goifman, Marcelo Tas, Sandra Kogut, and Lucas Bambozzi were among the figures who spoke about the thirty years of the Festival on *Videobrasil on TV*, broadcast by Sesc TV. The programs looked at the Festival's emergence in a context of indie video, political re-democratization, and a desire to confront TV; the absorption of video by artists and filmmakers interested in building new aesthetics for the moving image; the choice of the geopolitical South as the structuring formwork of the Festival and its transformation into a platform for international insertion for the region's output; the dialogues between video, cinema, and the visual arts; and its openness to other artistic languages. The final four episodes of the season offered new readings of the works from the *Southern Panoramas* exhibition.

ROOTS The experience of those forced out of their homelands by conflict or economic turmoil was the subject of investigation the Southern Brazilian artist Marie Ange Bordas chose for the *Displacements* project. Developed over a period of ten years in close contact with refugees from Brazil, Europe, and Africa, the project served as the base for *Caderno Sesc_Videobrasil 09 – Geographies in Motion*. De-territorialization and emotional maps were some of the themes that emerged from collaborations by artists and theorists who contributed to the project, such as the South African William Kentridge, the Cameroonian thinker Achille Mbembe, the Cuban artist María Magdalena Campos-Pons, and the Brazilian geographer Rogério Haesbaert. The flipbook *Return*, created by Kentridge in collaboration with the dancer Dada Masilo, was included in the publication as a pull-out.

CONNECTIONS The content of *Southern Panoramas* was the feedstock for PLATFORM:VB, an online tool for research and experimentation launched at the Festival. The device allows the user to source and cross-reference texts, images, links, and other information related to the works, all of which can be accessed by artists, curators, researchers, and the general public. Weaving a complex fabric of connections out of points and vectors organized in diverse ways, the PLATFORM:VB reveals contexts, processes, and references about the growing wealth of works in the Videobrasil Archive.









ÍNDICE ONOMÁSTICO
INDEX OF NAMES

A**3 Antena**

96; 98; 279; 280

3NÓS3

170; 302

Aaron Cezar

244; 325

Academia de Filmes

49; 269

Achille Mbembe

252; 328

Adams de Carvalho

198; 311

Adriano Costa

232; 322

Adriano Goldman

86; 92; 276; 278

Adriano Pedrosa

232; 240; 323; 325

Affonso Ávila

92; 278

Agnaldo Farias

181; 305

Agnaldo Mori

192; 309

Agustín Pérez Rubio

232; 322

Aisha Quinn

249; 327

Akram Zaatari139; 173; 186; 190;
192; 198; 204; 225;
232; 240; 244; 290;
302; 307; 308; 311;
312; 320; 322; 324;
325**Al Razutis**

60; 271

Alberto Baumstein

52; 64; 269; 272

Alberto**Blumenschein**
64; 272**Alberto Porta**

139; 290

Alessio Antonioli

220; 319

Alex Gabassi112; 154; 170; 297;
302**Alexandra Beesley**

220; 319

Alexandre da Cunha148; 150; 162; 166;
170; 174; 193; 198;
208; 244; 245; 249;
296; 299; 300; 302;
310; 311; 313; 325;
326; 327**Alfredo Nagib Filho**

24; 28; 261; 262

Ali Cherri198; 204; 244; 311;
313; 325**Alice Miceli**

220; 225; 319; 320

Almir Almas

186; 307

Aloysio Raulino

24; 31; 261

Amilcar Packer

244; 325

Ana Bernstein150; 151; 198; 296;
297; 311**Ana Cristina Cesar**

104; 280

Ana de Skalon

101; 281

Ana Gastelois

198; 203; 311; 312

Ana Maria Escalada

52; 269

Ana Maria Magalhães

12; 258

Ana Maria Maia

244; 249; 325; 327

Ana Maria Tavares

237; 324

Ana Martins Marques

240; 325

Ana Mendieta

181; 202; 306; 312

Ana Pato

244; 249; 325; 327

Ana Paula do Val

244; 325

Andes

139; 290

André Amparo

203; 312

André Brasil143; 186; 191; 198;
208; 291; 307; 309;
311**André Costa**

220; 228; 319; 322

André Melo

203; 312

André Poppovic

154; 297

André Vainer

203; 313

Andrea Buddensieg

215; 317

Andrea Hirsch

220; 319

Andrés Denegri

225; 320

Andy Warhol

224; 321

Angela Detanico166; 174; 186; 192;
203; 208; 226; 228;
300; 302; 303; 307;
309; 312; 313; 321**Angela Mascelani**

12; 258

Ângelo Antônio

252; 327

Aníbal Massaini

12; 258

Anja Wiese

162; 300

Anjalika Sagar

198; 311

Anna Bella Geiger

41; 193; 265; 310

Anna Maria Kieffer

56; 270

Anna Muylaert

73; 273

Annalee Davis

244; 325

Anne-Marie Duguet

177; 303

Ant Farm

60; 271

Antevê

76; 274

Anthony Atanasio

163; 299

Antirom130; 139; 154; 155;
159; 287; 290; 297;
298**Anton Reixa**

120; 285

Antoni Muntadas60; 116; 175; 193;
271; 283;
301; 310**Antonin Artaud**

138; 290

Antonio Calmon

64; 272

Antonio Cano

96; 279

Antonio Carlos Magalhães

48; 204; 268; 313

Antonio Cícero

135; 289

Antonio Dias

82; 193; 276; 310

Antonio Queiroga

96; 279

Antônio Risério

228; 321

Antonio Salles Neto86; 96; 108; 276;
279; 282**Antorchas**

139; 290

Aracy Amaral

244; 249; 325; 327

Arlindo Machado30; 83; 96; 98; 186;
193; 229; 263; 276;
279; 280; 307; 310;
322**Arnaldo Antunes**113; 117; 127; 174;
240; 284; 287; 302;
325**Arnold Schoenberg**

56; 270

Arrigo Barnabé

24; 56; 261; 270

Arseni Tarkovski

127; 287

Arthur Bispo do Rosário

68; 273

Arthur Lara

130; 287

Arthur Omar121; 127; 220; 221;
225; 285; 287; 319;
321**Arto Lindsay**

192; 309

Artur Matuck35; 41; 64; 68; 73;
264; 265; 272; 273;
274**Ary Filler**

64; 272

Associação Brasileira pela Reforma Agrária no Ar

73; 273

Astrid Fontenelle

73; 78; 80; 273; 274

Atlas Group

190; 308

Atom Egoyan

135; 289

Augusto**Albuquerque**
220; 319**Augusto de Campos**41; 56; 116; 130;
138; 149; 150; 229;
265; 270; 283; 287;
289; 295; 321**Augusto Gongorra**

96; 98; 279; 280

Aurélio Michiles

28; 262

Axel Wirths

120; 124; 285; 287

Aya Eliav

237; 241; 324

Ayrson Heráclito

220; 244; 319; 325

Aysha Quinn76; 77; 82; 274; 275;
276**B****Bakary Diallo**

244; 248; 325; 326

Banda Performática

56; 270

Barão Vermelho

45; 266

Barbara Hammann108; 110; 117; 282;
283**Barrão**113; 158; 203; 284;
298; 312**Bartolo**

192; 309

Basir Mahmood

244; 325

Benjamin Heidersberger96; 100; 101; 279;
280; 281**Benjamin Seroussi**

220; 319

Berentine

179; 304

Berta Sichel

220; 228; 319; 321

Bertold Brecht

162; 177; 299; 304

Beth Carmona

34; 138; 263; 290

Bill Martinez

244; 325

Bill Seaman
98; 279

Bill T. Jones
83; 208; 275; 313

Bill Viola
91; 98; 108; 109;
112; 114; 116; 134;
135; 249; 278; 279;
282; 283; 288; 289;
327

Bisi Silva
232; 240; 322; 325

Björn
179; 304

**Boaventura de
Sousa Santos**
213; 215; 316; 317

Bouchra Khalili
204; 220; 229; 312;
319; 322

Boy Olmi
96; 279

Breda Beban
124; 154; 155; 163;
170; 297; 298; 301

**Breda Beban
& Hrvoje Horvatic**
120; 121; 126; 249;
285; 286; 327

Brenda Miller
100; 281

Brendan Lee
228; 321

Brian Eno
82; 275

Bruce Nauman
73; 134; 143; 145;
249; 273; 288;
291; 292; 327

Bruce Yonemoto
120; 126; 285; 286

Bruno Palazzo
248; 253; 326

Bruno Verner
162; 299

Buster Keaton
163; 299

C

Cabaret Voltaire
83; 275

Cacá Vicalvi
232; 323

**Cacilda Teixeira
da Costa**
56; 244; 270; 325

Caco Barcellos
24; 28; 261; 262

Caco Souza
120; 127; 285; 287

Caetano Dias
220; 225; 244; 319;
320; 325

Caetano Veloso
41; 82; 135; 265;
275; 289

Camilo Rocha
159; 299

Camisa de Vênus
45; 266

**Candido José
Mendes de Almeida**
12; 24; 30; 31; 34;
41; 52; 64; 76; 86;
90; 258; 261; 263;
265; 269; 272; 274;
276; 277

Cão
248; 326

Cao Guimarães
173; 174; 177; 182;
183; 198; 204; 225;
228; 244; 302; 304;
306; 307; 311; 312;
313; 320; 322; 325

Cao Hamburger
130; 138; 287; 290

Capital Inicial
45; 266

**Carl-Ludwig
Rettinger**
96; 100; 279; 281

Carla Zaccagnini
232; 322

Carlinhos Moreno
109; 282

Carlos Adriano
220; 221; 228; 229;
319; 321; 322

Carlos Augusto Calil
34; 139; 263; 290

Carlos Barmak
138; 290

Carlos Borba
30; 263

Carlos Laufer
113; 158; 284; 298

**Carlos Drummond
de Andrade**
104; 280

Carlos Ebert
12; 24; 258; 261

**Carlos Eduardo
Nogueira**
154; 297

**Carlos Fadon
Vicente**
52; 60; 269; 271

Carlos Farielo
34; 263

Carlos Issa
192; 309

Carlos Lombardi
34; 41; 263; 265

Carlos Matuck
117; 284

Carlos Mendonça
143; 291

Carlos Nader
120; 121; 124; 130;
135; 139; 149; 154;
155; 156; 158; 166;
173; 186; 190; 208;
252; 285; 286; 287;
289; 290; 295; 297;
298; 300; 302; 308;
313; 327

