



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

VIDEOARTE E ESPAÇO CULTURAL LATINO-AMERICANO – UM
RECORTE CONTEMPORÂNEO

por

SILVANA BARRETTO REZENDE

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim

Salvador **2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

**VIDEOARTE E ESPAÇO CULTURAL LATINO-AMERICANO – UM
RECORTE CONTEMPORÂNEO**

por

SILVANA BARRETTO REZENDE

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre

**SALVADOR
(2013)**

Rezende, Silvana Barretto
Videoarte e espaço cultural Latino-Americano: um
recorte contemporâneo. / Silvana Barretto Rezende. _ 2013.
101f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia.
Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Salvador, 2013.

1.Videoarte. 2.Arte – América Latina. 3.Arte Contempo-
rânea. I.Bonfim, Carlos Alberto. II.Universidade Federal da
Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. III. Título.

CDD 700.105



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROFESSOR MILTON SANTOS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA & SOCIEDADE

Silvana Barretto Rezende

**Videoarte e espaço cultural latino-americano – um recorte
contemporâneo**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade, na Linha de Pesquisa Cultura e Arte em 18 de março de 2014, foi aprovada pela comissão formada pelos professores:

Prof. Dr. Carlos Alberto Bonfim

Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos

Profa. Dra. Lindinalva Silva Oliveira Rubim

Agradeço ao Programa Multidisciplinar em Cultura e Sociedade e a seus professores pela atenção e colaboração no desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa examina uma recente produção do vídeo como prática artística no espaço latino-americano, argumentando sobre sua forma e problematizando as temáticas identificadas nos trabalhos a partir da ideia de uma estética decolonial. O universo da pesquisa compreende, particularmente, trabalhos de artistas que participaram das mostras Videografias Invisibles 2000-2005, Videoarde 2008 e da 30ª Bienal de São Paulo, buscados durante pesquisa de campo e na internet. Este trabalho não pretende dar conta da produção completa de videoarte produzida na América Latina e tem conhecimento de que a apresentação e análise de algumas obras não são suficientes para esgotar as questões referentes tanto ao suporte do vídeo como arte e as temáticas abordadas pelos artistas, quanto aos conceitos teóricos propostos. No entanto, a reflexão sobre um recorte da recente produção de videoarte na América Latina é também uma reflexão sobre a contemporaneidade neste espaço e sobre suas inquietações que apontam para diversas direções. As obras apresentadas neste trabalho pretendem dar conta de um recorte da produção entre 2000 e 2012, primeira década do século XXI, ou seja, pretende refletir sobre um período recente. Para tanto buscou três eventos oficiais que tenham buscado uma reflexão a partir da prática artística do vídeo, em mostras de videoarte como: Videografias Invisibles que apresenta uma produção entre 2000 e 2005 selecionada pelos curadores Jorge Villacorta e José-Carlos Mariátegui do Peru; Videoarde 2008 projeto composto de mostra de videoarte e também conferências e a edição do livro Vídeo en Latinoamérica com textos de teóricos e artistas organizados por Laura Baigorri, Professora Titular de Vídeo na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona; 30ª Bienal de São Paulo 2012, A Iminência das Poéticas, evento tradicional de artes visuais com curadoria do venezuelano Luis Pérez-Oramas. Os trabalhos apresentados estão disponíveis na internet e devem ser assistidos na forma e tempo propostos pelos artistas. A partir destes trabalhos a pesquisa reflete também sobre o *espaço cultural latino-americano* proposto por Manuel Garretón e outros teóricos como Milton Santos e a formação das cidade latino-americanas, Rodolfo Kusch e Maurício Langón e o conceito de *geocultura* além das recentes pesquisas sobre colonialidade de Santiago Castro-Gómez, Aníbal Quijano e Walter D. Mignolo e seus desdobramentos investigados por Joaquín Barriendos e Christian León sobre a colonialidade do ver.

Palavras-chave: videoarte, espaço cultural latino-americano, colonialidade do ver

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
CAPÍTULO 1. VIDEOARTE	
1.1. Práticas artísticas com o vídeo.....	10
1.2. Um recorte contemporâneo latino-americano.....	24
CAPÍTULO 2. UM OLHAR A PARTIR DA AMÉRICA LATINA	
2.1. Sobre o espaço cultural latino-americano.....	37
2.2. Uma representação nas artes visuais.....	52
CAPÍTULO 3. O MUNDO AO REVÉS	
3.1. Uma introdução à colonialidade do ver.....	68
3.2. Nascimento/Lovera: uma opção decolonial?.....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS	90
SITES CONSULTADOS NA INTERNET.....	94
IMAGENS.....	97
VÍDEOS.....	99
ANEXOS.....	101

INTRODUÇÃO

Desde a década de 1990 me relaciono com a produção em vídeo, seja experimentando novas expressões artísticas visuais, seja por motivos de sobrevivência, como artista, educadora e profissional. Este período, não somente me fez acompanhar o desenvolvimento da história do vídeo, mas principalmente, me fez praticar e refletir sobre as diversas formas de expressão com este suporte. Já em 2006, após trabalhar como consultora audiovisual e ministrar oficinas numa produtora em Luanda, Angola, fui estudar na Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños. A EICTV foi fundada na década de 1980, pelo escritor Gabriel García Márquez, pelo cineasta Fernando Birri e pelo teórico Julio García Espinosa e tinha como objetivo a instauração de uma escola de três mundos, para estudantes de América Latina, África e Ásia. O ambiente de imersão proporcionado pelo método da escola, de estudar, comer e dormir num mesmo local, sendo professores, alunos e funcionários, colabora com o desejo de pensar e fazer audiovisual, a partir das idéias e realidades de onde estamos e vivemos. A EICTV propõe uma experiência sistemática no pensar a maneira de fazer o vídeo, muito imbricada com a temática que aborda, geralmente relacionada ao discurso político, social, estético e histórico. Muitos na escola achavam que o verdadeiro cinema latino-americano era assim. Mesmo não arriscando uma resposta, sabe-se que é diferente criar e fazer um vídeo em Luanda ou Salvador ou em San Antonio de Los Baños.

O ponto de partida para esta pesquisa é a videoarte e a América Latina. Claro que falo de duas coisas sem tamanho, de largo entendimento, sem limites de definições ou conceituações definitivas e universais. Pesquisar a cultura e a arte contemporâneas é se colocar num ambiente em processo, que se propõe a levantar questões a partir de um dado recorte. O objetivo desta pesquisa não é encontrar respostas nem sugerir padrões, mas oferecer um panorama da produção de videoarte entre 2000 e 2012, feita por artistas que nasceram ou vivem na América Latina, aqui entendida como um espaço cultural particular e compartilhado. Esta pesquisa pretende colaborar para estudos acadêmicos no campo da cultura e da arte, tendo como objeto o vídeo e sua produção artística no espaço cultural latino-americano. Para tal, busca abarcar um universo de referências que justifiquem o olhar direcionado para esta

prática artística, produzida em território latino-americano ou por artistas que nasceram em América Latina.

Esta pesquisa se refere a uma produção recente de videoarte, presente em duas mostras itinerantes em cidades latino-americanas: Videoarde, com produções até 2008 e curadoria da professora Laura Baigorri, da Universidade de Barcelona e Videografias Invisibles, organizada pelos curadores peruanos e professores em Lima, Jorge Villacorta e José Carlos Mariátegui, que reuniu obras de 2000 a 2005. Além destas duas mostras específicas de videoarte, que abarcam uma produção entre 2000 e 2008, também conheceremos a produção de videoarte da 30ª Bienal de São Paulo-2012, evento que teve curadoria do venezuelano Luis Pérez-Oramas e contou com a participação do teórico indiano Homi Bhabha na construção de seu conceito principal “A iminência das poéticas”. Dos 111 artistas selecionados para esta Bienal, 51 nasceram ou moram em América Latina. É importante marcar essa configuração já que essa pesquisa busca verificar justamente quais as narrativas e imagens de América Latina circulam nos meios oficiais de exibição de trabalhos de arte e vídeo. A mostra Videoarde busca um caráter político nos vídeo expostos, a mostra Videografias Invisíveis busca ampliar o acesso à produção de videoarte feita na América Latina e a 30ª Bienal de São Paulo busca expor os processos artísticos que ocorrem nesta transição para o século XXI. É um pequeno recorte contemporâneo da produção latino-americana, de uma prática artística surgida no ocidente, na segunda metade do século XX. Justapostos aos trabalhos apresentados estão conceitos teóricos também recentes nos estudos das culturas e das artes, como a ideia de um espaço cultural latino-americano e a colonialidade do ver, a partir do pensamento dos teóricos Manuel Garretón, Milton Santos, Santiago Castro-Gómez, Walter D. Mignolo, Joaquín Barriendos e Christian León, dentre outros.

Começamos a nos aproximar da videoarte conhecendo o seu contexto de surgimento, nos anos 1960, em meio a tantos acontecimentos revolucionários que ocorreram no mundo ocidental neste período. Foram tempos que transformaram as artes, a vida social, a política, os produtos, determinando novos rumos culturais. A maneira como vivemos hoje é uma expansão do que vem acontecendo desde essa década, como a evolução tecnológica, o consumo exagerado, o entendimento de que tudo pode virar produto, a crença de que a economia não pode parar de crescer e a destruição dos recursos naturais do planeta, em função destes processos. Essas

imagens podem parecer tenebrosas e, portanto, cabe uma reflexão sobre como nós podemos reorientar este caminho. Claro que as mudanças se dão ao longo do tempo, pelos movimentos que promovem deslocamentos e transformação de padrões. Há vários caminhos que nos levam a reflexões e promoções desses movimentos. O caminho adotado por esta pesquisa é o das artes, em especial a videoarte que é criada e produzida no espaço latino-americano contemporâneo.

A breve história do vídeo como arte também mostra um processo de deslocamento, como aponta Arlindo Machado, que vem acompanhando o processo de transformação do vídeo desde o seu início, com diversas pesquisas publicadas e referenciadas. Também a pesquisadora Christine Mello, orientada por Machado, criou os conceitos de ‘desconstrução, contaminação e compartilhamento’ para entender as práticas do vídeo em suas ‘extremidades’, ou seja, fora do ambiente tradicional da televisão e do cinema. Porém não são muitos os pesquisadores que se dedicam a encontrar caminhos dentro deste campo: na Argentina, Rodrigo Alonso e Graciela Taquini; na Bolívia, Cecília Bayá Bolti; no Chile, Nestor Olhagaray; na Colômbia, Gilles Charalambos; em Cuba, Marialina Garcia Ramos y Meykén Barreto Querol; no Equador, María Belén Moncayo; no México, Sarah Minter e Fernando Llanos; no Paraguai, Fernando Muore; no Peru, José-Carlos Mariátegui; no Uruguai, Enrique Aguirre e na Venezuela, Benjamin Villares Presas. Todos estes estão reunidos no livro *Vídeo en Latinoamérica – Una historia crítica*, onde escrevem sobre a experiência de seus países com a videoarte. Este livro faz parte do projeto *Videoarte*, realizado pela pesquisadora espanhola Laura Baigorri. Os textos abordam processos semelhantes ocorridos em tempos diferentes. É comum, por exemplo, que os artistas latino-americanos, em algum momento, saiam de suas cidades para viver nos Estados Unidos e Europa, para estudos ou para marcar presença no sistema das artes. Este sistema contemporâneo das artes, baseado na proposta ocidental, é composto pelo artista que produz as obras, por alguém que as compra, por um outro que comenta sobre elas, um terceiro que faz a divulgação, um outro que diz o que é bom e o que não é e por fim, os que não as deixam envelhecer. Ainda hoje, este é o sistema das artes usado como referência, porém isto não significa que ele ocorra de maneira completa e igual em todos os mercados.

Não é objeto desta pesquisa fazer análises técnicas ou re-leituras poético-teóricas. O que se deseja com as obras é estreitar relações com a videoarte, conhecer

algumas de suas práticas no território latino-americano, dialogar com os artistas a partir de seus enunciados e escolhas estéticas e ter uma compreensão mais crítica e ampliada da cultura, através desta produção artística. Reitero que para se aproximar e fruir sobre um trabalho de videoarte é preciso ter acesso a sua forma audiovisual, na duração criada pelo artista, e não apenas a partir de suas análises. Para tanto, todos os links dos vídeos pesquisados na internet estão disponibilizados nesta pesquisa. Claro que este recorte não representa a produção total de todo território latino-americano. Infelizmente os sites onde estão disponíveis os vídeos não dão permissão de baixar ou copiar os arquivos, há permissão somente para assistir conectado à rede, desta maneira não foi possível tê-los num meio material, como DVD, sendo necessário o acesso aos sites, para assistir aos vídeos.

Dois movimentos são valiosos para esta pesquisa em cultura e arte. O primeiro, as obras e seus enunciados, criados pelos artistas, que os disponibilizam de diversas maneiras, para curadores e instituições exibirem ao público; o segundo, o estudo teórico sobre a contemporaneidade, o espaço latino-americano e o processo de descolonização. A produção artística não acontece de maneira isolada a partir de um *insight* do artista ou coisa semelhante, a realização das obras se dá de maneira pessoal e processual, dentro de um contexto cultural e territorial, e é sobre essa relação entre a produção de videoarte e o espaço cultural latino-americano que levantaremos algumas questões.

CAPÍTULO 1. VIDEOARTE

1.1. Práticas artísticas com o vídeo

Arte é a crítica (a crítica do hábito, para começar: a crítica da cultura), a procura crítica, a especulação crítica. Em síntese, cultura é hábito; arte, liberdade.

Teixeira Coelho

Para o ocidente, o vídeo como suporte artístico surge nos anos 1960. Nesta década alguns artistas já propunham um contraponto ao cinema de entretenimento e à televisão. Desejavam outras utilizações para as máquinas de fazer cinema e através da manipulação do aparato tecnológico criaram narrativas outras, deformadas em relação ao padrão industrial, mais politizadas, ligadas à subjetividade e ao experimento da máquina. Ao revelar e manipular os mecanismos para realização de um filme, o artista traz uma reflexão para as maneiras de utilização da linguagem cinematográfica e suas formas de contar uma história, de produzir sensações e difundir ideias. Segundo o pesquisador Peter Weibel, nos anos 1960, artistas experimentavam novas possibilidades narrativas utilizando os parâmetros técnicos e materiais do cinema. Faziam projeções de celulóides arranhados, pintados, perfurados, cobertos por digitais e até filme preto, molduras vazias ou matérias super expostas, imagens e sons que até então eram considerados como defeitos. Ao mesmo tempo desmontavam câmeras e projetores, alterando e remontando, a fim de produzir estranhezas que gerassem novas possibilidades narrativas e estéticas.



1. Geroge Landow Aka Owen Lan, EEUU, 1965-66
Film In Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.

O desejo de desfazer a noção de enredo era explícito em trabalhos que, entre outras formas, apresentavam projeções simultâneas em direções diversas. Em alguns trabalhos, o espectador é obrigado a se movimentar para acompanhar as projeções, o que desfaz também a ideia de imersão no ambiente escuro, como a sala de cinema, onde se deve permanecer sentado e em silêncio, numa participação que se restringe a contemplação.



2. Paul Sharits, "Wirst Trick" EEUU, 1965
Various gestures of hand held razorblade, single frame exposures.

A ideia do artista é levantar questões sobre as narrativas apresentadas pelo cinema tradicional americano de ficção, que se confunde com a realidade e mostrar que qualquer imagem e som podem ser utilizados num filme, inclusive seus defeitos e sujeiras, que qualquer história pode ser contada, seja ela representativa da realidade ou que apresente elementos audiovisuais estranhos e subjetivos, cortes desconexos e a mistura de fotografia com imagens em movimento, além de repetições em seqüências de curtíssima duração. O uso dos aparelhos de cinema pelos artistas fez surgir uma narrativa audiovisual diferente das tradicionais de longa-metragem de ficção, documentário e animação, apresentados nas salas e cinema. Este movimento ficou conhecido como cinema experimental ou cinema expandido. O termo se refere aos seguintes principais fatores: as novas possibilidades narrativas criadas para o cinema, não baseadas apenas na realidade dos fatos vividos no cotidiano; a incorporação da estética da televisão e seu suporte técnico, o vídeo; a manipulação do aparato técnico; a não classificação de sua atividade; a incorporação de outras artes compondo narrativas e poéticas mais complexas, além de abordar temáticas emergentes na época como ambientalismo, feminismo e outras questões sociais e científicas. Essas experiências ocorreram inicialmente nos Estados Unidos e na Europa, lugares onde surgiram respectivamente, a televisão e o cinema.