Carlos Porto
24; 34; 76; 86; 261;
263; 274; 276

Carlos Trilnick
96; 98; 279; 280

**Carlota Alvarez
Basso**
120; 126; 285; 286

Carmela Gross
35; 41; 166; 174;
264; 265; 300; 303

**Carole Ann
Klonarides**
82; 276

Carolina Caliento
237; 324

Carolina Mendonça
244; 248; 325; 327

**Cassio
Vasconcellos**
117; 284

Catherine Hirsch
12; 258

Cathy Vogan
96; 104; 105; 279

Célia Catunda
127; 287

Celso Favaretto
166; 300

Celso Longo
244; 325; 326

Chacal
80; 275

Chacrinha
82; 275

Charles Gavin
80; 274

Charlotte Elias
186; 191; 307; 309

Charlotte Morman
146; 293

Charly Nijensohn
135; 289

Chelipa Ferro
124; 147; 154; 155;
158; 198; 203; 208;
244; 245; 249; 286;
293; 297; 298; 311;
312; 313; 325; 326;
327

**Chico Buarque
de Holanda**
20; 228; 260; 321

Chico Deniz
76; 274

Chico Díaz
252; 327

Chip Lord
60; 98; 271; 279

Christiane Robbins
163; 299

Christiane Philipe
86; 90; 276; 277

Christine Mello
186; 191; 192; 198;
208; 220; 229; 307;
309; 310; 311; 314;
319; 322

Christine Tohme
186; 190; 307; 308

**Christine
Van Assche**
120; 124; 285; 287

Christo
56; 270

Christopher Cozier
186; 191; 307; 309

Cid Campos
130; 138; 149; 287;
289; 295

Cildo Meireles
211; 213; 214; 240;
315; 316; 325

Cindy Sherman
83; 275

Cinthia Marcelle
179; 180; 181; 305

Clarissa Campolina
220; 319

Clarissa Diniz
232; 240; 323; 325

Clarissa Tossin
192; 309

Claudia Andujar
229; 240; 322; 325

Claudia Aravena
173; 302

Claudia Giannetti
166; 173; 300; 302

Claudia Joskowicz
232; 322

Cláudio Barroso
34; 38; 263; 264

Claudio Bueno
252; 327

Claudio Ferrario
34; 263

Claudio Gambero
34; 263

Claudio Odri
64; 68; 76; 272; 274

Claudio Santos
203; 312

Clive van den Berg
173; 302

Clodoaldo Lino
64; 68; 272; 273

Coco Fusco
147; 198; 199; 200;
202; 207; 293; 311;
314

Conecta Vídeo
76; 274

Consuelo Lins
220; 319

**Contemporary Art
Television Fund**
96; 279

Cristiana Tejo
232; 244; 323; 325

Cristiano Mascaro
154; 158; 297; 298

Cristina Freire
232; 323

Cristina Mutarelli
93

D

Dada Masilo
252; 328

Dado Villa-Lobos
113; 158; 284; 298

Damien Hirst
131; 135; 288; 289

Dan Halter
220; 225; 319; 321

Daniel Brazil
92; 278

Daniel Lima
198; 202; 208; 311

Daniel Lisboa
198; 204; 311; 313

Daniel Minahan
76; 77; 83; 274; 275

- Daniel Reeves**
163; 170; 299; 301
- Daniel Trench**
244; 325; 326
- Daniela Bousso**
220; 319
- Daniela Labra**
244; 325
- Daniela Name**
181; 305
- Danillo Barata**
220; 225; 319; 321
- Danilo Santos de Miranda**
4; 112; 194; 257; 282
- Dante Alighieri**
100; 117; 281; 284
- Dante de Oliveira**
28; 261
- Dave Stewart**
134; 288
- Davi Moraes**
158; 297
- David Beesley**
220; 319
- David Bowie**
116; 283
- David Cranswick**
220; 228; 319; 321
- David Hall**
56; 271
- David Larcher**
120; 126; 154; 155; 162; 285; 286; 297; 299
- David Raw**
12; 258
- Déborá Muszkat**
108; 282; 285
- Debra Petrovitch**
166; 173; 300; 302
- Décio Pignatari**
38; 52; 56; 116; 229; 264; 269; 270; 283; 321
- Denis Lefdup**
159; 208; 298; 313
- Dennis Carvalho**
86; 276
- Derek Jarman**
90; 126; 224; 278; 286; 321
- DetanicoLain**
166; 186; 198; 207; 220; 232; 244; 300; 307; 311; 314; 319; 323; 325
- Deyson Gilbert**
237; 324
- Dias & Riedweg**
177; 179; 303; 304
- Diego Bonilla**
198; 311
- Diego Medina**
192; 309
- Diego Velázquez**
116; 283
- Dieter Kiessling**
120; 126; 285; 286
- Dirceu Maués**
232; 323
- Doc Comparato**
86; 276
- Dodo Santorineos**
166; 175; 300; 301
- Domenico Lancellotti**
186; 192; 307; 309
- Dominik Barbier**
60; 96; 97; 101; 104; 105; 271; 279; 281
- Dominique Thauvin**
86; 88; 90; 101; 276; 277
- Dora Longo Bahia**
248; 253; 326
- Dorine Mignot**
130; 287
- Doug Hall**
151; 297
- Douglas Davis**
146; 292; 293
- Du Zhenjun**
166; 300
- Dudi Maia Rosa**
73; 273
- Dulce Maltez**
220; 319
- Duncan Lindsay**
186; 192; 307; 309
- Duvet Brothers**
56; 271
- E**
- Eadweard Muybridge**
112; 284
- Ed Motta**
90; 277
- Eddie Berg**
130; 287
- Eder Santos**
34; 41; 42; 47; 64; 65; 68; 72; 76; 77; 80; 86; 92; 96; 104; 108; 109; 116; 117; 120; 121; 122; 126; 127; 130; 138; 139; 140; 147; 149; 154; 162; 166; 173; 198; 203; 208; 220; 228; 229; 232; 244; 252; 263; 265; 267; 272; 273; 274; 275; 276; 278; 279; 280; 282; 283; 285; 286; 287; 290; 294; 295; 297; 299; 300; 301; 302; 311; 312; 313; 319; 321; 322; 323; 325; 327
- Edgar Endress**
173; 302
- Edgar Silveira Franco**
166; 300
- Edgard Navarro**
16; 220; 221; 228; 259; 319; 321
- Edir Macedo**
80; 275
- Edson Eugênio dos Santos**
76; 274
- Edson Jorge Elito**
12; 258
- Eduardo BiD**
158; 297
- Eduardo Brandão**
198; 311
- Eduardo Climachauska**
225; 320
- Eduardo Costa**
240; 325
- Eduardo Coutinho**
104; 281
- Eduardo de Jesus**
142; 151; 166; 170; 174; 186; 192; 198; 207; 220; 232; 240; 244; 290; 297; 300; 302; 307; 310; 311; 314; 319; 322; 325
- Eduardo Escorel**
12; 258
- Eduardo Homem**
34; 38; 263; 264
- Eduardo Lotfi Júnior**
64; 272
- Eduardo Medrado**
64; 68; 272; 273
- Eduardo Oinegue**
34; 263
- Eduardo Suplicy**
38; 264
- Edward Said**
190; 308
- Eletroagentes**
24; 28; 261; 262
- Eli Schvadron**
96; 101; 281; 279
- Eliete Mejorado**
162; 299
- Elvira Dyangani Ose**
244; 248; 325; 327
- Engenheiros do Havaii**
45; 266
- Enio Mainardi**
24; 261
- Enrique Ramírez**
244; 325
- Eric Hobsbawm**
211; 314
- Éric Rohmer**
240; 324
- Eric Satie**
68; 272
- Erika Verzutti**
130; 240; 244; 287; 325; 326
- Ernesto Salmerón**
207; 314
- Ernesto Varela**
20; 25; 30; 47; 70; 73; 187; 193; 260; 261; 262; 267; 273; 308; 310
- Esther Hamburger**
220; 228; 229; 319; 322
- Estúdio Bijari**
220; 319
- Ethem Özgüven**
220; 319
- Ethevaldo Siqueira**
12; 24; 52; 258; 261; 269
- Eugênio Puppo**
198; 311
- Eustáquio Neves**
220; 225; 319; 320; 321
- Ève Chieapello**
216; 318
- Ex Machina**
112; 127; 284; 287
- Ex-Nihilo**
86; 90; 276; 277
- F**
- Fabiana Werneck**
177; 304
- Fábio Campos**
127; 285
- Fabio Carvalho**
86; 276
- Fabio Cypriano**
170; 224; 300; 320
- Fabio Itapura**
130; 139; 154; 159; 166; 287; 290; 297; 299; 300
- Fabio Magalhães**
24; 261
- Fabio Morais**
240; 325
- Fabrika Filmes**
49; 269
- Fabrizio Plessi**
154; 155; 158; 160; 297; 298
- Faliny Barros**
76; 274
- Fátima Ali**
108; 282
- Fausto Fawcett**
68; 80; 81; 108; 113; 208; 273; 275; 282; 284; 313
- Fayez José Mauad**
12; 258
- Federico Lamas**
198; 204; 207; 220; 225; 311; 312; 313; 314; 319; 320
- feitoamãos/FAQ**
149; 186; 198; 203; 294; 307; 311; 312
- Felipe Bittencourt**
237; 324
- Felipe Cohen**
232; 322
- Félix Guattari**
38; 213; 264; 316
- Fernanda Abreu**
80; 81; 275
- Fernanda Takai**
252; 327
- Fernando Barbosa Lima**
21; 24; 45; 260; 261; 266
- Fernando Cittadino**
34; 263
- Fernando Faro**
34; 41; 263; 265
- Fernando Gabeira**
34; 41; 263; 265
- Fernando Henrique Cardoso**
28; 38; 261; 264
- Fernando Mantelli**
76; 274

Fernando Meirelles
12; 14; 20; 24; 49;
73; 108; 193; 244;
252; 258; 260; 261;
269; 273; 282; 310;
325; 327

Fernando Morais
52; 269

Fernando Oliva
135; 220; 232; 244;
249; 289; 319; 322;
325; 327

Fernando Pacheco Jordão
12; 258

Fernando Sato
202; 311

Filippo Tommaso Marinetti
100; 280

Flávia Moraes
12; 24; 29; 86; 91;
258; 261; 262; 276;
278

Flavio Bitelman
34; 263

Fluxus
134; 208; 288; 313

Fouad el Koury
190; 308

Francisco Ruiz de Infante
120; 285

Frank Stella
208; 313

Frédéric Papon
186; 193; 307; 310

Frente 3 de fevereiro
198; 202; 206; 311

Fujiko Nakaya
96; 100; 279; 281

G

Gabriel Acevedo Velarde
198; 311

Gabriel Mascaro
232; 244; 248; 322;
325

Gabriel Priolli
12; 24; 38; 44; 49;
52; 61; 64; 76; 77;
80; 86; 108; 244;
252; 258; 261; 264;
265; 269; 271; 272;
274; 276; 282; 325;
327

Gabriel Soucheyre
166; 175; 186; 193;
300; 301; 307; 310

Gabriel Yuvone
120; 127; 285; 287

Gabriela Golder
173; 186; 191; 302;
307; 309

Gabriela Massuh
130; 287

Gabriela Salgado
232; 244; 248; 322;
325; 327

Galciani Neves
248; 327

Gary Hill
91; 116; 134; 166;
167; 170; 171; 193;
249; 278; 283; 288;
300; 310; 327

Gene Youngblood
177; 303

Geni Kikuta
34; 263

George Barber
91; 163; 277; 299

George Maciunas
134; 288

George Snow
91; 120; 126; 163;
277; 285; 286; 299

Geraldo Anhaia Mello
41; 73; 76; 80; 82;
86; 265; 273; 274;
276

Geraldo Rivello
170; 302

Gerardo Mosquera
211; 315

Germán Bobe
166; 174; 300; 303
325

Ghassan Salhab
186; 190; 307; 308

Gianfrancesco Guarnieri
92; 278

Gianni Toti
108; 109; 112; 166;
175; 282; 283; 300;
301

Gil Ribeiro
34; 263

Gilbert Hage
186; 190; 307; 308

Gilberto Esparza
207; 314

Gilberto Gil
68; 273

Gilberto Prado
166; 174; 220; 229;
300; 302; 319; 322

Gill Henderson
86; 91; 276; 277

Gilles Deleuze
213; 316

Gilson Alcântara
24; 261

Giorgio Agamben
216; 217; 318; 319

Gisela Domschke
130; 139; 154; 159;
287; 290; 297; 299

Gisela Motta
174; 207; 302; 314

Giselle Beiguelman
198; 220; 229; 311;
319; 322

Giulia Gam
80; 92; 93; 274; 278

Glauber Rocha
12; 21; 45; 47; 258;
260; 266; 273

Glauco Félix
192; 309

Goffredo Telles Neto
12; 104; 258; 281

Gonzalo Pampin
96; 279

Gorilla Tapes
96; 101; 104; 279;
280; 281

Goulart de Andrade
20; 24; 25; 47; 244;
260; 261; 267; 325

Graça Marques
14

Graciela Taquini
198; 204; 311; 312

Grafite
202; 311

Gregg Smith
193; 225; 310; 320

Grima Grimaldi
82; 275

Grivo, O
249; 326

Grupo Silvio Santos
20

Guel Arraes
64; 90; 108; 193;
272; 277; 282; 310

Guilherme Lisboa
64; 272

Guilherme Peters
237; 324

Guilherme Wisnik
236; 323

Guillermo Cifuentes
127; 139; 154; 159;
173; 287; 289; 297;
298; 302

Guillermo Gómez-Peña
202; 207; 311; 314

Gunalan Nadarajan
151; 297

Gustav Hámos
100; 281

Gustavo Dahl
12; 258

Gustavo Galuppo
225; 320

Gustavo Hadba
12; 258

Guto Citrângulo
120; 285

Guto Jordão
86; 276

Guto Lacaz
86; 276

Guy Brett
181; 207; 306; 314

Guy Van de Beque
12; 258

H

Hamilton Almeida Filho
28; 262

Hank Bull
166; 175; 300; 301

Hanne
179; 304

Hans Belting
215; 317

Hans-Geert Falkenberg
130; 138; 287; 290

Harold Bloom
135; 289

Haroldo de Campos
116; 131; 283; 288

Hartmut Horst
52; 60; 269; 271

Hassan Khan
186; 191; 307; 309

Helena Silveira
12; 258

Hélio Alvarez
24; 29; 41; 261;
262; 265

Hélio Oiticica
82; 162; 177; 181;
228; 275; 299; 304;
306; 322

Helmut Batista
220; 319

Heloisa Vidigal
12; 17; 24; 34; 52;
64; 258; 261; 263;
269; 272

Helvecio Marins Jr.
220; 319

Helvécio Ratton
87; 276

Henrique de Macedo
12; 24; 258; 261

Henrique Goldman
130; 135; 287; 289

Henry Purcell
179; 304

Herbert Vianna
68; 273

Hermann Nöring
120; 126; 130; 139;
154; 162; 285; 286;
287; 290; 297; 299

Hervé Fischer
96; 101; 279; 281

Hrvoje Horvatic
124; 163; 298

Hudnilson Jr.
170; 302

Hugo Kovensky
96; 101; 279; 281

Hugo Prata
78; 80; 86; 92; 274;
276; 278

I

Ika Sienkiewicz
244; 325

Inácio Araújo
24; 261

Inês Cardoso
120; 127; 130; 135;
285; 287; 289

Ingmar Bergman
224; 320

Ingrid Mwangi
147; 198; 202; 293;
311; 312

Instituto de Pesquisa em Arte e Tecnologia
64; 272

Ira
45; 266

Ira Schneider
64; 65; 66; 68; 91;
272; 278

Irede Cardoso
64; 272

- Isa Castro**
12; 86; 258; 276
- Isaac Julien**
91; 224; 277; 321
- Isabel Silva**
34; 263
- Isabella Matheus**
138; 290
- Isabelle Choinière**
130; 135; 287; 289
- Itaú Cultural**
83; 193; 276; 310
- Ivan Isola**
12; 24; 34; 38; 48;
52; 258; 261; 263;
265; 268; 269
- Iván Marino**
154; 155; 159; 173;
204; 297; 298; 302;
312
- Ivana Bentes**
220; 225; 229; 244;
319; 321; 322; 325
- Ivens Machado**
41; 265
- Ivo Mesquita**
198; 311
- J**
- Jaap de Jonge**
120; 126; 285; 286
- Jacira Melo**
52; 56; 64; 68; 269;
270; 272; 273
- Jack Flam**
177; 303
- Jacques Rancière**
215; 317
- Jalal Toufic**
186; 190; 307; 308
- James Joyce**
138; 289
- Jamsen Law**
173; 204; 220; 225;
302; 312; 319; 321
- Janaina Mello**
232; 323
- Jane Wilson**
135; 289
- Janet Jackson**
116; 283
- Janet Merewether**
130; 287
- Jânio Quadros**
73; 273
- Jasmin Pinho**
240; 325
- Jayce Salloum**
190; 308
- Jean Genet**
127; 224; 287; 321
- Jean-Jacques Benhamou**
154; 297
- Jean-Luc Godard**
101; 116; 224; 281;
283; 320
- Jean-Marie Duhard**
86; 90; 96; 98; 101;
108; 117; 120; 126;
276; 277; 279; 280;
281; 282; 284; 285;
286
- Jean-Paul Fargier**
60; 86; 90; 108; 109;
113; 116; 130; 193;
220; 228; 271; 276;
277; 282; 283; 287;
310; 319; 322
- Jean-Paul Tréfois**
86; 88; 90; 96; 101;
276; 277; 279; 281
- Jérôme Lefdup**
108; 116; 117; 159;
193; 208; 282; 283;
284; 298; 310; 313
- Jesus de Paula Assis**
166; 300
- Jill Scott**
96; 98; 279; 280
- Jimmy Carter**
104; 280
- Jo Sally Fifer**
151; 297
- Joan Jonas**
60; 91; 98; 126;
134; 143; 145; 146;
151; 271; 278; 279;
286; 288; 291; 292;
293; 297
- Joana Hadjithomas**
186; 190; 307; 308
- João Batista Figueiredo**
35; 47; 263; 267
- João Cabral de Melo Neto**
192; 309
- João Clodomiro do Carmo**
24; 261
- João Moreira Salles**
96; 104; 117; 279;
280; 284
- João Parahyba**
158; 297
- João Paulo de Carvalho**
64; 272
- João Quintino**
108; 112; 282; 284
- Joaquín Torres García**
211; 212; 213; 315;
316
- Jochen Volz**
151; 181; 232; 236;
297; 305; 323
- John Baldessari**
134; 249; 288; 327
- John Cage**
56; 134; 208; 224;
270; 288; 313; 320
- John Gielgud**
100; 281
- John Gillies**
108; 113; 130; 225;
282; 284; 287; 320
- John Lasseter**
101; 117; 281; 284
- John Lurie**
91; 278
- John Wyver**
86; 91; 276; 277; 278
- Jorge da Cunha Lima**
24; 38; 261; 265
- Jorge Furtado**
135; 289
- Jorge La Ferla**
120; 121; 127; 130;
186; 198; 208; 220;
228; 229; 244; 285;
286; 287; 307; 311;
314; 319; 322; 325
- Jorge Luis Borges**
41; 265
- Jorge Macchi**
139; 240; 290; 325
- Jorge Mautner**
56; 270
- José Agrippino de Paula**
82; 275
- José Augusto Ribeiro**
207; 314
- José-Carlos Mariátegui**
166; 175; 186; 192;
300; 301; 307; 310
- José Celso Martínez Corrêa**
12; 20; 244; 248;
252; 258; 260; 325;
327
- José Henrique Fonseca**
113; 284
- José Joffily**
12; 258
- José Kenji Ota**
52; 270
- José Ramón da Cruz**
101; 102; 281
- José Ramón Pérez Ornia**
108; 116; 282; 283
- José Roberto Aguilar**
41; 52; 53; 54; 56;
64; 76; 208; 249;
265; 270; 272; 274;
314; 327
- José Roberto Salatini**
20; 260
- José Sarney**
35; 263
- José Wagner Garcia**
278; 282
- Joseantonio Hergueta**
120; 126; 285; 286
- Joseph Beuys**
73; 134; 146; 273;
288; 293
- Josh Tyarangiel**
192; 309
- Josias Silveira**
24; 34; 261; 263
- Juca Ferreira**
76; 194; 274
- Julia Meirelles**
64; 68; 272; 273
- Júlia Rebouças**
244; 325
- Júlien Temple**
108; 109; 116; 282;
283
- Júlio Bressane**
16; 229; 259; 321
- Julio Cortázar**
204; 312
- Júlio Martins**
248; 327
- Julio Plaza**
41; 116; 265; 283
- Julio Worcman**
86; 275
- K**
- Karim Aïnouz**
204; 232; 234; 236;
312; 323
- Karla Jasso**
198; 311
- Kassin**
158; 186; 192; 298;
307; 309
- Katarzyna Paczesniowska-Renner**
186; 307
- Kate Horsfield**
130; 134; 287; 288
- Kathy Rae Huffman**
96; 98; 101; 279;
281
- Katia Canton**
186; 307
- Katia Penn**
52; 269
- Keiichi Tanaka**
130; 139; 287; 289
- Keith Haring**
91; 208; 278; 313
- Kenji Ota**
52; 60; 270; 271
- Kenneth Anger**
220; 221; 224; 228;
229; 319; 321; 322
- Khalil Joreige**
186; 190; 307; 308
- Kiko Farkas**
12; 24; 34; 52; 64;
76; 86; 96; 108; 120;
130; 244; 258; 261;
263; 270; 272; 274;
276; 279; 282; 285;
287; 325
- Kiko Gemal**
24; 261
- Kiko Goifman**
120; 121; 127; 135;
173; 244; 252; 285;
287; 289; 302; 325;
327
- Kiko Mistrorigo**
127; 287
- Kim Flitcroft**
56; 271
- Kimi Nii**
120; 130; 154; 285;
287; 297
- Kodiak Bachine**
28; 262
- Koyo Kouoh**
244; 325
- Kraftwerk**
29; 262
- Kutlug Ataman**
154; 163; 297; 299
- L**
- Laerte**
117; 284
- Laís Bodanzky**
113; 284