I've attempted to bring the past present, and future of the movies together in one image so that a vast metamorphosis might be revealed. One can no longer speak of art without speaking of science and technology. It is no longer possible to discuss physical phenomena with out also embracing metaphysical realities. The Communications of humanity obviously are trending toward that future point at which virtually all information will be spontaneously available and copyable at the individual level; beyond that a vast transformation must occur. Today when one speaks of cinema one implies a metamorphosis in human perception. (YOUNGBLOOD, 1970:415)

A partir desse período a imagem em movimento, como diz Youngblood, passa a fazer parte do cotidiano da população influenciando comportamentos, dessa maneira passou a fazer parte do interesse também de artistas. Eram comuns as experiências artísticas apresentadas coletivamente, sem a assinatura de um artista e sem classificações artísticas. A composição dos elementos artísticos era a obra e o conjunto das pessoas que a apresentavam, era o artista. Mesmo que cada artista ainda respondesse individualmente por algum suporte específico, as decisões eram coletivas, ou seja, o poder de decisão imposto por uma direção, responsável por conceber o conjunto da obra não se fazia presente. Essa forma muito se assemelha aos coletivos artísticos que se multiplicaram nos anos 1990 como uma 'nova' forma de fazer arte, em grupo, sem assinatura pessoal e criando obras a partir da composição de diversos suportes artísticos, manipulando máquinas e se utilizando da tecnologia dos meios de comunicação e da ciência disponíveis no seu tempo. Essa maneira de atuação busca uma crítica à supervalorização do indivíduo artista, especialista em uma técnica, isolado da sociedade e vivendo em seu mundo particular de criação.



3. Jacobo Borges. Imagen de Caracas – “Dispositivo Ciudad”, Venezuela, 1968.
Experiencia multimedia inspiradora de los eventos integrales de las artes visuales.

Na América Latina também acontecem experiências na mesma linha, em países como Venezuela e Argentina. Na cidade de Caracas a primeira ação nesta

configuração ocorreu em 1968, auge das práticas conhecidas como cinema expandido ou *happening*. A ação intitulada “Imagem de Caracas” marcou a celebração do quarto centenário de fundação da capital venezuelana. A obra foi concebida e apresentada por um grupo de artistas e intelectuais locais numa mega estrutura com elementos cenográficos e oito telas enormes dispostas circularmente, onde eram projetadas imagens em movimento, a partir de oito projetores de 35mm e mais quarenta e cinco projetores móveis, que mostravam fotografias em slides. Também havia a participação de atores interagindo com o público completando a performance. O conteúdo apresentado se referia à história de Caracas desde os tempos pré-colombianos até a Batalha de Carabobo em 1821. Todo o trabalho foi comissionado pelo Conselho Municipal de Caracas.

Esta experiencia marca una tendencia en las ideas sobre las posibilidades de lo mixed-media (medios mixtos) y determinó directa o indirectamente el futuro del videoarte en Venezuela, en lo que respecta la integración artística y más específicamente a las videoinstalaciones, las videoesculturas y las videoperformances. (PRESAS, 2008:231)

Quando a tecnologia do vídeo foi disponibilizada para o consumo doméstico, com o lançamento no mercado de uma câmera portátil chamada *Portapak*, o entendimento do que era televisão começou a se transformar e o vídeo como arte começou a tomar novos rumos. Os artistas que passaram a utilizar o vídeo tinham o desejo de contrapor os discursos padronizados e oficializados, tanto do cinema, quanto da televisão. Esta, também chamada por alguns teóricos de *videoesfera*, tamanha sua capacidade e dimensão, foi considerada a primeira experiência do vídeo e um novo sistema poderoso que iria influenciar sobremaneira o futuro da humanidade. Muitos pesquisadores passavam a estudar este ambiente de imagem e som com maior afinco, não somente nos Estados Unidos como também na América Latina, questionavam o suporte e sua influência na sociedade da época e até hoje.

I have found the term “videosphere” valuable as a conceptual tool to indicate the vast scope and influence of television on a global scale in many simultaneous fields of sense-extension. Like the computer, television is a powerful extension of man’s central nervous system. (YOUNGBLOOD, 1970:260)

Las obras pioneras del videoarte en la Argentina tienen a la televisión como protagonista. Pero su estatuto es siempre ambiguo: a veces parece un instrumento revolucionario; otras, un medio sospechoso y manipulador. (ALONSO, 2008:16)

Também no Brasil o pesquisador Arlindo Machado dá o nome de videoesfera

ao ambiente do vídeo, independentemente do seu meio e forma de apresentação, e se refere à dimensão estética e política da televisão, a partir da classificação imaginada por René Berger que distingue

três grandes campos de experiência televisual: a macrotelevisão, a mesotelevisão e a microtelevisão (alguns autores acrescentam ainda a megatelevisão, para abarcar as emissões planetárias via satélite). No primeiro caso, ele engloba todos os tipos de televisão voltados para as grandes massas, [...] O modelo intermediário é a mesotelevisão, identificada por Berger como a televisão a cabo, [...] Finalmente, a microtelevisão é a tevê dos pequenos grupos qualitativos reunidos por interesses comuns e que utilizam equipamentos portáteis de vídeo para produzir e difundir em circuito fechado. Abrange desde atividade militante de grupos políticos ativos até experimentos radicais de linguagem realizados na área da vídeo-arte. (MACHADO, 1988:37-39).



4. Marta Minujin. “Simultaneidad en Simultaneidad”, Argentina, 1966.
Ambientación centrada exclusivamente en los medios de comunicación.

A artista Marta Minujín apresentou em 1965 “La menesunda” considerada a primeira obra artística a incorporar a imagem eletrônica televisiva, juntamente com Rubén Santantonin e outros colaboradores. Um ano depois apresentou um projeto ambicioso para sua época, “Simultaneidad en Simultaneidad” que era composto de duas partes: uma delas acontecia na casa de pessoas previamente selecionadas e a outra aconteceu no auditório do Instituto Di Tella, principal promotor das artes na Argentina. Minujín desejava abordar o âmbito privado e o público e teve como base para seu trabalho as teorias de Marshall MacLuhan, que apontava como os meios de comunicação afetam a vida comum e alteram a nossa relação com a realidade.

Así como la señal televisiva o radiofónica atraviesa las paredes que separan la interioridad de la vida social, las acciones diseñadas por Minujín creaban una experiencia que derribaba fronteras, incluidas, otra vez, las de la institución artística. (ALONSO, 2008:17)

A televisão em seus programas e shows convidava artistas a integrar sua programação e criar ações, como no trabalho realizado por Nam June Paik, que se

utilizou da tecnologia de transmissão ao vivo via satélite para apresentar um encontro entre músicos que tocaram juntos, mesmo estando em países diferentes. O público por sua vez assistia tudo de suas casas.



5. Nam June Paik “Good Morning, Mr. Orwell”, EEUU/FRANÇA, 1984
In “1984”, the novel he wrote in 1948, George Orwell sees the future as a control instrument in the hands of Big Brother in totalitarian state.

Nos anos 1970 os circuitos fechados de vídeo já anunciavam as instalações interativas experimentadas nos anos 1990, que segundo Weibel foi um período de retomada da tendência do cinema expandido, incorporando não só as novas técnicas do vídeo, quanto o conteúdo de temas sociais comuns na década de 1960. Os novos trabalhos colocavam em igual importância, as imagens e suas possibilidades de manipulação, as palavras, os sons, as técnicas de projeção e narrativas múltiplas, não havendo obrigação desses elementos se corresponderem em sentido ou conteúdo. Esta forma se refere a uma narrativa não linear como fragmentos de memória, trajetórias desordenadas, linguagens associativas e participação do público na aceitação da catástrofe, do pensamento dito irracional.

Técnicas e efeitos de conhecimento popular utilizados em videoclips ou mesmo na televisão e nas realidades artificiais e a cultura *ready-made* invadem o campo da videoarte. Com o rompimento do fio narrativo das projeções de múltiplas perspectivas, os processos narrativos se tornaram multiformes abrindo caminho para estruturas comunicativas rizomáticas como o hipertexto, a ‘indexação associativa’, os ‘domínios de múltiplos usuários’ baseados no texto e outras técnicas digitais de narrativa literária. (WEIBEL, 2005:347)

Nesse tempo a videoarte já fazia parte dessa compreensão da existência de uma narrativa audiovisual outra. O que muitos chamam de não-narrativa era justamente o que mais caracterizava o vídeo como arte; “era preciso deixar claras as diferenças retórica, estética, econômica e tecnológica desse meio com relação aos seus dois vizinhos mais próximos – o cinema e a televisão” (MACHADO, 2010:63).

Nesse caminho, as possibilidades continuam a se expandir com o desenvolvimento tecnológico dos computadores e suas programações, que permitem além de trabalhos interativos, experimentos dentro do ambiente da internet. Para Weibel, essa nova realidade foi possível a partir da desconstrução técnica e social da imagem.



6. George Legrady. "Re-telling", 2009.

Neste trabalho o artista usa dois grupos de imagens que se reorganizam produzindo composições diferentes. Ele explora novas possibilidades narrativas a partir de trechos de histórias já existentes. Esses trechos compõem uma base de dados audiovisuais, composta por acontecimentos no campo das artes ocidentais do século XX. Dessa maneira conta sua história sempre em uma ordem e composições diferentes, deslocando não somente a noção de tempo, mas também desfazendo o protagonismo de certos acontecimentos, já que as imagens se reorganizam nas duas telas, em tamanhos e posições diferentes.

Os procedimentos desconstrutivos na arte dizem respeito à destruição e à reconstrução da noção de objeto artístico, inserindo-se em práticas cujos objetivos giram em torno da desmontagem de um significado para obter outro. Essas experiências são geradas no intuito de encontrar novas alternativas significantes para a arte. (MELLO, 2008:115)

Estes processos de transformações, sugeridos pelos artistas, englobam não somente a desmontagem do aparato técnico, mas também da linguagem audiovisual, o contexto midiático e o sistema das artes. A busca pela alteração dos meios tradicionais de produção artística, assim como de seus conteúdos, faz surgir ações que criam interferências neste campo. Os artistas passam a experimentar novas abordagens estéticas e a incorporar temáticas pessoais.

The emergence of video art coincided with the feminism movement and the increased availability of video cameras allowed women to participated in an endeavor that did not require a museum, or a gallery, for validation. (RUSH, 2003:147)

No México dos anos 1970, Pola Weiss ficou conhecida pelo seu pioneirismo com a videoarte. Segundo Sarah Minter, foi a primeira artista a incorporar o vídeo como ferramenta principal de criação, com uma consciência clara do suporte: “Pola Weiss trabajó, desde una perspectiva lúdica, abordó los problemas de género, asumió y expuso su propio cuerpo y su intimidad como materia y sujeto de representación, subvirtiendo el rol femenino.” (MINTER, 2008:161)



7.Pola Weiss. “Autovideato”. México, 1979

No Brasil, também nos anos 1970, artistas como Sonia Andrade, Letícia Parente e Anna Bella Geiger também se destacam como pioneiras da videoarte. A partir de suas realidades pessoais as artistas realizam performances em frente à câmera utilizando-se da linguagem verbal para re-escrever suas próprias histórias, ao mesmo tempo que criam ações sutis, explorando o próprio corpo.

O vídeo hoje está inserido em todos os ambientes e a melhor denominação para ele é o entendimento mais amplo de audiovisual. Ao avanço da tecnologia digital e aos infinitos tipos de captação de imagem e som, se somam todas as tecnologias desde os anos 1960. Assim nos tempos atuais o audiovisual engloba o videogame, o *videostreaming* ao vivo na internet, o vídeo realizado no celular, enviado e baixado, as apresentações dos VJs (*videojockeys*), além de tudo que já conhecemos com imagem e som simultâneos até hoje, como o cinema e a televisão. A tecnologia digital estabelecida desde os anos 1990 atinge grande consumo no século XXI, desconfigurando por completo os padrões audiovisuais tradicionais, tanto de realização quanto de consumo. Já não existem mais as temáticas comuns nem as especificidades técnicas ideais. Pensar na videoarte, hoje, é estar completamente aberto a qualquer dimensão do audiovisual, como objeto, como acontecimento, como história ou incorporado a outras narrativas artísticas.



8.VJ Spetto. “Cinematim”, Brasil, 2010.

As performances ao vivo, de projeção de imagens, são também conhecidas como uma prática atual de fazer vídeo. Através da manipulação ao vivo e a partir de diversas bases de vídeo, sejam pré-gravadas ou captadas no ambiente de apresentação, ou ainda, da própria apresentação e projeção, o artista desfaz as noções do fazer audiovisual de forma industrial, onde as fases de produção como captação de imagens e sons, edição e exibição não acontecem em tempos separados. Nas performances dos videojockeys tudo acontece em um único momento e na presença do público.

A pesquisadora Christine Mello propõe uma reflexão sobre vídeo em suas extremidades, ou seja, fora do ambiente tradicional da televisão e do cinema, pensando-o não como uma tecnologia ou um meio, “mas como um campo de tensão que imanta boa parte da produção contemporânea de arte.”¹ Para tanto propõe um entendimento do vídeo a partir de três conceitos: *desconstrução*, *contaminação* e *compartilhamento*. Para Mello a desconstrução se refere ao período inicial da videoarte, quando os artistas experimentavam desfazer os padrões estéticos e narrativos do audiovisual, com trabalhos que desafiavam as noções de tempo, de linearidade e de utilização do aparato técnico. O processo de desconstrução fez também surgir experimentos em que os suportes artísticos se misturavam, como diz Mello, se contaminavam, o que fez surgir novas nomenclaturas como videoarte, videodança, videoteatro, videopoésia, videoperformance, entre outras. Com o advento da tecnologia digital e a convergência dos meios, texto, imagem e som passam a conviver num mesmo ambiente. Essa nova configuração traz novas possibilidades em que o vídeo já não é um suporte em si mesmo mas sim, compartilha narrativas mais complexas.

¹ Mello, Christine *Extremidades do Vídeo*. 2008.

São conceitos abertos o suficiente para poder dar conta do vídeo justamente ali onde ele está respondendo a necessidades novas e fazendo desencadear conseqüências nunca antes experimentadas, ou seja, o vídeo como mutação e deslocamento. (MACHADO, 2008:11-12)

As experimentações dadaístas a partir dos anos 1900 e as ações artísticas iniciadas pelo Fluxus nos anos 1960 e 1970, foram algumas das transformações de linguagem e estética audiovisuais que ao longo do tempo deram origem à videoarte. Essas desconstruções apontadas por Mello, hoje em dia, ocorrem com a criação eletrônica, o ambiente digital e as práticas *remix*. Nesse contexto, os processos criativos com o vídeo, mais uma vez passam por transformações, se expandindo para outros artistas e suas novas formas de expressão. Esses processos de desconstrução valorizam a arte como experiência e não somente como produto final, para ser vendido.