Laís Guaraldo
52; 269

Lamia Joreige
186; 190; 307; 308

Lampadia
139; 290

Laura Huertas Millán
244; 325

Laura Lima
198; 311

Laurence Andrews
82; 276

Laurie Anderson
83; 91; 97; 98; 116; 208; 275; 278; 279; 283; 313

Lauro César Muniz
64; 272

Leandro Cardoso
237; 324

Leandro Desábato
202; 311

Leandro Lima
174; 207; 302; 314

Leda Catunda
73; 273

Lefdup & Lefdup
154; 297

Legião Urbana
45; 266

Lenora de Barros
35; 264

Leo Monteiro
192; 309

Leon Cakoff
24; 261

León Ferrari
225; 320

Leon Hirszman
24; 261

Leonardo Crescenti
24; 34; 52; 56; 261; 263; 269; 270

Leonel Brizola
16; 259

Letícia Parente
41; 144; 147; 181; 190; 265; 294; 305; 309

Lewis Carroll
228; 321

Lia Chaia
177; 181; 182; 207; 304; 305; 306; 314

Ligia Nobre
198; 311

Lili Bandeira
34; 263

Lina Bo Bardi
20; 112; 260; 282

Linda Wallace
166; 300

Lisa Steele
60; 73; 271; 274

Lisette Lagnado
207; 228; 236; 314; 322; 323

Liu Wei
186; 232; 307; 322

London Video Art
52; 270

Lori Zippay
130; 134; 287; 288

Louise Wilson
135; 289

Luc Boltanski
216; 318

Lucas Bambozzi
113; 166; 174; 182; 198; 203; 225; 252; 284; 300; 303; 306; 311; 312; 320; 327

LucFosther Diop
244; 325

Lucia Santaella
192; 310

Lucila Meirelles
34; 41; 47; 52; 56; 64; 68; 82; 86; 92; 154; 263; 264; 267; 270; 272; 273; 275; 276; 278; 297

Lucio Agra
181; 198; 306; 311

Luis Camnitzer
232; 240; 323; 324

Luís Fernando Ensinas
52; 270

Luis Fernando Santoro
34; 263

Luis Maria Hermida
96; 279

Luís Nicolau
108; 116; 282; 284

Luis Valdovino
173; 302

Luiz Algarra
34; 38; 64; 263; 264; 272

Luiz Antonio Martinez Corrêa
83; 275

Luiz Camillo Osorio
207; 314

Luiz Claudio Lins
34; 52; 263; 269

Luiz de Abreu
244; 246; 248; 325; 326

Luiz Duva
86; 92; 113; 135; 144; 147; 166; 173; 186; 190; 198; 204; 208; 276; 278; 284; 289; 294; 300; 301; 307; 309; 311; 313

Luiz Eduardo Crescenti
120; 285

Luiz Eduardo Jorge
166; 300

Luiz Inácio Lula da Silva
28; 261

Luiz Silva
24; 261

Luiz Villaça
86; 275

Luiz Zerbini
113; 117; 158; 198; 203; 284; 298; 311; 312

Luiza Erundina
41; 265

Lygia Clark
150; 162; 170; 177; 181; 249; 296; 299; 300; 304; 306; 327

Lynne Cooke
166; 170; 300; 301

M

MacArthur
139; 290

Magnetoscópio
116; 283

Mahmoud Hojeij
166; 173; 300; 302

Mahmoud Khaled
252; 327

Malek Bensmail
130; 135; 287; 289

Manolo Arriola
207; 314

Manuel Bandeira
104; 280

Manuela Moscoso
232; 240; 323; 325

Marc Caro
101; 117; 126; 281; 284

Marcel Odenbach
41; 73; 96; 97; 98; 99; 116; 124; 220; 221; 224; 229; 265; 274; 279; 283; 285; 319; 320; 322

Marcello Dantas
86; 91; 96; 108; 109; 116; 276; 278; 279; 282; 283

Marcello Mercado
135; 154; 155; 159; 166; 172; 173; 178; 198; 208; 220; 225; 289; 297; 298; 300; 301; 302; 311; 313; 319; 320

Marcello Nitsche
41; 265

Marcellvs L.
193; 220; 225; 244; 310; 319; 320; 321; 325

Marcelo Braga
203; 312

Marcelo Cipis
117; 284

Marcelo de Alexandre
113; 284

Marcelo Gomes
204; 312

Marcelo Iaccarino
96; 279

Marcelo Machado
12; 14; 20; 52; 76; 83; 86; 90; 108; 117; 244; 252; 258; 260; 269; 274; 275; 276; 277; 282; 284; 325; 327

Marcelo Masagão
86; 108; 276; 282

Marcelo Rubens Paiva
24; 261

Marcelo Rezende
237; 324

Marcelo Tas
14; 20; 25; 30; 47; 70; 73; 76; 86; 96; 108; 120; 126; 186; 193; 244; 252; 260; 261; 262; 267; 273; 274; 276; 279; 282; 285; 286; 307; 310; 325; 327

Marcia Moreira 76; 274

Marcio Harum
232; 322

Marco Del Fiol
170; 177; 240; 302; 304; 325

Marco Paulo Rolla
147; 198; 199; 204; 220; 293; 311; 313; 319

Marcondes Dourado
130; 138; 229; 287; 290; 322

Marcos Amazonas
138; 290

Marcos Gaiarsa
52; 61; 64; 269; 271; 272

Marcos Hill
198; 199; 204; 220; 311; 313; 319

Marcos Moraes
192; 198; 204; 220; 229; 232; 237; 310; 311; 313; 319; 322; 323; 324

Margaret Morse
145; 151; 292; 297

Margot Crescenti
24; 34; 261; 263

Mari Pini
12; 258

Maria Dora Mourão
220; 229; 319; 322

Maria Elizabeth Ferreira
76; 274

Maria Esther Maciel
229; 322

María Inés Rodrigues
232; 240; 323; 324

Maria Lucia Mattos
91; 278

Maria Luisa Leal
12; 258

Maria Luísa Mendonça
252; 327

María Magdalena Campos-Pons
252; 328

Maria Oliveira
130; 135; 287; 289

Marie Ange Bordas
244; 252; 325; 328

Marilá Dardot
240; 325

Marília Ayrosa Galvão
108; 113; 154; 282; 284; 297

- Marina Abramovic**
82; 116; 147; 150;
151; 202; 204; 207;
208; 237; 241; 249;
276; 283; 293; 296;
297; 312; 313; 314;
324; 327
- Marina Abs**
24; 29; 52; 56; 58;
261; 262; 269; 270
- Marina de Caro**
198; 311
- Marina Lima**
69
- Mario Buonfiglio**
34; 263
- Mario Caro**
244; 325
- Mário Covas**
28; 261
- Mário de Andrade**
16; 259
- Mario Marcio
Bandarra**
64; 272
- Mario Peixoto**
127; 221; 287; 319
- Mario Ramiro**
170; 198; 302; 311
- Márióon Strecker**
30; 263
- Mark Wilcox**
56; 271
- Marlio Silva**
76; 274
- Marta Lucia Vélez**
220; 319
- Marta Nehring**
130; 135; 287; 289
- Martha Rosler**
134; 288
- Martin Mhando**
220; 228; 319; 322
- Martín Sastre**
174; 302
- Marwan Rechmaoui**
186; 188; 190; 307;
308
- Mary Louise Pratt**
211; 315
- Maurício Dias**
174; 177; 179; 220;
225; 302; 303; 304;
305; 319; 320
- Maurício Ianês**
248; 253; 326
- Mauro Cavalletti**
86; 96; 108; 130;
276; 279; 282; 287
- Mauro Cícero**
64; 272
- Melati Suryodarmo**
147; 198; 199; 202;
293; 311; 312
- Merce Cunningham**
113; 134; 283; 288
- Meredith Monk**
224; 320
- Michael Mazière**
120; 126; 130; 135;
139; 154; 163; 166;
170; 244; 285; 286;
287; 289; 290; 297;
299; 300; 301; 325
- Michael Owen**
82; 276
- Michael Smith**
154; 163; 297; 299
- Michael Snow**
193; 310
- Michel Foucault**
68; 273
- Michel Jaffrennou**
90; 101; 130; 131;
135; 277; 281; 287;
288; 289
- Michelangelo
Pistoletto**
134; 288
- Mídia Ninja**
49; 269
- Miguel Angel López**
232; 240; 323; 325
- Miguel
Petchkovsky**
186; 191; 307; 308
- Mihai Greuc**
204; 238; 312
- Miklós Peternák**
186; 191; 307; 308
- Milenne Tanganelli**
130; 135; 287; 289
- Milton Machado**
232; 323
- Milton Montenegro**
52; 60; 270; 271
- Mindy Faber**
76; 77; 82; 274; 276
- Miodrag Krkobabic**
186; 307
- Miranda July**
208; 313
- Mittar Suba Subotic**
158; 297
- Moacir dos Anjos**
158; 207; 210; 215;
217; 244; 248; 298;
314; 317; 319; 325;
327
- Mohamad Soueid**
190; 308
- Mona Dorf**
120; 285
- Mona Hatoum**
91; 175; 277; 301
- Mônica Reis**
52; 269
- Monique Badaró**
220; 319
- Moracy de Oliveira**
12; 24; 258; 261
- Moran Shavit**
232; 323
- Moreno Veloso**
186; 192; 307; 309
- Mounira Al Solh**
220; 319
- Moyses Baumstein**
108; 116; 282; 283
- N**
- Nabi Abi Chedid**
30; 262
- Nadia Moreno Moya**
232; 240; 323; 324
- Nam June Paik**
29; 41; 64; 73; 90;
91; 113; 116; 126;
130; 131; 132; 134;
143; 145; 146; 149;
174; 208; 249; 262;
265; 272; 274; 277;
278; 283; 286; 287;
288; 290; 291; 292;
293; 295; 303; 313;
327
- Naná Vasconcelos**
192; 309
- Natasha Mendonca**
232; 323
- Nelly Richards**
211; 315
- Nelson Baltrusis**
34; 263
- Nelson Hoineff**
117; 284
- Nelson Motta**
20; 45; 73; 260; 266;
273
- Neville d'Almeida**
16; 259
- Newton Goto**
220; 319
- Ney Marcondes**
18
- Ney Piacentini**
76; 274
- Nicolás Testoni**
220; 225; 319; 321
- Nicole Corsino**
175; 301
- Nigol Bezjian**
190; 308
- Nils Röller**
154; 162; 166; 297;
300
- Nizan Guanaes**
64; 108; 272; 282
- Noilton Nunes**
12; 258
- Norbert Corsino**
175; 301
- Norie Neumark**
154; 297
- Nortec Collective**
186; 192; 307; 309
- Nuno Ramos**
225; 320
- Nurit Sharett**
244; 325
- O**
- O2**
20; 49; 260; 269
- O.J. Simpson**
163; 299
- Objeto Amarelo**
174; 303
- Odilon Esteves**
252; 327
- Ofir Feldman**
237; 241; 324
- Olafur Eliasson**
232; 233; 234; 236;
240; 323; 325
- Olga Futemma**
52; 56; 269; 270
- Olhar Eletrônico**
12; 14; 20; 24; 25;
28; 29; 30; 34; 41;
45; 47; 49; 52; 56;
64; 73; 83; 92; 248;
258; 259; 260; 261;
262; 263; 265; 266;
267; 269; 270; 272;
273; 274; 275; 278;
327
- Olívia Brenga
Marques**
198; 311
- Olu Oguibe**
232; 240; 323; 325
- On Kawara**
150; 296
- Oscar Faria**
151; 297
- Oscar Niemeyer**
174; 303
- Oswald de Andrade**
20; 100; 260; 280
- Otávio Donasci**
12; 21; 24; 26; 34;
52; 108; 120; 147;
258; 260; 261; 263;
270; 282; 285; 294
- P**
- Pablo Dotta**
96; 279
- Pablo Lafuente**
244; 325
- Pablo Leon
de la Barra**
232; 240; 323; 324
- Pablo Lobato**
173; 302
- Pablo Rodríguez
Jáuregui**
120; 127; 285; 287
- Pablo Romano**
198; 311
- Paola Santoscoy**
232; 240; 323; 324
- Paralamas
do Sucesso**
45; 266
- Patrícia Moran**
130; 135; 173; 287;
289; 302
- Patrícia Travassos**
86; 276
- Patricio Bisso**
117; 284
- Paul McCarthy**
131; 134; 249; 288;
327
- Paul Willemsen**
166; 175; 300; 301
- Paula Alzugaray**
176; 177; 183; 220;
228; 303; 304; 307;
319; 322
- Paula Dip**
86; 91; 276; 277
- Paula Gaitán**
12; 258
- Paula Garcia**
237; 252; 324; 327
- Paulina
Wallenberg-Olsson**
166; 170; 300
- Paulo Bruscky**
41; 265

Paulo César Soares
64; 76; 83; 272; 274;
275

Paulo de Tarso
34; 263

Paulo Evaristo Arns
68; 272

Paulo Herkenhoff
41; 177; 182; 265;
304; 306

Paulo Labriola
76; 274

Paulo Leminski
190; 308

Paulo Maluf
30; 262

Paulo Miyada
248; 327

Paulo Morelli
20; 24; 28; 52; 260;
261; 262; 269

Paulo Nasser
52; 270

Paulo Nazareth
204; 209; 313

Paulo Nimer Pjota
237; 324

Paulo Priolli
18; 20; 260

Paulo Santos
117; 120; 122; 126;
138; 147; 154; 162;
173; 198; 203; 208;
283; 285; 286; 290;
294; 297; 299; 301;
311; 312; 313

Paulo Ubiratan
64; 272

Paulo von Poser
87; 104; 276; 281

Pedro Farkas
252; 327

**Pedro Mendes
da Rocha**
138; 290

Pedro Sá
186; 192; 307; 309

Pedro Vieira
20; 52; 76; 80; 86;
244; 260; 269; 274;
275; 276; 325

Pérez Ornia
108; 116; 282; 283

Peter Callas
96; 104; 108; 116;
279; 280; 282; 283

Peter Greenaway
97; 100; 117; 220;
221; 222; 224; 228;
229; 279; 281; 284;
319; 320; 322

Peter Payer
130; 134; 287; 288

Peter Ustinov
135; 289

Peter Weibel
215; 317

Petra Holzer
220; 319

Philip Glass
208; 224; 313; 320

Pichi Martirani
82; 275

Pierre Bongiovanni
86; 87; 88; 90; 96;
101; 108; 166; 173;
276; 277; 279; 281;
282; 300; 302

Pierre Hénon
108; 282

Pilar Sanz
101; 281

Piotr Krajewski
96; 279

Porta dos Fundos
49; 269

Príamo Lozada
166; 175; 186; 192;
198; 300; 301; 307;
309; 311

Pupillo
192; 309

Q

Quito Ribeiro
186; 192; 307; 309

R

Rabih Mroué
186; 191; 307; 310

Rádio Xilik
48; 268

Rafael França
73; 166; 167; 170;
274; 300; 302

Rafael Lain
166; 174; 186; 192;
203; 208; 226; 228;
300; 302; 303; 307;
309; 312; 313; 321

**Rafael
Lozano-Hemmer**
175; 301

Rafic Farah
86; 276

Raquel Garbelotti
186; 307

Raquel Schwartz
232; 322

Rasha Salti
207; 314

Raul Loureiro
207; 314

Raul Mourão
87; 276

Rebecca Horn
60; 271

**Regina Fourneaut
Monteiro**
30; 263

Regina Parra
237; 324

Regina Rheda
92; 278

Regina Silveira
35; 41; 170; 208;
264; 265; 302; 314

Regina Soares
113; 284

Regina Vater
127; 183; 287; 307

Rejane Cantoni
229; 322

Rejane Spitz
120; 124; 285; 287

Renato Barbieri
20; 52; 96; 108; 260;
269; 279; 282

Renato Bulcão
34; 52; 263; 269

Renato Cury
130; 138; 287; 290

Renato Delmanto
34; 263

Renato Gomes
34; 263

**Ricardo Afonso
Mendonça**
130; 287

Ricardo Anderáos
166; 300

Ricardo Basbaum
186; 207; 307; 314

Ricardo Carioba
248; 253; 326

Ricardo Casas
120; 127; 285; 287

Ricardo Iazzetta
220; 319

Ricardo Nauenberg
64; 73; 86; 101; 272;
274; 276; 281

Ricardo Ribenboim
166; 300

Ricardo Rosas
198; 208; 311; 314

Ricardo Van Steen
86; 276

Ricardo Waddington
76; 90; 274

Richard Nixon
104; 280

Richard Peña
139; 290

Richard Serra
134; 208; 249; 288;
313; 327

Richard Wagner
98; 279

Rifky Effendy
244; 325

Rita Moreira
12; 34; 76; 80; 83;
120; 258; 263; 274;
275; 285

Rita Myers
120; 121; 127; 285

**Rivane
Neuenschwander**
182; 240; 306; 325

Rob Rombout
120; 127; 285; 287

Robert Altman
116; 283

Robert Ashley
224; 320

Robert Cahen
60; 100; 101; 116;
120; 121; 124; 127;
175; 193; 271; 281;
283; 285; 301; 310