É certo que essas experiências com o suporte do vídeo são procedimentos criativos intencionais que desejam ainda desmontar a linguagem padrão, presente nos meios de comunicação. Visto a partir deste ponto de vista, podemos afirmar que o processo de desconstrução apresentado por Mello, ainda está relacionado a uma saturação e crítica do contexto midiático vigente. Ainda que a convergência dos meios seja uma realidade, as práticas comunicacionais parecem seguir um caminho já antes traçado, com a diferença apenas do tipo de tecnologia utilizado. Desta maneira, faz parte da linguagem da videoarte o envolvimento profundo com a linguagem audiovisual, no sentido de desfazer aquilo que se torna padrão industrial. Ou seja, a videoarte atua no íntimo de sua linguagem, encontrando novos caminhos e explorando ao máximo suas possibilidades narrativas e estéticas.

Ainda refletindo a partir das *extremidades do vídeo*, a autora chama atenção para seu caráter descentralizador e atuante na composição de linguagens outras, a partir do contato com outras expressões artísticas. Esse movimento do vídeo é chamado por Mello de contaminador, justamente por atuar de maneira a recriar um suporte com outras práticas artísticas. Não se refere a influências de outras linguagens ou fusão de estilos artísticos, mas a procedimentos que desmontam as estruturas classificatórias e sombreiam as fronteiras entre gêneros artísticos. A contaminação é fazer surgir uma terceira forma artística a partir das possibilidades de outras duas.

Em suas contaminações, o vídeo amplia seus diálogos com outras linguagens na construção de um discurso dialético. Nelas, o código videográfico não se dispersa, nem dilui nos outros códigos, mas, ao contrário, ele possui o poder de afetar e

contaminar irreversivelmente a outra linguagem em diálogo. É a lógica do *video +*, ou o vídeo que soma seus sentidos aos sentidos de outras linguagens (como no videoclip, na videodança, no videoteatro, na videoperformance, na videocarta, na videopoesia, na videoinstalação e nas intervenções midiáticas no espaço público) de tal forma que uma linguagem não pode mais ser lida dissociada da outra. (MELLO, 2008:137)

Considerando este processo de contaminação, levaremos em conta nesta pesquisa os trabalhos que se utilizam do vídeo como arte, independente de como os artistas se auto-denominam. Ou seja, aqui não será considerado um nome específico para o artista da videoarte. Não é interesse desta pesquisa abordar nomenclaturas consideradas “mais corretas” para classificar os artistas do vídeo. Ainda que essas denominações existam e sejam discutidas em pesquisas no campo das artes, aqui não se faz relevante.

Inicialmente, nas práticas artísticas com o vídeo, era comum entre os artistas, em suas experiências, se utilizarem dos registros como forma principal de construção de suas narrativas. Era comum a prática da ação em frente à câmera, onde os próprios artistas eram personagens principais de seus trabalhos.

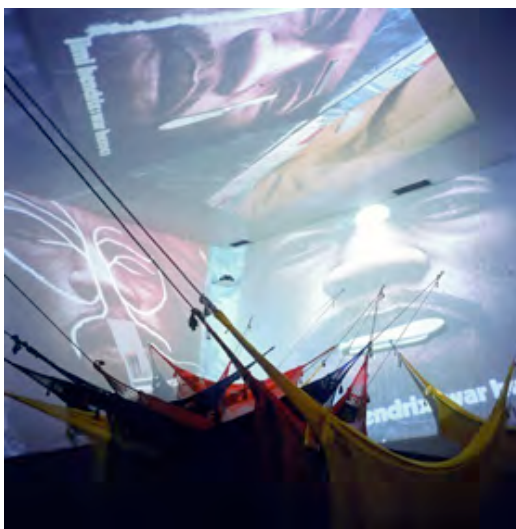


9.Leticia Parente. “Marca registrada”. Brasil, 1975

Neste trabalho a artista, usando linha e agulha, costura o próprio pé onde vemos escrito “MADE IN BRASIL”. O trabalho final é uma videoperformance que é a apresentação do processo desta ação corporal. A artista em ambiente externo se dirige a um banco e se senta, passa a linha na agulha e dá um nó; em seguida começa sua escritura. Para a artista, este trabalho pode “se assemelhar ao ferro de posse do animal, mas ela também constitui a base de sua estrutura e acima da qual a pessoa sempre estará constituída em sua historicidade: quando de pé sobre as plantas dos pés” (MELLO, 2008:143). Na contemporaneidade, as formas artísticas possíveis do encontro do vídeo com o corpo, assumem configurações relacionadas ao contexto de sua época, como a utilização da tecnologia digital e ambientes de rede, levantando

questões sobre sua presença e ausência, a relação homem-máquina, entre outros.

As projeções de imagens em apresentações ao vivo, também estão relacionadas às experiências artísticas com o corpo. As performances de projeção de imagens e sons editadas e captadas ao vivo produzem uma relação sensorial onde o público e o ambiente também fazem parte da narrativa, assim como as instalações interativas e os espetáculos multimídia.



10. Hélio Oiticica e Neville de Almeida. “Cosmococa 5 Hendrix War”, Brasil 1973.

Nesta instalação a projeção de imagem e som ocupa todo o espaço e convida a deitar na rede para fruir a obra, numa ideia de *quase-cinema* proposta por Hélio Oiticica. Os ambientes e instalações imersivas também compõem essas novas experimentações, onde os meios industriais são explorados.

O terceiro conceito criado por Mello é o do compartilhamento, movimento em que o vídeo supera sua condição de obra acabada quando participa de outras narrativas e se funde a elas assumindo diversas funções de maneira flexível. A autora justifica esta posição atual do vídeo como fruto da convergência entre mídias. A possibilidade de transformar em dados elementos analógicos como uma fotografia, som, texto, associado ao grande consumo de computadores portáteis, fez com que a forma de produzir, de receber a imagem e de distribuí-la também se transformasse. Este “novo ambiente de experiência com os meios digitais é denominado ‘cultura digital’” (MELLO, 2008:199), onde o vídeo pode ser uma webcam enviando imagem e som pela rede ou um website que disponibiliza vídeos. Com a convergência dos meios, surgiram novos suportes de captação de imagens e sons, de edição e distribuição dos vídeos, novas estéticas como dos videogames digitais, os blogs que

misturam diversas linguagens, construindo micro-narrativas ou até o gerenciamento de uma conta de banco de dados audiovisuais na rede, filmes, programas, séries e outros formatos já comuns ao vídeo, além das possibilidades de manipulação e de recriação a partir de quase tudo que está disponível na internet. Neste contexto, mais uma vez, os conceitos de cópia, de original e de reprodução são questionados. Julio Plaza no livro Tradução Intersemiótica, faz uma reflexão a partir do ponto de vista da criação artística e também do conhecimento teórico para questionar este contexto contemporâneo. Chama a atenção para este *tempo de mistura* como uma maneira de rejeição às utopias de vanguarda e reforço à recepção, fala de uma *inflação babélica de linguagens* que acabam homogeneizando e desfazendo as diferenças.

Estas informações que circulam por múltiplos veículos e que não se fixam em suportes determinados como os da era mecânica e pré-industrial, se constituem em fenômenos “pós-mídia”, “in mídia” ou “intermídia”, que são, mais do que produtos, processos de deslocamento e nova alocação e informação, vale dizer, processos de transdução constante. (PLAZA, 2010:206)

Assim a ideia da especificidade do suporte se destrói completamente. Durante todo esse tempo os meios artísticos foram pensados de forma independente, por artistas e teóricos diferentes e esses conjuntos pouco se comunicavam ou trocavam experiências. Ainda hoje é necessário chamar a atenção para a falta de fronteiras entre as práticas artísticas e seus suportes, mais ainda quando se trata da fotografia, do cinema, da televisão, do vídeo, das artes visuais, das performances e outras. As instituições de ensino ainda classificam e criam especializações que inevitavelmente vão se embrenhar umas nas outras.

Mesmo um pensador importante como Marshall McLuhan, que era capaz de pensar os meios como um todo, tomava-os, todavia, como separados. Ele era ainda um pensador da especificidade, como todos os seus contemporâneos: cada meio, para ele, era a extensão de um dos nossos sentidos ou aptidões. Claro, se é verdade que – como ele dizia – “*o meio é a mensagem*”, então cada meio deve ser claramente distinguido dos outros, pois do contrário não haveria nenhuma mensagem a transmitir. (MACHADO, 2010:64)

Ainda assim, as questões sobre especificidades, classificações, limites entre gêneros artísticos e as chamadas hibridizações não estão resolvidas e talvez nunca estejam. As tensões que fazem parte deste universo podem ser justamente o alimento desses processos. Por mais que se busquem classificações, delimitações e maneiras de sistematizar as práticas artísticas e os elementos que a compõem, mais ainda refletimos o quanto é necessária uma aceitação de seu caráter não estático e

determinante, visto que não atuam de maneira isolada, que faz parte da sua natureza e forma essa maneira de se movimentar e de se relacionar todo o tempo, não somente entre si, mas também com a cultura na qual está inserida, com outras culturas, com o ambiente sócio-econômico de seu tempo, com sua localização geográfica.

1.2. Um recorte contemporâneo latino-americano

Para mi el cine sería la épica, la televisión
la novela y el videoarte la poesía.

Pola Weiss

Não são muito comuns no ambiente acadêmico reflexões sobre a videoarte produzida na América Latina. Segundo a professora da escola de Barcelona, Laura Baigorri também ocorre um “desconocimiento inexcusable y al olvido sistemático” nos artigos que têm sido escritos sobre o vídeo, na Europa e EEUU, durante as últimas décadas do século XX. Dessa maneira, o que queremos aqui é fazer conhecer uma produção que sabemos não é a expressão total deste espaço tão diverso, mas sendo aqui realizada, se torna também uma narrativa deste local, dialogando com sua realidade e se posicionando frente ao mundo.

Em 2008, Baigorri iniciou o projeto Videoarte. Este é composto de uma mostra de videoarte e de conferências e debates com pesquisadores e artistas, que sob sua curadoria, circularam em algumas cidades da América Latina. O projeto também contou com um livro (não editado no Brasil) que traz diversos textos de pesquisadores e artistas do vídeo na América Latina, reunindo um importante acervo da produção e do pensamento neste campo. A curadoria da mostra Videoarte aponta para a visibilidade como forma de resistência, “en este caso a través de imágenes personales, ética y estéticamente elaboradas, que se contraponen a las imágenes manufacturadas dispuestas para el consumo rápido e inconsciente.” Para Baigorri a crítica é um elemento comum na produção artística latino-americana, que se utiliza do vídeo como arte; acredita também numa responsabilidade ética do autor que trabalha neste âmbito e chama a atenção para o papel que assumem a arte e os artista latino-americanos, num contexto internacional.

Rodrigo Alonso, pesquisador argentino afirma que a América Latina está longe de ser um espaço homogêneo, mas duas coisas, entre outras, unem todo esse espaço: a instabilidade política e as dificuldades estruturais.

Esas dificultades no se circunscriben únicamente al circuito artístico. La urgencia de la realidad social parece golpear de una manera especial a los artistas latinoamericanos, y sus obras no son indiferentes a este hecho. De ahí el importante número de piezas de carácter abiertamente político, íntimamente enraizadas en las historias y los problemas particulares de cada región, que aun reclamado una atención

singular imprimen una marca distintiva a la producción electrónica del conjunto de los países. (ALONSO, 2002)

As obras e os artistas que participaram da mostra Videoarde circulam no mercado das artes e participam de outros eventos ao redor do mundo. Apesar de seu forte apelo político e social e, creio, desejo de atingir um maior número de pessoas, muitas obras não se encontram disponíveis na internet em sua forma original, com imagens em movimento e sons, são apresentadas por *still* ou frames dos vídeos. O mesmo acontece com os trabalhos apresentados em outro importante evento no campo da videoarte em América Latina neste início de século, o projeto *Videografias Invisibles*, que entre 2000 e 2005 também realizou mostras itinerantes, por cidades latino-americanas, com uma produção contemporânea de artistas locais.

Las incontables dificultades que encuentran los creadores para dar a conocer su trabajo se multiplican en lugares que atraviesan una situación de aislamiento endémica, condicionada por la inexistencia de apoyos institucionales, cauces de difusión y un mercado artístico capaces de dinamizar el intercambio en un territorio tan extenso como America Latina. Pese a ello, el videoarte de la región vive un momento de extraordinaria vitalidad, que se hace patente tanto en la consolidación de una red de festivales y foros dedicados al medio, como en el volumen de obras que franquean el umbral de lo invisible en los circuitos locales y cuya presencia en el medio internacional ya no es del todo invisible. (CHILLIDA y VELÁZQUEZ, 2005:10)

A curadoria do Videografias Invisibles entende que a videoarte está inserida na contemporaneidade e é necessário pensar sobre estes movimentos artísticos que estão em pleno diálogo com as novas possibilidades de comunicação, que hoje dominam o cenário mundial.

Por ser América Latina un enorme territorio cuyo desarrollo ha estado marcado por la necesaria trasferencia de tecnologías – y sigue estándolo –, es posible comprender como el arte electrónico queda insertado en el fenómeno de una trasferencia primordialmente cultural, a pesar de que su base sea alo tecnológico (así como sus dispositivos inmediatos). Como menciona José Jimenez: “estamos pasando del predominio de la tradición cultural de Occidente a un panorama más plural, una globalización en donde la tecnología y el lenguaje (la comunicación) son los fenómenos desencadenantes más evidentes” Por ello, estudiar la estructura y las formas en que cierto tipo de población interviene en un espacio dado permite también analizar los elementos de la comunicación tradicional aplicados a nuevas perspectivas. (VILLACORTA e MARIÁTEGUI, 2005:14)

Os dois projetos, Videoarde e Videografias Invisibles, se organizam em blocos temáticos: *Hombres, lobos y hombres*, *Espacio vital* y *A mi manera: lecciones de supervivencia local* em Videoarde e *Música para los ojos*, *Ejercicios contra el olvido*,

Cine impuro, Hábitat (medial) y Imaginario actuado em Videografias Invisibles. Ambos programas demonstram preocupação em apresentar um discurso a partir de uma realidade latino-americana, em falar por si mesmo, falar desde América Latina e não apenas sobre América Latina. Ainda assim, precisamos lembrar que os dois projetos se encaixam dentro de uma curadoria específica e que fora deles há uma vasta produção sendo feita e distribuída, das mais diversas formas e em diversos lugares. Porém, para esta pesquisa e para nos aproximarmos de uma produção latino-americana em videoarte, nos concentraremos em alguns trabalhos de artistas que fizeram parte destes projetos e que deixaram seus trabalhos disponíveis na internet.

Aqui cabe um rápido parêntesis sobre a disponibilização de vídeos feitos por artistas na internet: mesmo que a videoarte tenha se expandido com a chegada da tecnologia digital e da internet, e esta tenha se configurado como uma importante forma de obter visibilidade para os trabalhos, ainda há no campo das artes uma ideia de originalidade da obra de arte. Claro que isso nos obriga a levantar algumas questões: Como hoje se comercializa a videoarte? Toda arte é comercializável? Um suporte que algum dia comemorou essa impossibilidade de comercialização da arte, juntamente com a *landart*, a *performance* e a arte conceitual, ainda participa de um universo que valoriza e luta pelo ineditismo dos trabalhos dos artistas. Alguns festivais de audiovisual hoje, não aceitam obras que estejam disponíveis na internet. O que podemos pensar sobre isso? Estar na internet desvaloriza a obra? O que é possível verificar na web é que há uma diversidade sobre o comportamento dos artistas quanto à decisão de disponibilizar ou não suas obras em vídeo. Alguns compilam seus trabalhos em sites pessoais ou blogs: outros, agenciados por galerias, institutos ou fundações, não disponibilizam suas obras, somente fotografias, frames dos vídeos e sinopses. Parece não haver um critério lógico para disponibilizar ou não. Acredito que isto faz parte de um desejo pessoal de cada artista ou instituição. Não há méritos nem críticas para quem disponibiliza ou não, porém a discussão ainda é atual. Mesmo não sendo objetivo desta pesquisa discutir sobre o sistema das artes, é importante chamar a atenção para essa questão, já que o vídeo contemporâneo é um suporte digital e portanto natural da internet.