**Robert
Mapplethorpe**
83; 275

Robert Smithson
177; 181; 303; 305

Robert Turnock
96; 100; 279; 281

Robert Wilson
116; 208; 283; 313

**Roberta Estrela
D'Alva**
202; 206; 311

Roberto Amado
52; 270

Roberto Berliner
65; 68; 76; 80; 86;
91; 272; 273; 274;
276; 278

Roberto D'Ávila
41; 265

**Roberto
Elisabetsky**
12; 24; 28; 52; 258;
261; 270

Roberto Loeck
86; 276

Roberto Maya
130; 287

Roberto Moreira
166; 244; 249; 300;
325; 327

Roberto Muyaert
108; 117; 282; 284

Roberto Piva
68; 272

Roberto Sandoval
68; 73; 272; 274

Roberval Layus
96; 279

Rockefeller
139; 290

Rod Stoneman
86; 88; 90; 96; 101;
108; 276; 277; 278;
279; 281; 282

Rodolfo Cittadino
24; 34; 261; 263

Rodrigo Alonso
186; 307

**Rodrigo Martins
Ferreira**
24; 261

Rodrigo Minelli
173; 198; 203; 302;
311; 312

Rodrigo Moura
207; 232; 240; 314;
322; 325

Rodrigo Novaes
220; 224; 319; 321

Roger Karman
101; 281

Rogério Gallo
73; 273

Rogério Haesbaert
244; 248; 252; 325;
327; 328

Rogério Sganzerla
16; 259

Rolling Stones
47; 116; 267; 283

Ronaldo Entler
198; 311

Ronaldo Gino
203; 312

Ronaldo Marques
24; 261

Ronaldo Miranda
192; 309

- Ronaldo Pamplona da Costa**
30; 263
- Rosa Maria**
24; 30; 261; 263
- Rosa Méndez Zurutuza**
96; 101; 279; 281
- Rosalind Krauss**
143; 146; 149; 151; 177; 291; 293; 295; 297; 303
- Rosana Delellis**
120; 285
- Rosângela Rennó**
166; 173; 174; 208; 220; 300; 302; 314; 319
- Rosely Nakagawa**
108; 117; 154; 282; 284; 297
- Rubens Ewald Filho**
24; 30; 31; 34; 41; 261; 263; 265
- Rubens Fernandes**
12; 258
- Ruth Slinger**
34; 263
- Ruy Solberg**
24; 28; 261; 262
- S**
- Sabrina Moura**
244; 325
- Sandra del Carmen**
138; 290
- Sandra Goldbacher**
56; 271
- Sandra Kogut**
65; 68; 76; 80; 81; 82; 86; 87; 90; 96; 98; 108; 113; 154; 162; 252; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 279; 280; 282; 284; 297; 327
- Sandra Lischi**
86; 90; 96; 108; 117; 276; 277; 279; 282; 284
- Sandra Penna**
147; 154; 162; 294; 297; 299
- Sebastian Díaz Morales**
174; 186; 191; 232; 302; 307; 309; 323
- Selmo Leisgold**
76; 274
- Semiha Berskoy**
163; 299
- Sergio Martinelli**
108; 282
- Sergio Edelsztein**
198; 311
- Sergio Groisman**
73; 273
- Sérgio Luz**
86; 276
- Sergio Mekler**
158; 203; 298; 312
- Sergio Roizenblit**
104; 281
- Sérgio Tastaldi**
24; 261
- Shahidul Alam**
198; 208; 311; 314
- Shaun Gladwell**
225; 228; 320; 321
- Sheila Leirner**
56; 270
- Sherill Howard**
96; 279
- Pociecha**
96; 279
- Sherman Ong**
204; 244; 312; 325
- Shulin Zhao**
186; 191; 307; 308
- Siba**
158; 297
- Silvia de Laurentiz**
229; 322
- Silvio Santos**
260
- Simon Biggs**
130; 139; 287; 290
- Solange Hernandez**
16; 259
- Solange**
- Oliveira Farkas**
2; 12; 16; 24; 34; 52; 61; 64; 68; 76; 80; 83; 86; 87; 88; 90; 96; 97; 108; 112; 113; 120; 124; 127; 130; 134; 139; 154; 166; 174; 186; 190; 191; 193; 194; 198; 220; 221; 229; 232; 233; 244; 252; 257; 258; 259; 261; 263; 269; 271; 272; 274; 275; 277; 279; 282; 284; 285; 286; 287; 290; 297; 300; 303; 307; 308; 309; 310; 311; 319; 320; 322; 323; 325; 327
- Stanza**
166; 173; 300; 302
- Stefan Ciupek**
252; 327
- Steina Vasulka**
60; 83; 116; 130; 134; 149; 208; 271; 275; 283; 287; 288; 295; 313
- Stephen Rimmer**
220; 319
- Stephen Vitiello**
117; 120; 126; 130; 134; 149; 198; 203; 208; 283; 285; 286; 287; 288; 295; 311; 312; 313
- Stephen Wright**
186; 192; 307; 310
- Steve Seid**
154; 163; 297; 299
- Suely Rolnik**
207; 232; 314; 323
- Sylvia Plath**
104; 280
- Sylvio Back**
52; 269
- T**
- T.S. Eliot**
104; 280
- Tadeu Jungle**
12; 18; 20; 24; 29; 34; 41; 46; 52; 60; 64; 65; 68; 73; 83; 86; 96; 100; 186; 190; 244; 252; 258; 260; 261; 262; 263; 265; 270; 272; 273; 275; 279; 280; 307; 308; 325; 327
- Tainá Azeredo**
232; 237; 240; 323; 325
- Talking Heads**
68; 91; 272; 275; 278
- Tancredo Neves**
28; 35; 261; 263
- Tania Bruguera**
232; 240; 323; 324
- Tatiana Calvo Barbosa**
86; 276
- Telecine Maruim**
12; 24; 28; 258; 261; 262
- Teresinha de Jesus**
198; 311
- Teresinha Soares**
207; 314
- Terry Flaxon**
120; 285
- Terry Smith**
215; 317
- Teté Martinho**
64; 272
- Tetê Vasconcelos**
52; 269
- Tetine**
154; 155; 162; 297; 299
- The Kitchen**
60; 76; 83; 134; 147; 208; 271; 274; 275; 293; 313
- The Otolith Group**
204; 312
- The Sydney Front**
113; 284
- Theo Werneck**
29; 262
- Thereza Farkas**
232; 237; 240; 244; 323; 325
- Thomas Munz**
198; 311
- Thomaz Farkas**
12; 16; 28; 36; 38; 258; 259; 261; 264
- Tim Macmillan**
170; 301
- Tim Morrison**
96; 101; 104; 279; 280; 281
- Time Code**
100; 281
- Timothy Binkley**
108; 116; 282; 283
- Tina Keane**
108; 117; 282; 283
- Titãs**
80; 274
- Todo Mundo Vídeo**
34; 263
- Tom Petty**
116; 283
- Tom Phillips**
100; 117; 281; 284
- Tom van Vliet**
86; 90; 92; 96; 97; 101; 120; 124; 130; 139; 198; 208; 220; 229; 276; 277; 278; 279; 281; 285; 287; 290; 311; 313; 319; 322
- Tomoe Moriyama**
154; 297
- Toniko Mello**
14; 20; 260
- Trisha Brown**
208; 313
- Tunga**
232; 323
- tv Cubo**
48; 73; 268; 273
- tv Lobo**
48; 268
- tv Pedal**
48; 268
- tv Viva**
34; 38; 47; 64; 83; 96; 263; 264; 267; 272; 275; 279
- tvDo**
12; 18; 20; 24; 29; 34; 45; 47; 52; 56; 68; 73; 248; 258; 259; 260; 261; 262; 263; 266; 267; 269; 270; 272; 273; 327
- TVento Levou**
48; 268
- U**
- Uakti**
64; 68; 72; 130; 147; 162; 272; 273; 287; 294; 299
- Ulay**
208; 241; 313
- Ultraje a Rigor**
45; 266
- Ulysses Guimarães**
28; 70; 261
- Ulysses Nadruz**
108; 110; 116; 282; 284
- Uri Lipschitz**
96; 279
- Uzyna Uzona**
12; 258
- V**
- Valdir Afonso**
64; 272
- Valquíria Prates**
232; 322
- Van Gogh TV**
96; 100; 101; 279; 280; 281
- Vera Barros**
138; 290
- Verinha Blumenau**
113; 284
- Video Data Bank**
52; 60; 76; 82; 130; 134; 154; 270; 271; 274; 276; 287

Videoverso
12; 20; 34; 38; 47;
258; 260; 263; 264;
267

Vincent Carelli
108; 113; 139; 282;
284; 290

Vincent van Gogh
116; 283

Vinicius Viana
76; 274

Virginia de Medeiros
244; 325

Vito Acconci
60; 73; 134; 143;
146; 271; 273; 288;
291; 292

Vitor Agostinho
64; 272

Vivian Paulissen
186; 193; 194; 307;
310

Viviane Borges
52; 269

w

Wagner Morales
166; 173; 186; 193;
198; 202; 207; 300;
302; 307; 310; 311;
314

Walcyr Carrasco
34; 41; 263; 265

Waldir Martins
34; 263

Waldo Cesar
104; 280

Walid Raad
186; 190; 307; 308

Walter Avancini
12; 21; 258; 260

Walter Clark
12; 21; 34; 38; 45;
49; 64; 108; 117;
258; 260; 263; 265;
266; 269; 272; 282;
284

Walter George Durst
12; 21; 24; 25; 34;
41; 52; 258; 260;
261; 263; 265; 269

Walter Lima Jr.
12; 258

Walter Riedweg
174; 177; 179; 220;
225; 302; 303; 304;
319; 320

Walter Silveira
12; 18; 20; 24; 29;
34; 52; 56; 56; 82;
108; 130; 138; 149;
244; 252; 258; 260;
261; 262; 263; 269;
270; 272; 275; 282;
287; 289; 295; 325;
327

Walter Zanini
41; 56; 73; 249; 265;
270; 274; 327

Waly Salomão
56; 135; 149; 154;
155; 156; 158; 186;
187; 190; 208; 270;
289; 295; 297; 307;
308; 313

Wenzel Jacob
82; 276

Wesley Duke Lee
35; 41; 73; 264; 265;
273

Willem Dafoe
91; 278

William Kentridge
170; 252; 302; 328

William Wegman
60; 91; 208; 271;
278; 313

Willoughby Sharp
64; 73; 272; 273

Woody Vasulka
60; 83; 116; 134;
271; 275; 283; 288

x

Ximena Cuevas
166; 175; 198; 300;
301; 311

y

Yoichiro Kawaguchi
96; 100; 279; 281

Yoko Ono
134; 237; 288; 324

Yolanda Wood
244; 325

Yuni Hadi
186; 191; 307; 309

Yves Klein
237; 324

Yves Louchez
108; 282

z

Zaba Moreau
127; 287

Zbigniew Rybczynski
90; 91; 116; 277;
278; 283

ZDF
100; 281

Zhao Shulin
186; 191; 307; 308

Zoy Anastassakis
192; 309

**VIDEOPRASIL: TRÊS DÉCADAS DE VÍDEO,
ARTE, ENCONTROS E TRANSFORMAÇÕES**
**VIDEOPRASIL: THREE DECADES OF VIDEO,
ART, ENCOUNTERS, AND TRANSFORMATIONS**

ORGANIZAÇÃO

EDITORS

Teté Martinho, Solange Farkas

TEXTOS (LINHA DO TEMPO)

WRITER (TIMELINE)

Teté Martinho

ENSAIOS

ESSAYS

Eduardo de Jesus, Gabriel Priolli,
Moacir dos Anjos, Paula Alzugaray

DESIGN GRÁFICO

GRAPHIC DESIGN

Celso Longo + Daniel Trench

ASSISTENTES DE DESIGN

DESIGN ASSISTANTS

Manu Vasconcellos, Felipe Sabatini

PRODUÇÃO EDITORIAL

EDITORIAL PRODUCTION

Maria Teresa Tavares

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

ASSISTANT PRODUCER

Juliana Caffé

PESQUISA

RESEARCH

PESQUISA HISTÓRICA

HISTORIC RESEARCH

Juliana Sartori

COORDENAÇÃO DE PESQUISA

RESEARCH COORDINATION

Tatiana Ferraz, Diego Matos

PESQUISADORES

RESEARCHERS

Beatriz Matuck, Carolina Câmara, Juliana
Caffé, Juliana Costa, Juliana Froehlich,
Leonardo Zerino, Marina Rosenfeld Sznelwar,
Ruy Luduvice

PESQUISA ICONOGRÁFICA

IMAGE RESEARCH

Silvia Nastari, Karina Tengan, Luiz Pinto

LICENCIAMENTO DE IMAGEM

IMAGE LICENSING

Alita Mariah

ÍNDICE ONOMÁSTICO

INDEX OF NAMES

Cristiane Yamazato

VERSÃO EM INGLÊS

ENGLISH VERSION

Anthony Doyle, John Norman

REVISÃO

PROOFREADER

Regina Stocklen

PRODUÇÃO GRÁFICA, DIGITALIZAÇÃO DE

ORIGINAIS E TRATAMENTO DE IMAGEM

**GRAPHIC PRODUCTION, SCANNING,
AND IMAGE RETOUCHING**

Prata da Casa

TRATAMENTO DE IMAGEM,

FOTO THOMAZ FARKAS (PG. 36)