A ideia de que existe um objetivo ou temática comum entre os artistas latino-americanos, focada na representação de uma realidade sempre adversa e marcada por fatos violentos e de muita pobreza, ainda habita alguns imaginários. Segundo a

curadoria da mostra Videoarde, de nome bem sugestivo quanto a este tema, a videoarte feita na América Latina aponta para “la obstinación por continuar ejerciendo frente al ‘mainstream’ mediático la presión de la micro-política”.

La vertiente política no ensombrece otro tipo de propuestas, de carácter conceptual, poético e incluso narrativo. Quizás debido a la diversidad cultural mencionada, la multiplicidad se ha tornado en una constante en el vídeo arte de Latinoamérica. Esta heterogeneidad se traduce en escrituras híbridas que ponen en evidencia su arquitectura visual de influencias múltiples, locales y foráneas. (ALONSO, 2002)

Baigorri chama a atenção para o vasto território de América Latina e das Antilhas, apontando que algumas histórias do vídeo se iniciam no anos 1960 e 70, nos Estados Unidos e na Europa, como acontece em Argentina, Brasil, Porto Rico, México, Chile, Colômbia e Peru. Em outros países como Costa Rica, Bolívia, Porto Rico, Venezuela, Paraguai e Uruguai, a prática da produção videográfica tem início nos anos 1980 e alguns somente nos anos 1990, como é o caso de Cuba e Equador. Os artistas argentinos, Marta Minujín e Jaime Davidovich, figuram em textos sobre a história do vídeo e da arte eletrônica no ocidente, assim como o chileno Juan Downey e os brasileiros Sônia Andrade e Eder Santos, entre outros. Porém este ainda é um número muito pequeno de artistas, para um volume muito grande de produção, desde os anos 1960, ou seja, quarenta anos em que o vídeo é utilizado no campo das artes em território latino-americano.

En la breve historia del arte electrónico en America Latina es posible reconocer dos momentos. En el primero, acontecido en la década de 1980 – aunque podría se a fines de los años 70 -, aparecen artistas aislados o núcleos reducidos de artistas que experimentan con los medios electrónicos disponibles (a menudo, imitando a lo ya hecho en Europa o Estados Unidos). En el segundo, aproximadamente a partir de 1990, viene con la aparición de nuevos artistas inmersos en la creación electrónica, cuya voluntad es integrarse culturalmente a un clima visual de época, sin fronteras nacionales. Este momento coincide en el tiempo con una o mas iniciativas culturales locales – estatales, privadas o mixtas – cuyo fin es adoptar un marco institucional a la creación en medios electrónicos y promoverla. (VILLACORTA y MARIÁTEGUI, 2005:14)

Outro evento que busca uma aproximação semelhante, entre a videoarte e o território onde é produzida, é o Videobrasil, realizado em São Paulo, desde 1983. A pesquisadora Christine Mello, orientada pelo professor Arlindo Machado, desenvolveu uma tese de doutorado que resultou na edição, em 2007, do livro “Extremidades do vídeo”. Tornou-se um importante registro sobre as práticas artísticas com o vídeo e tomou como base os trabalhos de artistas que compunham o

acervo do Videobrasil, construído ao longo de quatro décadas de sua existência. A parceria entre festivais, mostras artísticas e pesquisa acadêmica tem configurado uma forma importante para o desenvolvimento de pesquisas em cultura e arte, principalmente quando há poucos trabalhos dedicados a estes temas.

Desta maneira, aqui vamos apresentar alguns trabalhos que participaram das mostras itinerantes Videoarte e Videografias Invisibles. Não apresentamos obras do Videobrasil, justamente por já ter sido pesquisado, de forma aprofundada. Serão considerados somente os trabalhos disponibilizados na internet, por artistas ou instituições, uma vez que se tratam de obras audiovisuais e devem ser fruídas como tal, visto que trabalhos não assistidos em áudio e vídeo ficam reduzidos a descrições e análises por escrito ou em fotografias e frames, o que significa ter informações sobre a obra e não se relacionar diretamente com ela. Não é objeto desta pesquisa fazer análises técnicas ou re-leituras poético-teóricas. Tal como se informa na introdução desta pesquisa, o que se deseja com as obras é estreitar relações com a videoarte, conhecer algumas de suas práticas no território latino-americano, dialogar com os artistas a partir de seus enunciados e ter uma compreensão mais crítica e ampliada da cultura, através desta produção artística. Reitero que para se aproximar e fruir sobre um trabalho de videoarte é preciso ter acesso a sua forma audiovisual, na duração criada pelo artista, e não apenas a partir de suas análises.

É importante levar em consideração a diversidade de formas e temáticas apresentadas pelos artistas em seus vídeos. Cada vez mais os artistas têm se afastado dos modelos iniciais de produção da videoarte feita nos EEUU e Europa, para se utilizar de referências de seu entorno mais próximo. Isso não significa um isolamento do resto do mundo e um olhar somente para dentro. As práticas atuais apontam justamente para um olhar localizado sem deixar de lado as influências externas.



11. Diego Lama, “No-Latin Party” – 2’16”, Peru, 2003.

Neste trabalho, o artista parece propor uma crítica ao sistema das artes, comandado por instituições ocidentais européias tradicionais, como a Bienal de Veneza. No vídeo, Diego Lama reproduz um momento do filme de entretenimento “O Poderoso Chefão”, em uma sequência rodada na cidade de Havana. O artista manipula a cena original incluindo o símbolo da tradicional Bienal de Veneza num bolo que é degustado em cena, por personagens masculinos que conspiram por poder. Talvez haja uma referência a uma conspiração semelhante que ocorre no sistema das artes, onde os poderosos centros localizados nos EEUU e Europa dão pouca importância aos países periféricos. Segundo a sinopse da videoarte: “De la Bienal en Venecia a “El Padrino” en La Habana. El sistema del arte bajo la teoría de la conspiración”. O que ouvimos enquanto acompanhamos as imagens é Carmen Miranda cantando “*South American Way*” que, ironicamente, dá o tom latino à cena.

Lama apresenta questões sobre o domínio e o controle, europeus e norte-americanos, no sistema das artes. Esses são espaços onde o mercado das artes mais está visível, onde se organizam “o produtor, o comprador – colecionador ou aficionado – passando pelos críticos, publicitários, curadores, conservadores, as instituições, os museus.” (CAUQUELIN, 2005:15). Isso não significa que este modelo deve ser aplicado em qualquer lugar e, mais ainda, que a arte não obrigatoriamente é feita para ser comercializada. Porém, é certo que, o artista que deseja se inserir no campo específico das artes e participar do que se chama atualmente de internacionalização, vai necessariamente encontrar alguns elementos desse sistema. Mas a questão não se resolve e ainda paira no ar a pergunta: não existem outros sistemas possíveis que possam ser experimentados, onde não haja uma centralização de padrões estéticos e domínios na construção e divulgação de imagens e sons? Artistas ainda trabalham em busca desta quebra de padrões e domínios.



12. Jonathan Harker, “Desestablishing shots” – 2’30”, Panamá, 2006.

Em *Destablising shots*, Harker, que nasceu no Equador e vive no Panamá, já participou da Bienal de Veneza e está inserido no sistema mundial das artes, apresenta a cidade em que vive de uma maneira particular, alterada por ele. O título em inglês se refere a um termo técnico da narrativa cinematográfica clássica. Significa uma tomada de início de cena, que estabelece o lugar e o tempo onde acontece a seqüência narrativa.

Assim, o artista apresenta em seu vídeo, uma série de planos fixos de casas e prédios em enquadramentos muito bem cuidados. A partir de algum momento percebe-se que há algo estranho com a imagem das edificações, algo quase impossível como árvores e linhas perfeitas, numa composição simétrica perturbante. Que acontecimentos se dão dentro dessas casas e edifícios? Harker afirma que “La realidad que nos rodea es algo construido socialmente. El lugar donde vivimos, la historia, y nuestra misma realidad personal e colectiva son productos de un accidentado proceso de selección y combinación regido principalmente por intereses parcializados e ideologías repletas de contradicciones. La manera que concebimos nuestro mundo, y como lo creamos y modificamos físicamente, se asemeja mucho a la manera en que ideamos e contamos cuentos, ya sea con palabras o imágenes.”² O som que acompanha as imagens é de uma canção clássica, Panamá Viejo, interpretada por Toby Muñoz, numa versão *muzak* ou música de elevador que segundo o artista, contribui com a atmosfera onírica do vídeo. O tom irônico sugerido pelo artista revela o caráter fabricado de uma realidade.

No ambiente urbano essa percepção de fabricação de uma realidade é mais forte, mas também está presente nas zonas de campo, onde a natureza esconde um pouco esta criação. As possibilidades narrativas da videoarte são exploradas no desejo de construir um universo simbólico, a partir de percepções pessoais, de alterações de sistemas e questionamentos sobre o que chamamos de “realidade”.

O artista chileno Esgar Endress aborda um acontecimento real e trágico: a morte de um homem, sem documentos, baleado por um soldado na zona de fronteira entre Chile e Peru. De uma maneira nada convencional, faz uma narração, como a leitura de um diário de viagem.

² <http://www.jonathanharker.com>

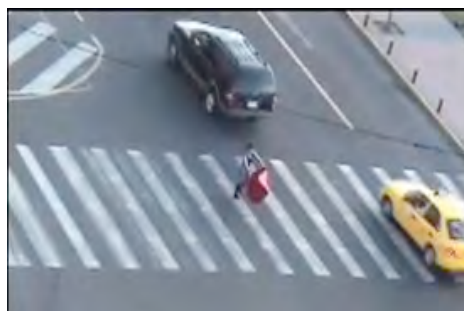


13. Edgar Endress, “Undocumented” – 10’07”, Chile, 2005.

Enquanto ouvimos seu relato, vemos imagens sujas em preto e branco, feitas pelo artista em território peruano. Ele diz ser um discurso político no sentido mais amplo do termo. O catálogo da mostra Videografias Invisibles afirma que “Las preguntas que se hace el artista estarán siempre ligadas a la propia historia de su país, a la que ya ha dedicado obras importantes en vídeo. Pero en este caso es la historia de la relación entre ambos países la que resulta enfrentada por Endress, y lo que hace oblicuamente a través de imágenes impermanentes”³. Assim o artista também se utiliza da tradição histórica da imagem etnográfica, arqueológica, antropológica e talvez também do turismo.

As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar de começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas. (CANTON, 2009:15)

Assim, muito mais do que resolver as histórias ou revelar verdades, os artistas buscam colocar questões e apresentar situações ambíguas. O desconforto que envolve o espectador ao fruir a obra, pode desfazer o desejo de um pensamento ordenado e organizado que acaba com as dúvidas e traz uma sensação de conforto e de problema resolvido.



14. Valeria Andrade e Pedro Cagigal, “La Torera (série prácticas suicidas)” - 4’, Equador, 2006

³ Catálogo Videografias Invisibles pg.35

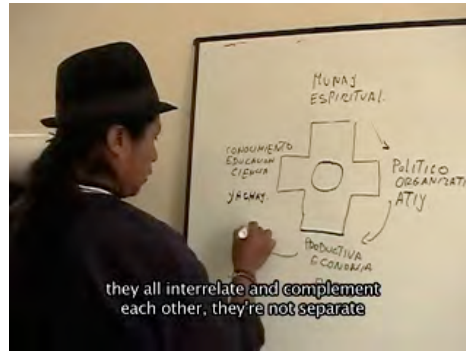
A videoperformance de Andrade e Cagigal apresenta uma situação estranha para o cotidiano desordenado da cidade. Vestida de toureira, a artista toureia os carros e ônibus, num cruzamento da cidade de Quito. Para além da homenagem a Anita Bermeo, conhecida como “La Torera” nos anos 1960, a performance chama a atenção para a prática diária, de quem vive na cidade, de atravessar ruas movimentadas correndo o perigo de ser atropelado. A série práticas suicidas é composta de diversas ações corporais urbanas e se relacionam diretamente com a realidade das grandes cidades. Em seu manifesto, entre outras coisas, aponta para a localização geográfica de sua cidade e suas percepções pessoais: “El humor asoma como presencia de ánimo que transforma el entorno. Esta es la dinámica de realidad invertida que nace de nuestro constante carnaval – el juarasjuasjuas –, donde el orden no está puesto ni del derecho ni del revés. El principio y el luego son caos, que es el punto de partida de todos los mundos posibles e imaginarios. Todas las posibilidades de producción que parecen en el desorden y el juego, relajan y divierten, atufan y encolerizan a la vez, sin que por esto se deje de obtener procesos y resultados substanciosos.”⁴ Andrade se utiliza de jogos e situações inusitadas, por vezes ingênuas, para apresentar seus questionamentos. Seu trabalho aborda uma tentativa de quebrar regras, de re-desordenar o espaço, que de uma certa maneira, aceita o caos urbano.

As grandes cidades latino-americanas, chamadas por Milton Santos de *metrópoles incompletas*, somam questões comuns a toda cidade contemporânea, mas também se relacionam às heranças e fatos históricos vividos neste espaço.

O fenômeno metrópole incompleta encontra sua explicação nos dados da história internacional, da história nacional e da história regional. Os dois últimos grupos são condicionados pelo primeiro, e o terceiro pelo segundo. Há, pois, uma sorte de hierarquia de causas. As causas internacionais são dadas pelas condições de entrada em cena das modernizações e da industrialização do país ou da região. É decisiva a data em que ocorrem esses fenômenos. (SANTOS, 1982:69)

Neste contexto, a América Latina e sua população indígena que resiste, ainda buscam encontrar um caminho para equalizar os conhecimentos culturais praticados ainda antes do período colonial (as culturas indígenas), com os conhecimentos impostos, tanto no período colonial, quanto no período pós-colonial.

⁴ <http://www.laselecta.org/2009/05/practicas-suicidas-valeria-andrade-pedro-cagigal/>

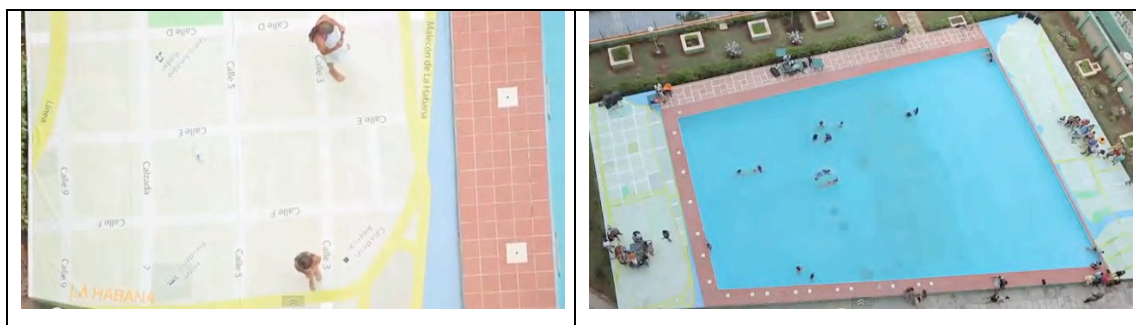


15. Xavi Hurtado, “Nawpa” – 13’49”, Equador, 2004-2007.

No mesmo Equador de Andrade, o artista Xavi Hurtado, concentra seu trabalho nos conhecimentos indígenas. Ele apresenta Cesar Pilataxi, indígena kichwa, que reside também em Quito. Durante sua exposição, em frente a um quadro branco usado em escolas explica o conceito “Nawpa”, que traz uma justaposição entre os elementos espiritual, organizacional, econômico e de conhecimento. Pilataxi se utiliza da escrita, em quechua e espanhol, dos desenhos e dos movimentos de corpo, de maneira muito sutil e clara para expor seus conhecimentos. Ele afirma que “el concepto de desarrollo no simplemente tiene que significar el tema de la acumulación y los ingresos, o bienes materiales, siendo que el desarrollo tiene que ser intenso en su integralidad e dimensión total de la persona... por eso yo no me siento ni desarrollado ni pobre, porque tengo mis saberes, mi cultura, tengo mi comportamiento, tengo mi entorno, tengo mi territorio, entonces yo no sé de donde me pueden cualificar que soy pobre, desarrollado o atrasado...”. Pilataxi é professor e trabalha com outros profissionais indígenas na realização de uma Universidade onde o conceito Nawpa seja aplicado. Ao final do vídeo, Hurtado problematiza o discurso de Pilataxi, com imagens de estudantes fazendo fotos num teatro, com becas emprestadas, seguido de um registro urbano de uma performance indígena em troca de dinheiro.

Deve a urbanização dar ênfase à expansão da atividade econômica, com um aumento do produto? Ou deve favorecer a auto-realização do homem? (SANTOS, 1982:181)

Essas questões levantadas por Pilataxi, Hurtado e Santos, também encontram ecos no trabalho de Glenda León, que apresenta o território como ponto de partida para pensar as relações subjetivas. A frase que completa o título da obra “el horizonte es una ilusión” busca resignificar os espaços uma maneira lúdica.



16. Glenda León, “Sueño de verano (el horizonte es una ilusión)” - 9’, Cuba, 2002-2012

A artista cubana traz um imaginário de seu país, a partir do sonho de uma vida melhor em outro território, para abordar a relação entre as cidades de Havana e Miami, tão próximas e tão distantes. O mapa aplicado no piso e posicionado em lados opostos da piscina, localiza as pessoas em cada território. A sinopse da obra deixa clara a intenção de León: “Ao fazer coincidir o mar com uma piscina, muda totalmente a percepção dos banhistas. Nadar abandona seu significado habitual (entretenimento ou esporte), para passar a ser um ato de reencontro, de rompimento de invisíveis e forçadas barreiras. Depois de tudo: o horizonte é uma ilusão.”

Resignificar ações, encenar possibilidades, criar novas realidades a partir de um pensamento próprio e o uso das metáforas visuais são aspectos que têm sido cada vez mais explorados pelos artistas em seus trabalhos com o vídeo. Este pequeno apanhado de obras produzidas em América Latina e escolhidas por curadores para compor suas mostras, não representam uma totalidade nem um discurso comum representante oficial deste território. O que se deseja, a partir destes trabalhos, é uma aproximação e um melhor entendimento sobre os movimentos artísticos e culturais em que estamos inseridos na contemporaneidade. Desde os anos 1960 o discurso político foi popularizado no campo das artes em todo o mundo, através das mais diversas formas artísticas e representações, e esta se tornou uma característica das artes contemporâneas. Com o vídeo não é diferente.

Na mostra Videoarde, a curadoria faz uma homenagem ao incluir um trabalho realizado em 1978 e que mesmo sendo realizado com a tecnologia do cinema, pela sua estética e linguagem ousadas e perturbadoras, pode também ser considerado videoarte ou cinema arte.



17. Luís Ospina e Carlos Mayolo, “Agarrando pueblo (los vampiros de la miseria)”
– 28’35”, Colombia, 1978

O clássico filme de Ospina e Mayolo é até hoje muito atual. Trata de uma prática que existe ainda hoje, mas que utiliza outras estratégias. O filme é uma crítica aos movimentos conhecidos como *cinema verdade* na França e *cinema real* nos Estados Unidos. A partir destes conceitos criou-se a ideia do cineasta-antropólogo, como aquele que mostra a realidade através de imagens e sons gravados em lugares longínquos e perigosos, ou seja, o chamado terceiro mundo. É um filme de ficção que simula um desses documentários que lança um olhar para o comércio da pobreza e no reforço das ideias colonialistas, disfarçadas de realidade. Ospina diz “Cuando la crítica de cine escrita no fue suficiente, Mayolo y yo decidimos llevarla a la praxis en el cine mismo. Por eso hicimos Agarrando pueblo en 1977, como respuesta a la proliferación de cine de pornomiseria en nuestro medio y en tercer mundo. Esto fue como un escupitajo en la sopa del cine terceromundista, y por ello fuimos criticados y marginados de los festivales europeos y latinoamericanos, acostumbrados a consumir la miseria en lata para tranquilidad de sus malas consciencias. Pero a la larga tuvimos razón porque después de la polémica la situación se volvió apremiante y comenzamos a cosechar premios en los mismos festivales que nos habían excluido. Agarrando pueblo fue una ruptura en todo sentido. Fue la última película que co-realizamos Carlos Mayolo y yo, después de cuatro codirecciones”.⁵

Por mais que não seja possível abarcar todos os temas e todas as obras, podemos encontrar na videoarte uma importante ferramenta de pesquisa no campo da cultura e arte. Sem negar sua dimensão estética, a videoarte cada vez mais se torna

⁵ <http://videoarte.net/muestra/programa/a-mi-manera.html>

uma narrativa da contemporaneidade, dado seu imediatismo e sua facilidade de uso do suporte, levando em consideração também, que a maioria das questões em pauta nas instituições mundiais são também abordadas pelos artistas. Neste pequeno recorte da produção latino-americana de videoarte, os artistas nos apresentam algumas inquietações com as quais vivemos. Algumas delas se repetem há anos como a questão das fronteiras abordadas nos trabalhos de Glenda León e Edgar Endress, ou as questões econômicas, culturais, indígenas e de desenvolvimento nos trabalhos de Luis Ospina, Carlos Mayolo e Xavi Hurtado e ainda algumas problematizações que envolvem o mundo comercial das artes, a estética audiovisual e as cidades nas obras de Diego Lama, Jonathan Karker, Valeria Andrade e Pedro Cagigal. Claro que estes trabalhos não se limitam a estas questões exemplificadas acima, cada um deles apresenta uma particularidade e processos próprios. Porém, para esta pesquisa, é importante também considerá-los como uma pequena representação de um grupo infinitamente maior, que convivem num mesmo espaço geográfico e cultural. Dessa maneira os artistas e seus trabalhos cruzam os olhares, se encontram e dialogam entre si e com o local onde vivem.

CAPÍTULO 2. UM OLHAR A PARTIR DA AMÉRICA LATINA

2.1. Sobre o espaço cultural latino-americano

...la dimensión cultural constituye un eje fundamental en la conformación de un bloque latinoamericano que se integra al mundo globalizado...

Manuel Antonio Garretón

É impossível reunir, em tão pouco espaço, o que se pode chamar de videoarte latino-americana, assim como não é possível determinar o que é ser latino-americano. Também não é um grupo de trabalhos artísticos em vídeo que dará conta da grande dimensão e variedade desta produção. Isto posto, proponho somar e problematizar temas relacionados à produção artística contemporânea apresentada em vídeo, em composição com o espaço latino-americano.

O teórico Manuel Antonio Garretón afirma que o território latino-americano pode ser chamado como tal, por possuir uma tradição histórica, por abrigar países que se assemelham em suas histórias e experiências.

O espaço latino-americano, de maneira objetiva, pode ser composto por certos ritos históricos, por falta de racionalidade instrumental, pelo papel do estado e a política, pela existência de subespaços como as fronteiras e os espaços econômicos, pelas emigrações, por modelos de vida urbana e outros contextos culturais. (GARRETÓN, 2008:47)

A ideia de Garretón nos traz a possibilidade de pensar num espaço que se reconhece enquanto grupo, que se relaciona historicamente, principalmente por compartilhar processos históricos e contemporâneos, como a globalização. Esta é uma realidade mundial que se manifesta de diferentes maneiras em diferentes territórios. O entendimento sobre a globalização é diverso, dependendo de onde se está: ou seja, a globalização para a Europa certamente não é a mesma para a América Latina como assinala Aníbal Quijano:

A globalização em curso é, em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial. Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de *raça*, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. (QUIJANO, 2005:1)

Quijano vem desenvolvendo suas pesquisas, no sentido de redefinir alguns processos sociais e econômicos acontecidos desde o período colonial nas Américas, repensando conceitos até então baseados na maneira de pensar européia, tida por muito tempo como verdade universal. Outros pesquisadores têm caminhado junto a Quijano e desenvolvido conceitos a fim de organizar um pensamento teórico localizado em território latino-americano e isso passa por entender o mundo a partir de uma visão própria, de maneira a criar um conjunto fortalecido que possa promover algumas mudanças no espaço latino-americano e no espaço externo também.

La cuestión que se plantea, entonces, ya no es globalización “sí” globalización “no”, sino cómo se va a producir esta mundialización: si a través de la inserción aislada de cada país, o bien a través de grandes bloques de países. (GARRETÓN, 2008:45)

Manuel Garretón chama a atenção para a importância de pensar como grupo, pensar a partir de um espaço, o que não significa deixá-lo igual ou uniforme, mas sim um fortalecimento de sua cultura, suas ideias. E isso inclui as práticas artísticas e todo movimento cultural que se dê nesse espaço.

Nenhuma identidade é fixa, estável e perene. Toda identidade, como toda cultura, está em constante mutação, dissolvendo-se e liquefazendo-se para se recompor e refazer em seguida sob aparência pouco ou muito diferente. (COELHO, 2008:15)

Pensar um espaço geográfico a partir de sua produção artística é um feito desafiador e cheio de particularidades. Pensar a arte do vídeo a partir do espaço geográfico e cultural onde é produzida também é uma experiência cheia de variáveis. Portanto, não há aqui a pretensão de superar os estudos já feitos, seja no campo das culturas ou das artes. Pensar a arte é também pensar em maneiras subjetivas de comunicação e se estamos num espaço cultural e geográfico específico é bem provável que também criemos maneiras quase específicas de expor nossas subjetividades.

A poética de uma obra (penso na Poética de Aristóteles) transformada em programa de produção (de reprodução) vira cultura: é o caso do cinema norte-americano que fez das normas descritas na Poética (as peripécias, a flexão/inflexão etc.) de Aristóteles um programa de operação-tipo, razão pela qual o cinema norte-americano é, em princípio e salvo demonstração em contrário, peça de cultura enquanto o cinema de Glauber e Godard é, em princípio e salvo demonstração em contrário, arte. (COELHO, 2008:138)

O desafio aqui posto é justamente o de aproximar a prática artística do vídeo

aos conceitos teóricos sobre a América Latina na contemporaneidade. Há a pretensão de imbricá-los e isto pode resultar numa escrita caótica ou recortada, fruto do desejo de organizar uma reflexão sobre o agora: a estética e os enunciados dos trabalhos artísticos em vídeo e o espaço cultural latino-americano. Para tanto, foram pesquisados referências artísticas e teóricas atuais que, justamente por serem recentes, de certa forma ainda são muito questionadas. Não apenas por rechaçar algum padrão oficial repetido há tempos, mas por apresentar subjetividades e teorias que vão de encontro aos modelos antigos e praticados até os dias de hoje,

...lo cultural o lo que hemos llamado "modelos abiertos de modernidad", esto es, la capacidad de combinar la racionalidad científica, la racionalidad emancipatória, la racionalidad instrumental tecnológica, con las formas de subjetividad, las memorias y las tradiciones históricas. (GARRETÓN, 2008:46)

O exercício de reflexão a partir de um olhar crítico, localizado no interior do espaço latino-americano, se faz necessário cada vez mais, devido à velocidade dos acontecimentos e urgência de ações, que de fato promovam mudanças nas relações entre pessoas e culturas.

A ideia de *geocultura* proposta pelo filósofo argentino Rodolfo Kusch e discutida também pelo pesquisador Mauricio Langón, se torna um importante ponto de partida, quando inicia uma reflexão do ponto de vista local e em direção a um espaço ampliado, composto de diversos elementos geográficos e subjetivos.

El "punto de vista *geocultural* hace referencia a un contexto firmemente estructurado mediante la intersección de lo geográfico con lo cultural (1)⁶. Fundamentalmente consiste en considerar que todo espacio geográfico – todo "habitat" – está siempre ya "recubierto" por el "pensamiento del grupo", y que éste está siempre "condicionado por el lugar". De modo que no cabe hablar de "geografía" y "cultura", sino de "unidad geocultural" (2)⁷. (LANGÓN, 2005:1)

A vida contemporânea se organiza, em sua maioria, em espaços urbanizados, as cidades de paisagem complexa, onde a natureza se mistura às edificações em composições disformes e organizações de espaço que atendem a interesses diversos, que não somente os interesses culturais. Os processos históricos vividos nestes espaços também configuram elementos de composição desta cultura e devem ser considerados sob diversos pontos de vista. A configuração de um espaço geográfico é muito mais complexa do que os seus elementos técnicos, se configura a partir de

⁶ Kusch, Rodolfo. *Esbozo de una antropología filosófica americana*. pp.14-15

⁷ Kusch, *ibid.*

quem o habita.

Por un lado, la cultura es un conjunto de las preguntas y respuestas por el sentido, que tiene que ver con las formas de comunicación, las identidades y el lenguaje, con la manera de pensar, los modelos éticos y de conocimiento, con el significado que le damos a nuestras acciones, con la creatividad y con la manera como definimos el espacio, el tiempo, la naturaleza y la relación con los otros. (GARRETÓN, 2008:46)

Assim, olhar para as práticas artísticas, como o vídeo, realizadas num determinado espaço, é levar em conta seus aspectos subjetivos, como as temáticas apresentadas, mas também é considerar as linguagens experimentadas, os elementos utilizados em toda sua composição e a forma como é apresentada. Esses elementos são também pertencentes a um espaço. O que há de material e tecnologia disponíveis e de que maneira são manipulados, também são formas de pertencimento e de relação com este espaço, sendo assim, parte do discurso maior da obra. Dessa maneira podemos nos tornar mais atentos e sensíveis aos diversos estímulos audiovisuais que recebemos no cotidiano, em determinado lugar. Mais ainda, podemos apreender não somente um discurso explícito, baseado na linguagem verbal e ilustrativa, mas principalmente compreender formas outras de se comunicar e relacionar, a partir de uma subjetividade pessoal, proposta pelo artista, além de outros possíveis elementos utilizados na criação estética com o vídeo. No capítulo anterior foi apresentado um recorte da produção em vídeo entre 2000 e 2008 de alguns artistas latino-americanos para justamente promover perguntas como: como são os trabalhos criados e apresentados neste espaço geográfico-cultural? Que tipo de diálogos propõem?

É a arte que impede a forma cultural de perder seu conteúdo, que anula a impessoalidade da forma, que rechaça a anti individualidade da vida e do mundo, que convoca a alma subjetiva. A arte, não a cultura. (COELHO, 2008:105)

Na segunda parte deste capítulo também serão apresentados trabalhos artísticos em vídeo de artistas que participaram da 30ª Bienal de São Paulo 2012, A iminência das poéticas, quando essas questões novamente estarão presentes.

O que se pretende é estimular uma relação mais aproximada entre a videoarte feita na América Latina, suas implicações e possíveis leituras, e a pesquisa acadêmica. Muito pouco foi escrito sobre esta relação, videoarte – espaço latino-americano, sendo de extrema importância que esta abordagem se apresente de forma aberta e dinâmica, da mesma maneira que entendemos ser a arte e também o espaço em que vivemos. A maneira como são organizados os espaços, no sentido econômico, também encontra

eco nas obras artísticas. Para lembrar, a *estética da fome*⁸ proposta por Glauber Rocha, era muito focada na condição econômica e social em que se encontrava o Brasil nos anos 1960 e busca retratar este contexto num espaço geográfico cultural: o sertão, o litoral e o centro do país.

A noção do espaço relacionado à cultura é o caminho mais interessante a ser traçado neste trabalho, tanto no que se refere às relações, já apontadas por Garretón, quanto à maneira pela qual estas relações se dão.