IMAGE RETOUCHING,

THOMAZ FARKAS PICTURE (P. 36)

Marcos Ribeiro

AGRADECIMENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

Almine Rech Gallery, Ana Ester Oliveira,
Ana Pato, André Hallak, Anna Beatriz Ayrosa
Galvão, Antonia Cifuentes, Antonio Salles
Neto, Arturo Marruenda/La Miscelanea
Bañuelos, Barão Fonseca, Barbara Durst,
Candido José Mendes, Carlos Nader,
Catalina Holguín/La Miscelanea Bañuelos,
Christine Mello, Eduardo Abramovay, Eduardo
de Jesus, Eduardo Queiroz, Flavio Bitelman,
Flavio Gaiarsa, Gabriel Priolli, Gerardo
Zapata, Guel Arraes, Gustavo Raulino,
Hugo França, Isabella Lenzi, Jane England/
England & Co, Jean-Marie Duhard, Jerome
Lefdup, João Paulo Farkas/Thomaz Farkas
Estate, Jorge La Ferla, Juliana Sartori, Ken
Hakuta/Nam June Paik Estate, Kiko Farkas/
Thomaz Farkas Estate, Lucas Bambozzi,
Marcelo Durst, Marcio Junji Sono/Luciana
Brito Galeria, Margarida Carvalho/Galeria
111, Maria Carolina de Souza Anhaia Mello,
Mariana Amaral/Galeria Nara Roesler, Marina
Torre, Marta Ribeiro Fernandes Braga, Mauro
Cavalletti, Natalia Grabowska/Sprüth Magers,
Nicole Terrasse, Otávio Donasci, Patrícia
Lira/Centro de Memória e Informação do
MIS (CEMIS), Pedro Farkas, Pia Toti Abelli,
Pierre Bongiovanni, Rob Rombout, Rocco
Minelli, Ruth Hodgins/Vídeo Data Bank,
Sfeir-Semler Gallery, Silvia Abs, Stephen
Vitiello, Tadeu Jungle, Thaissa Danielle
Meira Favaro, Valencia Scott/Contini Galleria
D'Arte, Vanessa Lloyd/Anna Schwartz Gallery
Sydney, Ximena Cuevas

Agradecemos também a todos os artistas e demais participantes do Videobrasil que foram mencionados neste livro e se dispuseram a colaborar, com lembranças e registros, para a reconstrução da memória do Festival. Seria impossível concluir este esforço sem o envolvimento generoso de nossos parceiros.

We also thank all the artists and other participants of the Festival mentioned in this book, who have agreed to contribute, with their recollections and registers, to rebuild the memory of the Festival. It would be impossible to accomplish this effort without the kind help of our partners.



ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

DIREÇÃO DIRECTION

DIREÇÃO GERAL
GENERAL DIRECTOR AND COORDINATOR
Solange O. Farkas

ASSISTENTE DA DIREÇÃO
ASSISTANT TO THE DIRECTOR
Camila Schmidt Veiga

PROGRAMAÇÃO PROGRAMME

DIREÇÃO DE PROGRAMAÇÃO
PROGRAMME DIRECTOR
Thereza Farkas

ASSISTENTE DA PROGRAMAÇÃO
PROGRAMME ASSISTANT
Naiade Margonar

PRODUÇÃO PRODUCTION

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
PRODUCTION DIRECTOR
Adriano Alves Pinto

PRODUTOR
PRODUCER
Rafael Moretti

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
PRODUCTION ASSISTANT
Juliana Caffé

ARQUIVO E PESQUISA ARCHIVE AND RESEARCH

COORDENAÇÃO DE ARQUIVO E PESQUISA
ARCHIVE AND RESEARCH COORDINATOR
Diego Matos

PRODUTORA
PRODUCER
Carolina Câmara

PESQUISADOR
RESEARCHER
Ruy Luduvice

CATALOGAÇÃO E ATENDIMENTO
CATALOGUING AND CONTACT
Juliana Costa

AUDIOVISUAL
Leonardo Zerino, Samuel de Castro

EDITORIAL

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATOR
Teté Martinho

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL PRODUCTION
Maria Teresa Tavares

COMUNICAÇÃO COMMUNICATIONS

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATIONS COORDINATOR
Ana Paula Vargas

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATIONS TEAM
Deborah Moreira, Eduardo Haddad,
Kátia König

DESIGN
Lila Botter

ADMINISTRATIVO MANAGEMENT

COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA
MANAGEMENT COORDINATOR
Jô Lacerda

ASSISTENTE ADMINISTRATIVA
MANAGEMENT ASSISTANT
Marcella G. Mello

ASSESSORIA JURÍDICA
LEGAL ADVISOR
Olivieri Associados

APOIO INSTITUCIONAL INSTITUTIONAL SUPPORT



Electrica



SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NO ESTADO DE SÃO PAULO REGIONAL MANAGEMENT IN SÃO PAULO STATE

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL
PRESIDENT OF THE REGIONAL COUNCIL
Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL
DIRECTOR OF THE REGIONAL DEPARTMENT
Danilo Santos de Miranda

CONSELHO EDITORIAL
EDITORIAL BOARD
Ivan Giannini

Joel Naimayer Padula
Luiz Deoclécio Massaro Galina
Sérgio José Battistelli

EDIÇÕES SESC SÃO PAULO

GERENTE
MANAGER
Marcos Lepiscopo

GERENTE ADJUNTA
DEPUTY MANAGER
Isabel M. M. Alexandre

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha

PRODUÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL PRODUCTION
João Cotrim, Rafael Fernandes Cação

COORDENAÇÃO GRÁFICA
GRAPHIC COORDINATION
Katia Verissimo

COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATIONS COORDINATION
Bruna Zarnoviec Daniel

COLABORADORES
CONTRIBUTORS
Juliana Braga, Juliana Okuda, Melina Marson

CRÉDITOS DE IMAGEM

Pgs. 10, 22, 50, 62, 74, 94, 106, 118, 128: © Kiko Farkas

Pgs. 12, 63, 75, 85, 95, 107, 119, 165, 185, 197, 220, 231 e 244, troféus Festival; pg. 234; pg. 236, Karim Ainouz, Olafur Eliasson; pg. 237, Tainá Azeredo e Thereza Farkas; pg. 249, Reboot, Chelipa Ferro; pg. 250; pg. 254; pg. 330: © Everton Ballardin

Pg. 16, capa revista *Fotoptica*: Thomaz Farkas Estate

Pg. 16, câmera: © Benjamin Auger/Paris Match Archive via Getty Images; cortesia JVC Kenwood do Brasil

Pg. 18: © Tadeu Jungle

Pg. 21, Glauber Rocha: © Ronaldo Theobald/CPDoc JB

Pg. 32: © Bill Martinez

Pgs. 39, 125, clippings: © Folhapress

Pgs. 46 e 82: © Cedoc-tvcultura/SP

Pg. 57, clipping: © Estádio Conteúdo

Pg. 60, *Double Lunar Dogs*, de Joan Jonas: © Joan Jonas; cortesia Video Data Bank, www.vdb.org

Pg. 66: © Paulo Cerciarri/Folhapress

Pg. 73, Kadu Moliterno em *Armação ilimitada*: © TV GLOBO

Pg. 84: © Paulo Labriola

Pg. 114: © Kira Perov

Pg. 134, *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, de Martha Rosler: cortesia do Video Data Bank, www.vdb.org

Pg. 148; pg. 246, *O samba do crioulo doido*, de Luiz de Abreu; pg. 248, Bakary Diallo: © Renata D'Almeida

Pg. 152: © André Poppovic

Pg. 164; pg. 170, capa *VCA Rafael França – Obra como Testamento*; pgs. 184, 196, 218, 230: © Angela Detanico e Rafael Lain

Pgs. 158, 160, *Deposito Dell'Arte*, de Fabrizio Plessi: © Cristiano Mascaro

Pg. 122; pg. 124, *Le Souffle du Temps*, de Robert Cahen; pg. 126, *K. O. Kid*, de Marc Caro; pg. 127, Jorge La Ferla e Robert Cahen; pg. 127, *Resurrection Body*, de Rita Myers: © Marco Aurélio Olímpio e Walter Louzán

Pg. 124, *Breda Beban e Hrvoje Horvatic – Before the Kiss*, de Michael Mazière: © Michael Mazière

Pg. 132; pg. 134, *Video Opera for Paik*, de Steina Vasulka e Stephen Vitiello; pg. 135, *Daragóy*, de Inês Cardoso; pg. 136; pg. 138, *Video Zoo*, de Cao Hamburger, Carlos Barmak, Vera Barros e Pedro Mendes da Rocha; pg. 138, *Bardo*, de Marcondes Dourado; pg. 138, *Poesia é risco*, de Augusto de Campos, Cid Campos e Walter Silveira; pg. 139, Guillermo Cifuentes e Akram Zaatari; pg. 139, *Luminous Cosmic Rays*, de Keiichi Tanaka; pg. 140; pg. 144; pg. 156; pg. 158, Waly Salomão em *Bestiário masculino-feminino*; pg. 158, *O gabinete de Chico*, de Chelipa Ferro; pg. 159, Marcello Mercado; pg. 159, *The Antirom Performance*; pg. 159, *Home of the Page*, de Lefdup e Lefdup; pg. 162, David Larcher e Sandra Kogut; pg. 162, *Eletrobrecht*, de Tetine; pg. 163, *A Night with Mike*, de Michael Smith; pg. 168; pg. 170, Eduardo de Jesus; pg. 171; pg. 172; pg. 173, *A mulher e seu marido bife*, de Luiz Duva; pg. 174, Angela Detanico, Rafael Lain, Eduardo de Jesus, Gilberto Prado e Solange Farkas; pg. 174, identidade visual do 13º Festival; pag. 174, Lucas Bambozzi; pg. 175, Priamo Lozada; pg. 175, Gianni Toti; pg. 188; pg. 190, artistas e curadores da exposição *Narrativas Possíveis*; pg. 191, *Tabla Dubb*, de Hassan Khan; pg. 192, Nortec Collective; pg. 192, *Deus nos guiando no escuro*, de Domenico Lancellotti; pg. 192, Stephen Wright, Christine Mello e Akram Zaatari; pag. 193, Solange Farkas e Arlindo Machado; pg. 193, Ernesto Varela, de Marcelo Tas; pg. 194; pg. 200; pg. 202, Coco Fusco; pg. 202, *My Possession*, de Ingrid Mwangi; pg. 203, Chelipa Ferro; pg. 203, Rodrigo Minelli; pg. 203, *play gallery*; pg. 204, artistas da mostra *Novos vetores*; pg. 205; pg. 206; pg. 207, Teresinha Soares; pg. 207, Gilberto Esparza; pg. 208, Shahidul Alam, Ricardo Rosas, André Brasil, Marcello Mercado e Daniel Lima; pg. 222; pg. 224, *Disturbed Places – Five Variations on India*, de Marcel Odenbach; pg. 226; pg. 228, *Low Pressure*, de Eder Santos: © Isabella Matheus