...no parece viable el destino de nuestras sociedades en el mundo globalizado si no es a través de procesos en los cuales, junto a la recomposición de los Estados y sus relaciones con la sociedad, se produzca la lenta y gradual pero consistente conformación de un bloque de países, y donde el eje puede ser precisamente la dimensión cultural, como en otros contextos lo fue la dimensión económica. (GARRETÓN, 2008:57)

Ao longo dos tempos, temos experimentando relações de imposição cultural e empreendimentos de projetos externos de modernização, não necessariamente alinhados aos interesses locais, práticas que mais se relacionam a fatores políticos e econômicos do que culturais. Esta é uma história comum a toda a América Latina, mas que nem sempre é entendida e combatida em conjunto, pelos espaços que a compõem.

Todas as cidades latino-americanas nasceram a serviço das relações internacionais com os países mais evoluídos. Esta é a outra característica específica da urbanização na América Latina, pois que se tratava de uma função original. A cidade surgiu a serviço de uma colonização verdadeiramente arraigada. (SANTOS, 1982:13)

As imposições vividas pela América Latina em seus processos históricos muito se relacionam com as questões econômicas, com decisões tomadas no exterior de seus territórios, por países chamados desenvolvidos. A subordinação dos países subdesenvolvidos está relacionada a esses domínios econômicos, que de toda maneira afetam por completo a cultura dominada. Por mais esforços que tenham sido feitos na direção de diminuir este domínio, não houve força suficiente para detê-lo e este permanece até hoje, mesmo que se apresente em diferentes configurações.

O imaginário do progresso, de acordo com o qual todos progridem no tempo, de acordo com as leis universais inerentes à natureza ou ao espírito humano, aparece assim como um produto ideológico construído do dispositivo de poder moderno colonial. (CASTRO-GÓMEZ, 2005:173)

Esse ideal que vem sendo compartilhado há tempos, garantiu uma série de

⁸ Xavier, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. 1983 e 2007.

transformações e deformações nos centros urbanos latino-americanos na tentativa de seguir os mesmos padrões de desenvolvimento experimentados pelos países do norte ocidental. Ao longo do tempo esta imposição vista como caminho natural a toda nação, fez nascer outros processos comuns em algumas cidades da América Latina.

O próprio fenômeno da favelização está ligado a essa “indução industrial”, considerando como componentes desta não apenas as instalações industriais propriamente ditas, mas tudo o que liga um país às necessidades do mundo industrial. Assim, a abertura de estradas, a disseminação dos meios de comunicação, os fatores psicológicos ligados a ambos, a alfabetização e os progressos sanitários sem falar em outros fatores de “abertura” – ou de fuga a uma economia “fechada” – diretamente ligados ao progresso econômico como a expansão da economia agrícola comercial. Todos esses fatores, ligados indiscutivelmente àquela “indução industrial” e condicionados, também, pela estrutura da propriedade, levam à libertação de mão-de-obra no campo e à sua acumulação nas cidades, onde não encontram emprego: exatamente porque se trata aqui mais de indução industrial que de industrialização propriamente dita. (SANTOS, 1982:40-41)

No que se refere a videoarte não é diferente, dada sua natureza tecnológica, também ficou dependente desta indução industrial. O acesso às novas máquinas portáteis de captação e projeção de imagem e som quase não era possível em nosso território. O que aconteceu em alguns países como o Brasil, Peru, Bolívia e outros, foi que alguns artistas interessados nas novidades tecnológicas da época, em especial os meios de comunicação, viajavam para o exterior onde adquiriam os equipamentos, ou seja, a câmera portátil. Na volta a seus países convocavam outros artistas a experimentar a novidade e assim aconteceram as primeiras experiências do vídeo como arte. Hoje a dificuldade permanece se apresentando de outra maneira. Se refere aos valores dos equipamentos de áudio e vídeo, que têm preços via de regra, bem mais altos se comprados aqui do que se adquiridos nos Estados Unidos por exemplo.

Sin embargo, a la hora de evaluar la situación de su producción en vídeo, el diagnóstico parece repetirse insistentemente: falta de apoyo oficial, desactualización tecnológica, ausencia de espacios de reflexión, marginalización, carencia de sistemas de producción y de fuentes financieras, indiferencia del sector comercial – cine, televisión, multimedia – por el destino de la producción electrónica experimental. Podría decirse, sin demasiada ironía, que si hay algo que une a la América Latina es la constancia de sus obstáculos y dificultades. (ALONSO, 2005:173)

Porém esta situação tão cheia de entraves e dificuldades, que tanto é atribuída à América Latina, tem suas origens não apenas em questões econômicas mas também em outras questões camufladas dentro das instituições educacionais. É recorrente a pergunta sobre o por que de sempre estarmos em situação de desvantagem ou com uma sensação de atraso, um impedimento ou impossibilidade de ocupar certos espaços e de exercer algumas atividades consideradas inapropriadas para nossa

cultura, a chamada alta tecnologia, ainda é uma delas. Os motivos não são recentes e se pluralizam à medida que aprofundamos o assunto. Tanto no âmbito sócio-cultural quanto econômico, nosso espaço vem enfrentando questões de origem histórica.

...para os africanos, asiáticos e latino-americanos, o colonialismo não significou primariamente destruição e espoliação e sim, antes de mais nada, o começo do tortuoso mas inevitável caminho em direção ao desenvolvimento e à modernização. Este é o imaginário colonial que tem sido reproduzido tradicionalmente pelas ciências sociais e pela filosofia em ambos os lados do Atlântico. (CASTRO-GÓMEZ, 2005:172)

No campo do audiovisual este processo fez surgir formas diversas muito a partir do tipo de maquinário utilizado na realização assim como novas formas de exibição e criação de novos circuitos.

A globalização traz de volta essa questão crucial, a possibilidade de se criar um espaço cultural virtual, um espaço cultural latino-americano ou um espaço cultural europeu ou euro-latino-americano, para além dos espaços configurados atualmente. (BENTES, 1997:19)

A noção de audiovisual para além da linguagem cinematográfica surge nesse período, também quando Arlindo Machado nomina os *pré-cinemas e pós-cinemas*⁹ se referindo às novas formas narrativas e ao novo maquinário audiovisual, seu imediatismo e criação de formas outras de compor imagem e som. A maioria desta produção era de origem ocidental, Estados Unidos principalmente, mas também Europa e Japão. A produção local tinha grande referência estética nos trabalhos desenvolvidos na Europa e nos Estados Unidos, estes ditam os mercados e as tendências.

Na América Latina, onde em toda parte o termo colonização foi sinônimo de modernização e de urbanização, o primeiro impacto do sistema mundial foi acompanhado de uma tendência à organização ou reorganização do espaço em função das necessidades existentes no centro europeu do sistema. Além disso, toda mudança de sistema de caráter histórico teve repercussões imediatas na América Latina e no seu sistema urbano. (SANTOS, 1982:58)

Assim como eram impostos sistemas financeiros e de desenvolvimento, também havia um padrão artístico a ser seguido, seja para entrar no mercado, seja para contar a história da sociedade. Nos tempos atuais, a cultura tem sido protagonista em muitos processos sociais pelo mundo, transformando relações. Também atua intensamente no campo econômico, sendo esta uma das questões ainda muito discutidas no sentido de se determinar um limite ou alguns critérios para a valoração

⁹ Machado, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*, 1997.

dos bens culturais. O comércio da cultura ainda é muito debatido e tem sido pauta atual nas agendas de votação de leis referentes aos direitos autorais e novas formas de comercialização dos bens culturais. As empresas que comercializam a cultura são chamadas de “indústria cultural” e atualmente configuram grandes conglomerados financeiros responsáveis pelo comércio de filmes, livros, espetáculos e produtos musicais, teatro, circo, etc.

...están redefiniendo los comportamientos, las percepciones y las formas de creatividad, muchas veces a través de los controles de los grandes poderes y cadenas transnacionales, como ocurre con las editoriales y el audiovisual. (GARRETÓN, 2008:51)

Dentro deste contexto, as ideias absorvidas nos processos históricos de colonização se reproduzem até os tempos recentes, também através destes produtos culturais, o que altera um entendimento sobre nós mesmos, impõe conhecimentos externos e cria imaginários interessados no domínio e na exploração. A importação de produtos culturais, em função da ausência de uma produção interna, configura-se um elemento de influência cultural, ou melhor, de uma espécie de colonização contemporânea. A ausência da chamada industrialização vai também reverberar na ausência da produção de bens culturais como livros de ficção e de ciências, músicas, artes visuais, cinema, etc. Assim, os diálogos contemporâneos possíveis, que objetivam transformar este desenho, muito se aproximam das práticas artísticas consideradas tecnológicas, ou seja, que dependem de máquinas para completar seus processos de criação e realização, como é o vídeo. Não se trata porém de determinar a importância da videoarte, mas de chamar atenção para as práticas artísticas recentes.

alguma arte pode ser também comunicativa em alguma medida (menos ou mais que outra), algum modo cultural pode ser menos ou mais expressivo (que outro, que um modo da arte). Algum modo da arte pode ser utilitário (menos ou mais utilitário que outro); (COELHO, 2008:150)

Ainda assim, é preciso estar atento a que formas de relação desejamos, que tipo de troca nos interessa, de que maneira queremos expressar nossas preocupações e com que culturas estamos dispostos a conviver. Estas configurações muitas vezes são compostas a partir de toda experiência vivida, seja do período colonial opressor, dos movimentos de independência, da configuração das nações, da ditadura militar e dos regimes ditatoriais e do processo democrático, ainda. O processo de globalização ao qual se referiu Garretón, passa também pela possibilidade de se criar novas formas de

relacionamento entre as culturas. A existência de um lugar de livre trânsito de culturas que se inter-relacionam ao invés de se impor umas sobre as outras, pode ser uma dessas novas formas.

Se abre así la posibilidad de pensar el diálogo intercultural como necesidad – ética y teórica – de avanzar a *través* de los distintos logos: en el espacio donde se ponen en común irreductibles logos e ethos. Ámbito que no puede ser pensado en términos de “mercado” o “contrato” – de acuerdos “formales” – propios de una cultura que, alegando soluciones universales y abstractas, impone sus propias preferencias culturales. (LANGÓN, 2005:6)

Trabalhos como “Nawpa” e “Sueño de varano”¹⁰, tratam das relação entre culturas e territórios geográficos. Em “Nawpa” o professor indígena apresenta seus conhecimentos como também possíveis de existir dentro do contexto mundial. Mesmo que não tendo como base a economia e a ideia de desenvolvimento praticada pelo ocidente, ressalta a necessidade de convivência entre diferente formas de se organizar. Já em “Sueño de verano” é apresentada uma performance coletiva ou uma simulação, promovida pela artista. A partir da cenografia construída numa piscina e do jogo proposto, surge um ponto de vista mais aproximado do que seria um mapa geográfico onde é permitido o livre acesso entre as fronteira de Cuba e Estados Unidos. A ideia dessa nova possibilidade é vivida neste trabalho trazendo estranheza e as questões referentes ao livre deslocamento das pessoas entre os países. Acredito que a arte pode contribuir, de maneira potente, através da subjetividade e das relações construídas a partir dela, com as mudanças não somente no espaço latino-americano, mas principalmente, fazer alterações do lado externo, desfazendo relações de poder até então entendidas como naturais.

Para compor essas reflexões, foi realizada uma pesquisa de campo que traz um olhar contemporâneo da produção artística com o vídeo na América Latina. A pesquisa de campo foi realizada junto à 30ª Bienal de São Paulo que aconteceu entre outubro e dezembro de 2012. A Bienal de São Paulo, evento internacional, reconhecido pelo mercado das artes, teve sua primeira edição em 1951 e foi inspirada na tradicional Bienal de Veneza, a primeira das bienais. Esta foi criada em 1885, mas a partir de 1907 assumiu uma configuração internacional e passou a se organizar em pavilhões nacionais. Por se tratar de um evento tradicional do sistema das artes, é um espelho da ação, principalmente, de curadores de arte, que são responsáveis por

¹⁰ Xavier Hurtado e Glenda Ortiz. Capítulo 1, 1.2

conceber um conceito de exposição e escolher os artistas e obras que farão parte do evento. Apesar das Bienais não serem tema desta pesquisa, é importante pontuar que hoje elas estão sendo repensadas e reorganizadas em consonância com a contemporaneidade, mas ainda guardam forte caráter de mercado e de representação cultural, política, econômica e, principalmente, de representação nacional. Ainda se espera que os artistas e seus trabalhos sejam representantes de seus países: ou seja, é um evento de artes que se relaciona intimamente com as questões geopolíticas.

Assim, ao escolher os trabalhos apresentados neste evento, tão complexo para a realização de uma pesquisa de campo, se tornam necessárias algumas colocações. A decisão por esta Bienal específica se deu, principalmente, pela presença do venezuelano Luis Pérez-Oramas como curador principal. Um motivo consistente, já que na arte contemporânea, o curador tem o poder de escolha, é ele quem dita as regras e caminhos por onde tudo deve seguir. Não somente por Oramas ter nascido na Venezuela, mas principalmente pelo seu posicionamento frente ao mundo contemporâneo e especificamente ao mundo das artes em seu contexto cultural. Quando foi escolhido pela Fundação Bienal (organizadora do evento), Oramas ocupava a posição de Curador de Arte Latino-americana no MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, cargo que o coloca numa posição de grande visibilidade mundial. Oramas foi anunciado como curador da 30ª Bienal, oficialmente pelo MoMA, que informou que desde outubro de 2010 a 2013 estaria fora do museu para fazer o trabalho no Brasil. Como curador, Oramas aponta algumas reflexões sobre as Bienais, que são importantes para levantarmos algumas questões.

Bienal é babel. Bienal é uma das encarnações de Babel, efêmera e teatral como as grandes festividades da arte: os fastos, as pompas, os esplendores para os quais artes e artistas foram convidados desde sempre. (ORAMAS, 2012:26)

O reconhecimento da complexidade deste tipo de evento faz com que o curador se posicione frente a ele de uma maneira consciente e conhecedora do sistema em que está inserido. Porém, Oramas reconhece também que as Bienais têm caráter influente na cultura contemporânea e possuem potencialidades como divulgadoras de pensamentos. Também reconhece o seu poder político e econômico, que muitas vezes se superpõe aos motivos artísticos e culturais aos quais se propõem inicialmente.

As bienais, como as pompas antigas, servem também para capitalizar um lugar; para legitimar um poder – ou seu exercício; para ornar, com o jogo efêmero das artes, uma

classe ou uma comunidade, uma nação, uma cidade ou, no melhor dos casos, um conjunto de idéias. (ORAMAS, 2012:27)

Para a realização da Bienal 2012, Oramas trabalhou desde outubro de 2010 na elaboração de conceitos e argumentos. Para tanto, contou com a colaboração do professor indiano Homi Bhabha, na concepção do título “A iminência das poéticas”. Bhabha em seu texto no catálogo da exposição, aborda questões pertinentes a esta pesquisa no que se refere aos processos curatoriais, mas principalmente lembra que estamos na América Latina e precisamos considerar esta posição. Em seu texto, ele traça um pequeno caminho onde aborda o modelo das bienais e as iminências nas artes.

Perspectivas curatoriais concebidas em termos de genealogias políticas regionais – a pós-colonial, por exemplo – sublinham o ímpeto experimental a ser encontrado em lugares onde “estilos” e práticas do período se sobrepõem de modo precário, artes e ofícios podem ser conjugados, imagem secular e projeto sagrado compartilham o mesmo arcabouço de representação. Essas bienais, sejam emergentes ou resistentes, marcam uma notável mudança em relação às linhagens da história da arte da modernidade eurocêntrica, largamente denominadas por períodos e movimentos. (BHABHA, 2012:21)

Bhabha também faz uma observação aos modelos e classificações presentes na história da arte universal. Esta por sua vez, vem sendo desmontada à medida que outros padrões se inserem no ambiente tradicional das artes.

A assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte européia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada. Mas essa bela imagem provoca hoje o protesto de todos aqueles que não se consideram mais representados por ela. (BELTING, 2012:116)

O pesquisador e crítico de arte alemão, Hans Belting em seu livro “O fim da história da arte”, tenta desfazer a ideia de uma história universal para as artes, relacionando-a a uma imposição cultural e aos mecanismos de poder praticados pelo continente europeu.