Pg. 208, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, de Marina Abramovic: © Marina Abramovic; cortesia da artista e da Sean Kelly Gallery, Nova York; licenciado por AUTVIS, Brasil, 2015

Pg. 209, clipping: © Tom Morton; crítica publicada na revista *Frieze* nº 98, 2006. frieze.com

Pg. 212, *América invertida*, de Joaquín Torres García: © Museo Torres García

Pg. 214, *Cruzeiro do Sul*, de Cildo Meireles: © Pat Kilgore

Pg. 225, *Dervix*, de Arthur Omar; pg. 229, Marcos Moraes: © Elizabeth Lee

Pg. 225, Maurício Dias e Walter Riedweg: © Elizabeth Lee e Thiago Villaça Boffe

Pg. 228, *Kickflipper: Fragments Edit*, de Shaun Gladwell: cortesia do artista e da Anna Schwartz Gallery

Pg. 229, Kenneth Anger e Marcel Odenbach: © Thiago Villaça Boffe

Pg. 236, *Your new bike*, de Olafur Eliasson: © Olafur Eliasson

Pg. 237, Itinerância 17º Festival: © Adriano Alves Pinto

Pg. 242: © Daniel Trench + Celso Longo

Pg. 248, Gabriel Mascaro no Videoformes: © Gabriel Soucheyre

Pg. 248, Pedro Vieira, Tadeu Jungle, Gabriel Priolli, José Celso Martinez Corrêa e Walter Silveira; pg. 253: © Ali Karakas

Pg. 249, Ana Maria Maia e Ana Pato: © Leda Abuhab

Pg. 332, Programas Públicos do 19º Festival: © Max Röhrig

As demais imagens que aparecem nesta publicação foram gentilmente cedidas pelos artistas ou autores e/ou integram o Acervo da Associação Cultural Videobrasil. Os editores agradecem às pessoas e instituições que contribuíram com imagens para a reconstrução da história do Festival. Apesar de todos os esforços realizados em respeito às obrigações legais referentes aos direitos autorais e retratados das imagens, em alguns casos a autoria permaneceu desconhecida, ou não foi possível localizar os autores ou seus herdeiros. Registramos aqui nossa intenção de fazer esse reconhecimento, a qualquer tempo, caso os autores venham a se manifestar.

IMAGE CREDITS

Pages 10, 22, 50, 62, 74, 94, 106, 118, 128:
© Kiko Farkas

Pages 12, 63, 75, 85, 95, 107, 119, 165, 185, 197, 220, 231, 244, Festival trophies; p. 234; p. 236, Karim Aïnouz, Olafur Eliasson; p. 237, Tainá Azeredo and Thereza Farkas; p. 249, *Reboot*, Chelipa Ferro; p. 250; p. 254; p. 330: © Everton Ballardin

P. 16, *Fotoptica* magazine cover:
Thomaz Farkas Estate

P. 16, camera: © Benjamin Auger/Paris Match Archive via Getty Images; courtesy JVC Kenwood do Brasil

P. 18: © Tadeu Jungle

P. 21, Glauber Rocha: © Ronaldo Theobald/CPDOC JB

P. 32: © Bill Martinez

Pages 39, 125, press clippings: © Folhapress

Pages 46 and 82: © Cedoc-tvcultura/sp

P. 57, clipping: © Estadão Conteúdo

P. 60, *Double Lunar Dogs*, by Joan Jonas:
© Joan Jonas; courtesy Video Data Bank, www.vdb.org

P. 66: © Paulo Cerciarí/Folhapress

P. 73, Kadu Moliterno in *Armação ilimitada*:
© TV GLOBO

P. 84: © Paulo Labriola

P. 114: © Kira Perov

P. 134, *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, by Martha Rosler: courtesy Video Data Bank, www.vdb.org

P. 148; p. 246, *O samba do crioulo doido*, by Luiz de Abreu; p. 248, Bakary Diallo:
© Renata D'Almeida

P. 152: © André Poppovic

P. 164; p. 170, *vAc Rafael França – Work as Testament* cover; pages 184, 196, 218, 230:
© Angela Detanico and Rafael Lain

Pages 158, 160, *Deposito Dell'Arte*, by Fabrizio Plessi: © Cristiano Mascaro

P. 122; p. 124, *Le Souffle du Temps*, by Robert Cahen; p. 126, *K. O. Kid*, by Marc Caro; p. 127, Jorge La Ferla and Robert Cahen; p. 127, *Resurrection Body*, by Rita Myers: © Marco Aurélio Olímpio and Walter Louzán

P. 124, *Breda Beban and Hrvoje Horvatic – Before the Kiss*, by Michael Mazière: © Michael Mazière

P. 132; p. 134, *Video Opera for Paik*, by Steina Vasulka and Stephen Vitiello; p. 135, *Daragóy*, by Inês Cardoso; p. 136; p. 138, *Video Zoo*, by Cao Hamburger, Carlos Barmak, Vera Barros, and Pedro Mendes da Rocha; p. 138, *Bardo*, by Marcondes Dourado; p. 138, *Poesia é risco*, by Augusto de Campos, Cid Campos, and Walter Silveira; p. 139, Guillermo Cifuentes and Akram Zaatar; p. 139, *Luminous Cosmic Rays*, by Keiichi Tanaka; p. 140; p. 144; p. 156; p. 158, Waly Salomão in *Bestiário masculino-feminino*; p. 158, *O gabinete de Chico*, by Chelipa Ferro; p. 159, Marcello Mercado; p. 159, *The Antiom Performance*; p. 159, *Home of the Page*, by Lefdup, and Lefdup; p. 162, David Larcher and Sandra Kogut; p. 162, *Eletrobrecht*, by Tetine; p. 163, *A Night with Mike*, by Michael Smith; p. 168; p. 170, Eduardo de Jesus; p. 171; p. 172; p. 173, *A mulher e seu marido bife*, by Luiz Duva; p. 174, Angela Detanico, Rafael Lain, Eduardo de Jesus, Gilberto Prado, and Solange Farkas; p. 174, 13th Festival visual identity; p. 174, Lucas Bambozzi; p. 175, Priamo Lozada; p. 175, Gianni Toti; p. 188; p. 190, artists and curators at the *Possible Narratives* exhibition; p. 191, *Tabla Dubb*, by Hassan Khan; p. 192, Nortec Collective; p. 192, *Deus nos guiando no escuro*, by Domenico Lancellotti; p. 192, Stephen Wright, Christine Mello, and Akram Zaatar; p. 193, Solange Farkas and Arlindo Machado; p. 193, Ernesto Varela, by Marcelo Tas; p. 194; p. 200; p. 202, *Coco Fusco*; p. 202, *My Possession*, by Ingrid Mwangi; p. 203, Chelipa Ferro; p. 203, Rodrigo Minelli; p. 203, *play gallery*; p. 204, artists at the *New Vectors* exhibition; p. 205; p. 206; p. 207, Teresinha Soares; p. 207, Gilberto Esparza; p. 208, Shahidul Alam, Ricardo Rosas, André Brasil, Marcello Mercado, and Daniel Lima; p. 222; p. 224, *Disturbed Places – Five Variations on Índia*, by Marcel Odenbach; p. 226; p. 228, *Low Pressure*, by Eder Santos: © Isabella Matheus

P. 208, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, by Marina Abramovic: © Marina Abramovic; courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery, New York; licensed by AUTVIS, Brazil, 2015

P. 209, press clipping: © Tom Morton; review published by *Frieze* n° 98, 2006 (frieze.com)

P. 212, *América invertida*, by Joaquín Torres García: © Museo Torres García

P. 214, *Cruzeiro do Sul*, by Cildo Meireles:
© Pat Kilgore

P. 225, *Dervix*, by Arthur Omar; p. 229, Marcos Moraes: © Elizabeth Lee

P. 225, Maurício Dias and Walter Riedweg: © Elizabeth Lee and Thiago Villaça Boffe

P. 228, *Kickflipper: Fragments Edit*, by Shaun Gladwell: courtesy of the artist and Anna Schwartz Gallery

P. 229, Kenneth Anger and Marcel Odenbach:
© Thiago Villaça Boffe

P. 236, *Your new bike*, by Olafur Eliasson:
© Olafur Eliasson

P. 237, 17th Festival On Tour Programme:
© Adriano Alves Pinto

P. 242: © Daniel Trench + Celso Longo

P. 248, Gabriel Mascaro at Videoformes:
© Gabriel Soucheyre

P. 248, Pedro Vieira, Tadeu Jungle, Gabriel Priolli, José Celso Martinez Corrêa, and Walter Silveira; p. 253: © Ali Karakas

P. 249, Ana Maria Maia and Ana Pato:
© Leda Abuhab

P. 332, 19th Festival Public Programs:
© Max Röhrig

Permission to publish all other images in this publication was kindly granted by the artists or authors and/or the Associação Cultural Videobrasil Archive. The editors would like to thank the individuals and institutions that provided pictures so that we could reconstitute the history of the Festival. Although every effort was made to locate the copyright holders and to obtain all necessary permissions, some material has been included in this publication for which we were unable to trace the author or relevant rights holder(s) or heir(s) thereto. We would be happy to rectify this at the earliest possible convenience should further information be brought to light.

V652

Videobrasil: Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações / Associação Cultural Videobrasil; Serviço Social do Comércio. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2015. – 352 p.: il., bilingue (português/inglês).

ISBN 978-85-7995-180-0

1. Videobrasil - Associação Cultural Videobrasil. 2. Arte contemporânea. 3. Vídeo. 4. História. II. Associação Cultural Videobrasil. II. Serviço Social do Comércio.

CDD 709

FONTE
Fakt

PAPEL
Paper Perfect 104 g/m²
Duo Design 240 g/m²

IMPRESSÃO
Nywgraf Editora e Gráfica

DATA
Abril de 2015

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL
Av. Imperatriz Leopoldina, 1150
Vila Leopoldina 05305-002 São Paulo SP
Tel. (55 11) 3645 0516
videobrasil.org.br

EDIÇÕES SESC SÃO PAULO
Rua Cantagalo, 74 – 13^o/14^o andares
03319-000 São Paulo SP Brasil
Tel. 55 11 2227-6500
edicoes@edicoes.sescsp.org.br
sescsp.org.br