A cultura ocidental, que se julgou demasiadamente capaz de representar todas as culturas étnicas, na medida em que as pesquisava e reunia, anuncia hoje o futuro de uma arte universal da qual ela naturalmente reivindica a condução. As culturas étnicas do Terceiro Mundo, por outro lado, retiram-se para sua própria história a fim de salvaguardar um lugar de identidade e, com isso, por um mal-entendido didático, causam a impressão, de uma perspectiva ocidental, de serem nacionalistas. (BELTING, 2012:128)

Apesar de apresentar um trabalho importante, que traz outras possibilidades de compreensão para o campo da pesquisa em artes, Belting, enquanto europeu, pensa a partir de seu espaço cultural, demonstrando estar bem distante de suas periferias. Em seus estudos legitima os Estados Unidos e o mundo oriental como potentes forças capazes de tomar o poder de domínio europeu no campo das artes. Para ele, foram os Estados Unidos que cumpriram muito bem esta missão nos anos de 1960, desviando então as atenções para sua produção artística, em sua visão, o novo padrão da arte universal. Essa transferência de poder nas artes, da Europa para os Estados Unidos, mantém a ideia de um único centro capaz de representar o universal. Belting deixa clara sua posição geocultural, mesmo que ainda busque questionar alguns aspectos importantes: “Há muito tempo, a antiga cultura burguesa da modernidade não representa os interesses de grupos particulares no interior da sociedade.” (BELTING, 2012:129)

A partir desta afirmação de Belting, podemos também questionar os eventos artísticos internacionais como espaços legítimos de representação da diversidade cultural que existe no mundo. Em meio ao universo das Bienais e seus tantos interesses, como já mencionamos, e ainda, entendendo que as práticas artísticas são o resultado de contextos culturais, como dar conta dessa possível internacionalização? A pesquisadora de artes Suely Rolnik, apresenta uma posição muito crítica em relação a estes processos e defende uma arte em sua potência subjetiva.

Las mega-exposiciones se han convertido en una de las principales fuentes de cartografías prêt-a-porter vacías y sin relieve, adaptables al consumo en cualquier punto del planeta. Ésta es probablemente una de las razones por las cuales este tipo de exposiciones se propagan por todas partes a vertiginosa velocidad, a punto tal de que podamos suponer que, en un futuro para nada lejano, tengamos bienales, gigantescas ferias de arte y espectaculares museos de arte contemporáneo en las capitales de todos países del planeta – y probablemente, aún en otros centros urbanos (el *franchising* de museos europeos y norteamericanos forma parte de esta lógica). (ROLNIK, 2009:10)

Rolnik levanta questões relevantes, como a repetição dos modelos de exposição europeus e norte-americanos, implantados em outros espaços culturais e, principalmente, chama atenção para uma possível repetição destes modelos mesmo em tempos de internacionalização das artes que, ao que parece, não tem considerado estas diferenças culturais. O espaço cultural latino-americano ainda é constituído por esses modelos, os lugares oficiais das artes como as escolas de artes, por exemplo, ainda ensinam a história da arte universal, criticada por Belting. Muitas inclusive se

nominam ainda Escola de Belas Artes e as exposições, em sua maioria, ainda repetem as fórmulas experimentadas no passado.

Lo que en realidad estamos presenciando, sin embargo, es una repetición cíclica de situaciones que en el pasado despertaban tantas e incluso más expectativas pero que, finalmente, no consiguieron romper las firmes y bien asentadas estructuras que ahora nosotros estamos cuestionando. (BARRIENDOS, 2012:1)

O pesquisador mexicano Joaquín Barriendos, além de questionar este modelo, também aponta para um acontecimento ocorrido na Bienal de São Paulo em 2000, quando o curador e professor nigeriano Olu Oguibe, em uma carta aberta ao curador da Bienal Ivo Mesquita, lamentou a sugestão para que a curadoria africana acontecesse em forma de observação, ou seja, os africanos atuariam como curadores observadores. Para Oguibe, pareceu uma medida de desrespeito ao trabalho dos africanos, além de desconhecer uma atuação tão passiva para um curador. Em sua carta, reproduzida em trechos por Barriendos, Oguibe se posiciona a partir da ideia de que a curadoria, assim com a prática artística, também se dá dentro de um contexto cultural e este deve ser considerado.

Resulta un tanto malicioso argumentar que podemos prescindir de ciertos curadores y curadoras argumentando que la cultura de origen es algo irrelevante para una visión curatorial [...] Es una táctica retorcida sostener que no tiene ninguna importancia que un curador o curadora sea de Asia o de Latinoamérica, bajo el supuesto de que sus orígenes o su bagaje no conciernen de forma clara e inmediata a determinado tema o concepto curatorial. En lo sucesivo, esta postura tendrá que evitarse. En tanto que individuos, no somos únicamente lo que nos ha sucedido; somos también lo que llevamos auestas. Un curador nacido en Londres, el cual además ha vivido allí toda su vida, puede ser muy competente, incluso excelente en su trabajo, pero no hay duda de que sus experiencias – y, por tanto, su visión – diferirán de las de otro curador que ha vivido y trabajado en tres continentes diferentes. Un curador puede tener conocimientos muy amplios y ser casi infaliblemente sensible y liberal en sus opiniones y en su práctica, pero su sensibilidad y visión diferirán de una u otra forma, por más sutil que éste sea, de los de una curadora. (OGUIBE apud BARRIENDOS, 2012:2)

Em meio a esse e a outros acontecimentos ocorridos neste período, Ivo Mesquita foi demitido como curador da 25ª Bienal de São Paulo, sendo substituído às pressas pelo alemão Alfons Hug, que propôs o tema “Iconografias Metropolitanas”, em que vincula a história da arte no século XX às grandes metrópoles: São Paulo, Nova York, Caracas, Johannesburgo, Londres, Berlim, Moscou, Istambul, Pequim, Tóquio e Sidney. Em 2008 Mesquita volta a ser curador na polêmica 28ª Bienal, onde deixou um pavilhão inteiro vazio com o discurso de que as bienais precisavam ser

repensadas. Nesta mesma edição, pixadores deixaram sua marca no pavilhão vazio, aumentando ainda mais as polêmicas.

Este recorte visa lembrar que em eventos tradicionais do mercado das artes, há outros interesses envolvidos que não somente a arte. Barriandos apresenta um fato vivido por Oguibe, que demonstrou ter uma força crítica, ao se posicionar publicamente e expor um procedimento que se repete há tempos. Rolnik também questiona esta repetição, e destaca o caráter poético, político e transformador da arte, em contrapartida às práticas curatoriais e artísticas padronizadas, aos extremos no uso do poder, em lugares oficiais das artes e, principalmente, ter uma ideia da arte como mais um produto de consumo.

Junto a tal *mainstream* existen por supuesto otras fuerzas en juego que, de diferentes modos, trabajan apuntando a delinear cartografías con base en las tensiones de la experiencia contemporánea y no en su denegación. A través de ellas se afirma el poder poético del arte: dar cuerpo a las mutaciones sensibles de una época. El volverlas aprehensibles es una acción que participa de la apertura de posibles en la existencia individual y colectiva – líneas de fuga de modos de vida que no sustentan cosa alguna a no ser la producción de capital. No será ésta precisamente la potencia política propia del arte? (ROLNIK, 2009:10)

Quando Luis Pérez-Oramas e Homi Bhabha sugerem o título de “A iminência das poéticas” podem estar olhando nesta mesma direção, para um caminho dos questionamentos sobre o mundo em que vivemos, considerando os diversos contextos culturais em que se dá a produção de arte. Para Oramas “a iminência é nosso destino e nossas armas são as poéticas”¹¹ e esta articulação é “um pretexto, um aglutinador, o ponto de partida para uma série de perguntas, para o estabelecimento de uma estratégia discursiva”¹². A decisão por uma exposição de grandes conjuntos para cada artista, algo fora do padrão, demonstra seu desejo em expor ideias principalmente, ao invés de valorizar o objeto, a instalação, a inovação tecnológica. Foram selecionados não somente artistas já conhecidos e atuantes no mercado, mas também outros, que não participam do circuito comercial, com a intenção de expor mais os processos do que obras acabadas: “Não nos interessa a novidade em si mesma. Interessa-nos oferecer um olhar sobre os “processos” artísticos, conscientes de viver um tempo crítico no qual ainda nossos dois séculos – o XX e o XXI – mutuamente se

¹¹ Pérez-Oramas, Luis. site 30ª Bienal de São Paulo 2012.

¹² Pérez-Oramas, Luis, *ibid.*

colapsam”¹³. É incorporando estes conceitos e contextos, a esta pesquisa, que seguiremos pensando sobre o vídeo como arte no espaço cultural latino-americano.

A partir dos artistas e trabalhos apresentados pela curadoria da 30ª Bienal de São Paulo, a pesquisa de campo revelou que dos 111 artistas selecionados para o evento, 51 nasceram ou moram na América Latina e destes 51, 7 utilizaram o vídeo como suporte artístico de maneira mais intensa¹⁴. Esta Bienal apresentou os artistas e um grupo de seus trabalhos, fazendo uma composição para cada um, às vezes em salas individuais, outras dividindo um mesmo espaço sem paredes entre eles. Abordaremos algumas obras em vídeo produzidos por estes sete artistas, refletindo sobre seus enunciados, formas, processos e o espaço cultural latino-americano.

¹³ Pérez-Oramas, Luis, *ibid.*

¹⁴ Anexo Tabela 3.

2.2. Uma representação nas artes visuais

A obra de arte é muito mais pessoal (ou muito menos impessoal) do que quase qualquer outra produção da vida, e mais do que qualquer outra coisa toca de perto a alma, o desejo e a sensibilidade de quem a faz e de quem a recebe.

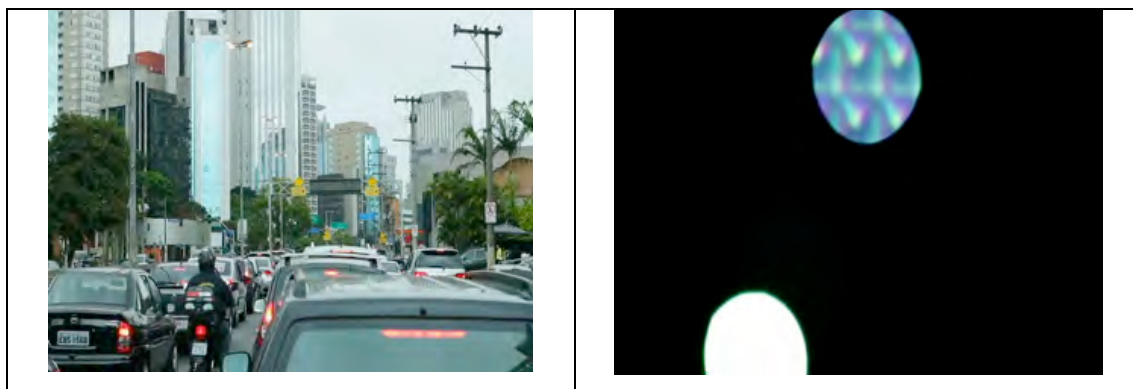
Teixeira Coelho

Dentro do contexto da 30ª Bienal e das reflexões sobre o espaço cultural latino-americano vistos anteriormente, abordaremos alguns trabalhos apreendidos na pesquisa de campo realizada na 30ª Bienal de São Paulo 2012, “A iminência das poéticas”¹⁵. Os trabalhos aqui apresentados atenderam ao critério de terem sido realizados por artistas nascidos ou que moram na América Latina e trabalharem o vídeo como suporte artístico. Assim como foi visto no capítulo 1, as obras seguem uma variedade de formas, de estilos narrativos e padrões estéticos diversos, resultado de combinações entre suportes artísticos e construção de narrativas sem classificações padronizadas. Os artistas Leandro Tartaglia, da Argentina, Iván Argote da Colômbia, Fernando Ortega do México, Marcelo Coutinho e Thiago Rocha Pitta do Brasil, PPPP – Produtos Peruanos Para Pensar do Peru, Ícaro Zorbar e Nascimento/Lovera da Venezuela, devem ser observados individualmente e também como um grupo através de ponto e contra-pontos de seus enunciados, suas formas e padrões estéticos quando utilizam o vídeo como arte. Este recorte de produção vai até o ano de 2012.

O artista argentino Leandro Tartaglia nasceu em 1977, vive em Buenos Aires, se auto-denomina artista sonoro e visual, mas que também apresenta uma força teatral em seus trabalhos. Seu trabalho “Todo en tu mente” pode ser considerado como uma mistura de instalação sonora, intervenção urbana, atos teatrais, arte relacional e vídeoperformance, para utilizar as nomenclaturas comuns no campo das artes. Porém, nenhuma destas classificações dá conta de sua obra, uma vez que esta propõe ao fruidor a ação de percorrer um trecho na cidade de São Paulo, para visitar uma exposição de um outro artista, montada numa capela na mesma cidade. A obra, que foi concebida especialmente para esta Bienal, busca também relacionar os dois países, Argentina e Brasil, como dois importantes elos de ligação entre o artista e o público

¹⁵ Anexo Tabelas 3.1 e 3.2

que visita, ou melhor, que vive sua obra. Dois amigos se comunicam através de cartas que descrevem suas atividades e o espaço onde ambos estão, ele em São Paulo, ela em Buenos Aires. Enquanto ouvimos suas vozes lendo o que escreveram, nos tornamos um pouco íntimos também da cidade, que vemos através da janela do carro.



18. “Todo en tu mente, Recorrido en dos actos” (Tudo em sua mente, Viagem em dois atos), 2013, Audioinstalação, apoio: Consulado-geral da República Argentina em São Paulo.

O trabalho é oficialmente descrito como uma Audioinstalação, mas apresenta muito mais elementos, sensações e reflexões do que sugere a descrição. Na videoperformance montada pelo artista, há uma legenda que antecede o vídeo e que chama a atenção para a importância da experiência em sua obra.

RECOMENDAÇÃO: com fones de ouvido se percebe melhor a binauralidade / Este vídeo não é capaz de reproduzir o que é vivenciar a obra / Pois trata-se de uma experiência única para cada espectador-transeunte / Porém buscará aproximar-se para notar sua especificidade no tempo e espaço, aprofundando o feito sempre inovador de cada função / A cidade em constante movimento é o cenário para este teatro de som móvel.

No *youtube*, onde o vídeo está disponível, o artista traz uma segunda opção para descrever sua obra: “Nesta história, dois personagens trocam cartas de uma cidade a outra. Tudo em sua mente é um teatro de som móvel”. No catálogo da exposição o texto sugere que Tartaglia usa a cidade como um “*playground* em uma busca por novas locações que sirvam de inspiração e fundo para sua contação de histórias”. Ele mistura a cidade, a literatura, a música e gravações feitas em campo. “Desse modo, cria marcos alternativos para o espectador experimentar a história de um dado lugar, bem como o papel do espaço público em nosso tempo.”¹⁶

¹⁶ Catálogo 30ª Bienal de São Paulo 2012, pp.212

Nos fones disponíveis dentro do veículo, é possível ouvir o próprio artista descrevendo sua experiência, através de uma carta para uma pessoa. Ele conta sobre a trajetória que percorre na cidade de São Paulo, descreve o caminho e também fala sobre a história do lugar. Em seguida ouvimos a resposta da carta: sua amiga também fala do lugar onde está, Buenos Aires, descreve o espaço, fala de sua vida; mesmo que o vídeo não corresponda à experiência vivida, ainda assim, é capaz de nos fazer transportar para um lugar outro, uma cidade particular, a cidade vivida por Zé que assina uma carta e a cidade onde está Paula que assina a outra carta. Quando a voz de Paula invade o vídeo, continuamos a percorrer as ruas de São Paulo. Com algum sotaque, fala em português e informa que se localiza a duas quadras da avenida Córdoba, segundo ela, parecida com a avenida São João. Também ouvimos sua descrição sobre a cidade, suas sensações, e continuamos a ver as ruas de São Paulo. Ao final, assina Paula e depois canta uma canção ao violão, uma versão em espanhol para a música do Velvet Underground “I’ll be your mirror” traduzida por Paula para “Soy tu ventana” e “Sou tua janela”, enquanto continuamos a ver as ruas de São Paulo.

O artista também fez uma seleção de músicas, como um programa de rádio imaginário, em que o público pode acompanhar no passeio. O destino deste primeiro ato, como chama Tartaglia é a capela do Morumbi onde é possível visitar a exposição da artista Maryanne Amacher. Depois voltam ao espaço da Bienal, no Parque do Ibirapuera. Esta é uma obra que ultrapassa as classificações e que se utiliza de ferramentas diversas em sua composição, que se relaciona de diversas maneiras com o público durante o evento e que se mantém potente mesmo depois que o evento termina. Assim, dizer que a obra é também uma videoperformance nos coloca de frente a questões já tratadas aqui sobre os limites dos suportes artísticos e das classificações das práticas artísticas. Além de se configurar numa ação em tempo e lugares determinados, o percurso no carro, o som do fone e as imagens das cidades de São Paulo e Buenos Aires, a obra se estende para lugares imaginários promovendo uma relação direta com cada pessoa que vive a experiência, a experiência real feita nos dias da Bienal e a experiência audiovisual para quem frui a videoperformance fora do tempo da exposição, o que reforça o título da obra “Todo en tu mente”.

Ícaro Zorbar, colombiano, de formação acadêmica artista, nasceu e vive em Bogotá. O trabalho deste artista se concentra na manipulação do suporte artístico

como obra. Zorbar desmonta e recria objetos tecnológicos atuais e do passado, fazendo surgir possibilidades muito distantes do pensamento industrial de produção. Ao recriar tecnologias outras, propõe performances eletrônicas onde não somente os objetos, mas também sua não-presença fazem parte da obra. Desmistificar as máquinas e dar-lhes outras funções provavelmente traz novas noções sobre as tecnologias atuais e as formas com as quais nos relacionamos com elas. A partir de projeções não convencionais e de objetos e máquinas manipuladas, Zorbar cria universos mágicos que desfazem a noção de realidade.

O trabalho apresentado por Zorbar, “Symphaty for the devil”, é formado por 103 monitores preto e branco sem case, 10 mini vídeo projetores, 10 vídeos preto e branco, 1 vídeo colorido, sons, amplificadores, madeira, arame, plásticos, 1 vidro, 10 espelhos, 97 livros de ciência e ficção científica, papel, pinos, um mapa do mundo, 1 TV colorida, 11 mídia players, 3 motores, 1 estrutura de metal, 1 mini motor, e 9 pontos de luz projetados no teto (*sky images*). Este aparato tecnológico apresentado pelo artista e descrito tecnicamente acima, não possui nenhum significado poético muito menos nos coloca em alguma situação de fruição. Ao contrário, lendo a descrição técnica da obra mais parece um amontoado de coisas que não devem caber em todo o prédio da Bienal.



19. “Symphaty for the Devil” (Simpatia pelo diabo), 2012, Instalação, Dimensões variáveis, apoio: Embaixada da Colômbia no Brasil.

Ao entrar na sala expositiva, o que se vê não são monitores, amplificadores ou coisa parecida. O artista afirma trabalhar com máquinas, música, sons e projeções. Isto é o que objetivamente está disposto na instalação, porém mais do que esses objetos, encontramos um universo mágico que parece não existir na vida real. São seres marinhos como água-viva, arraias que nadam num ritmo muito lento, nadam

sem parar e não chegam a lugar algum. A projeção que foge do quadrado da tela colabora para a sensação de magia das projeções que são vistas não só nas paredes mas também no teto da sala desfazendo, por segundos, a noção de uma sala quadrada. Nada neste universo faz lembrar dos aparelhos e maquinários descritos acima. No catálogo da exposição o texto fala da falta de “melancolia da memória” e de uma “fragilidade e nostalgia. Seu maior interesse é realçar os laços humanos e realizar intervenções na vida mediante a aplicação e a apropriação de sucata tecnológica.”

A luz-imagem de uma televisão antiga ilumina uma série de livros de ficção-científica, literatura e de ciências, causando uma estranheza inicial, como se a luz do conhecimento contemporâneo emanasse de um monitor de tevê, algo possivelmente assustador. Mas o que dizer se pensarmos que um dia acreditava-se que todo conhecimento advinha dos livros? Igualmente assustador, já que quem escreve livros e faz televisão é o ser humano. Então não é nele que está o conhecimento? Estas são suposições e exercícios de fruição de uma obra de arte, uma prática que nada tem a ver com verdades, mas sim com nossa experiência de encontro com o enunciado proposto pelo artista. Pensar num aparato tecnológico antigo, resignificado por uma manipulação cuidadosa, pode alterar nossa percepção do que significa tecnologia e que relação ela tem com o consumo e a alta produção industrial.



20. “Symphathy for the Devil” (Simpatia pelo diabo), 2012, Instalação, Dimensões variáveis, apoio: Embaixada da Colômbia no Brasil.

Zorbar também se utiliza de referências literárias, científicas e da música em seu trabalho, proporcionando uma perspectiva diferente para o uso de materiais do cotidiano. O trabalho de Zorbar é artesanal, feito com carinho e alguma lembrança de momentos que só quem viveu pode lembrar, objetos antigos, imagens e sons, que

parecem vir de um passado recente. São procedimentos de ressignificação de um cotidiano passado e revivido de maneira lúdica e simbólica.

A pesquisadora brasileira Giselle Beiguelman criou o termo *tecnofagia* para se referir a esta prática artística de desmontar objetos e refazer máquinas, e o quanto isso colabora para uma problematização da tecnologia e da ciência no campo da arte:

A tecnofagia não é um movimento, mas uma conceituação pessoal que pretende dar conta de operações de combinação entre a tradição e a inovação, arranjos inusitados entre saberes científicos e artesanais, revalidação das noções de hi e low tech, procedimentos de ressignificação de signos do cotidiano mediados por dispositivos tecnológicos e ações essencialmente micropolíticas de apropriação crítica das mídias e recursos técnicos. (BEIGUELMAN, 2009)

Ainda de acordo com esta autora, é mais pertinente falar “intencionalmente de estéticas tecnológicas e de artemídia porque se trata aqui de uma produção artística que não cabe no termo ‘novas mídias’”. Este último termo vem sendo muito utilizado e tenta se referir a meios não tão novos assim, se pensarmos que o que vivemos hoje em termos de tecnologias comunicacionais, é a evolução de uma criação que data da década de 1960.

O uso recorrente desse termo parece-me revelador da dificuldade do sistema de arte contemporâneo em absorver a cultura de rede e a digitalização do cotidiano nas suas expressões mais radicais. É certamente mais prático e fácil falar em novas mídias e generalizar sem critério obras e artistas sob um rótulo do que encarar os desafios de criar conceitos para dar conta de uma produção emergente com diversos formatos. (BEIGUELMAN, 2009)

O trabalho apresentado por Zorbar, apesar de lembrar um passado recente, traz questões muito atuais quanto ao deslumbre tecnológico, que gera um consumo exagerado e uma ilusão de viver num mundo futuro, onde as máquinas acabam por ser mais importantes do que as relações.

O brasileiro Thiago Rocha Pitta, nascido em 1980, em Tiradentes, Minas Gerais, atualmente vive em São Paulo e busca em seu trabalho, uma relação clara e direta com a natureza. A presença de sua obra nos espaços expositivos fechados, como é o da Bienal e da maioria dos espaços tradicionais de exposições artísticas, cria uma estranheza, que potencializa seu olhar em direção aos materiais e aos movimentos naturais. As forças da natureza e seus materiais são explorados em composições e subjetivações sobre uma possível funcionalidade ou possibilidade de torná-la algo artificial e prático. Ao mesmo tempo, este trabalho oferece um momento

de contemplação de algo que se transforma a partir da forma como é exposta e do espaço que ocupa. Neste caso, terra e plástico, materiais estranhos entre si, compõem uma imagem muito presente na contemporaneidade, mas que assumem alguma estranheza quando apresentada com uma obra de arte num ambiente expositivo oficial.



21. Thiago Rocha Pitta, “Monumento (meio enterrado) à deriva continental”, Brasil, 2012.

Segundo o catálogo da exposição “Seu interesse em investigar a substância dos corpos e os processos naturais dos elementos é propagado por um ponto de vista poético e se manifesta em seu trabalho como maneira de reforçar a natureza como co-autora de seu projeto artístico”¹⁷. Pitta traz a natureza para o centro das questões, lembrando de temas contemporâneos como o ambientalismo e os processos sustentáveis e de abandono, as poluições industriais e o aquecimento global.

Na Bienal apresentou apenas uma instalação em que usava terra e plástico. Porém, devido à força de seu enunciado, um outro trabalho será abordado nesta pesquisa, mesmo que não tenha participado do evento em questão. Uma videoarte, de discurso muito próximo à instalação selecionada para a Bienal, traz a noção de um espaço outro, de uma forma outra para construção de nossas formas de ocupação e adaptação.

Em quinze minutos, Pitta nos envolve e nos prende numa trajetória inusitada que parece existir por si mesma, não importando onde vai chegar e se vai chegar. Aponta para os caminhos que percorremos, mas principalmente de que maneira o percorremos. Neste vídeo nos deparamos com desvios imprevisíveis, configurações e deformações que percorrem um caminho inusitado.

¹⁷ Catálogo 30ª Bienal de São Paulo 2012, pp.290



22. Thiago Rocha Pitta, “Danae nos jardins de górgona ou saudades da Pangeia” – 14’57”. Brasil, 2011.

O texto da Bienal ressalta a obra de Pitta indicando seu interesse “pelo movimento entrópico da matéria”. Ele “depõe sobre a alteração dos estados físicos e sobre a constante transformação dos elementos naturais – dando densidade a uma poética capaz de explorar a relação do humano com a natureza”¹⁸. Outros trabalhos de Thiago Rocha Pitta se referem a outros elementos naturais como o fogo, os processos de destruição e de transformação, na maioria das vezes movimentos mínimos, quase imperceptíveis da natureza. Esta temática pode nos levar para reflexões sobre os processos naturais e transformadores comuns também em processo culturais. Transformações que ocorrem ao longo do tempo, com acontecimentos que envolvem diversos elementos que se organizam e reorganizam a partir de estímulos externos combinados a movimentos próprios.

Fernando Ortega nasceu e vive na Cidade do México, seus trabalhos estão relacionados ao cotidiano e suas ações mínimas. Trabalha com diversos suportes para expor situações inesperadas em contextos ordinários. Segundo o catálogo da exposição, a obra de Ortega é “Permeada pela dimensão íntima da experiência e do contato no dia a dia acelerado, sua obra guarda um caráter performático que busca interrogar os limites entre o real e suas possíveis representações”.

No vídeo “Narrow Day”, centraliza uma ponte na imagem quadrada do monitor, onde acompanhamos um fluxo intenso de carros, motos e pessoas, que vão e vem nesta ponte. Em algum momento tudo parece ter cessado quando, muito lentamente, um elefante atravessa a ponte. O vídeo tem cinco minutos sem cortes, o tempo dos carros, das motos e das pessoas, assim como do elefante, são reais, sem manipulação, promovendo uma interação e uma percepção dos tempos diferentes para

¹⁸ Catálogo 30ª Bienal de São Paulo 2012, pp.290

uma mesma trajetória. A câmera fixa colabora para esta percepção e depois de cinco minutos inicia novamente. São situações e contextos que poderiam passar despercebidos, que estão envolvidos pela repetição das ações do cotidiano.



23.Fernando Ortega, “Narrow day” – 5’. Mexico, 2011

Ortega se utiliza de diversos meios para compor sua obra e faz uma mistura entre suas experiências pessoais com questões intelectuais, atua entre o real e o imaginário. O artista dirige seu olhar para contextos banais e extrai deles algumas surpresas e delicadezas, que prendem o público num estado de interesse e contemplação pouco comuns no dia a dia corrido das cidades, onde realidade e representação se confundem. A partir de situações efêmeras Ortega faz sua composição mínima, como em seus outros trabalhos onde uma aranha constrói sua teia numa harpa ou uma formiga pega um atalho inusitado entre duas folhas, num alfinete de segurança. A natureza também está presente em sua obra e é responsável pelos momentos mais inusitados apresentados pelo artista. Como no vídeo-registro da obra “Levitación asistida” não apresentada na Bienal, mas que também se relaciona com ela.



24.Fernando Ortega. “Levitación asistida” – 5’47. México, 2008.

O vídeo mostra a montagem de sua obra no Instituto Nacional de Bellas Artes no México. Como o vídeo anteriormente apresentado do artista Leandro Tartaglia, este não dá a dimensão da obra vivida em seu local, mas traz uma outra possibilidade à obra, que também não pode ser fruída no museu. No vídeo, vemos a montagem complexa de uma estrutura metálica de grande porte. Operários realizam seu trabalho com precisão até o momento em que é revelada a função da enorme estrutura. Foi feita para suportar uma delicada flor de plástico, um objeto presente em muitas casas, onde um beija-flor vem beber água tranquilamente, longe dos perigos humanos e no meio da confusão da cidade, cheia de edificações e trânsito intenso. Ao final vemos, a partir do interior do museu/galeria, tanto o objeto, quanto o público, fruindo a obra e se relacionando uns com os outros. O vídeo também chama atenção para as mãos dadas pelo casal que chega ao museu e as crianças que acompanham o movimento do beija-flor. Numa ação que combina vídeo e instalação, o artista nos proporciona viver a obra de maneira diferente de quem a viu no museu. Talvez o público que esteve por lá não tenha percebido a enorme estrutura montada na parte externa. Uma tecnologia industrial, usada de maneira performática, para dar corpo a uma representação da natureza, a delicada ação de um beija-flor, que realiza uma ação de seu cotidiano. Este trabalho de Ortega dialoga de alguma maneira com a proposta de Thiago Rocha Pitta, por trazer o movimento da natureza para o centro de sua obra, por chamar a atenção aos deslocamentos naturais e permitir uma certa independência da obra. Ou seja, como no trabalho de Pitta a trajetória era determinada pela adaptação do líquido à superfície, de maneira não induzida, também aqui a presença ou ausência do beija-flor se dá pelos movimentos naturais do pássaro naquele ambiente.

O artista Marcelo Coutinho, brasileiro, nascido na Paraíba, mas que vive em Pernambuco, realiza pesquisa em artes, a partir da criação de verbetes audiovisuais, segundo o artista é a sua tentativa em entender o que se passa fora da linguagem. Na Bienal, Coutinho apresentou seus verbetes na entrada de duas salas escuras onde estavam projetados dois vídeos: “Soarssso” e “O lugar de todos os lugares”.

O primeiro tem no título um de seus verbetes que “segue a ordem deste meu alucinado dicionário áudio-visual e se inclui nele”¹⁹.

¹⁹ Catálogo 30ª Bienal de São Paulo 2012, pp.216



25. Marcelo Coutinho, "Soarssso" – 40'. Brasil, 2012.

O vídeo mostra um homem recebendo cuidados e ajuda para se alimentar, tomar banho e fazer a barba ao mesmo tempo em que numa festa, as pessoas dançam, ouvem música e jogam. O artista apresenta seu verbete:

soarssso. adj. 1. quando, depois da última imagem ser vista, ainda se insiste em permanecer de olhos abertos. 2. quando o esperado surge em toda sua pujante falta de surpresa e, mesmo assim, se consegue manter os olhos abertos, à espera.

Em uma conversa, através do blog de um espectador que visitou a exposição e escreveu suas impressões, Coutinho explica sua obra: ““Soarssso” é minha modesta tentativa de construção áudio-visual de uma sensação de cansaço e fúria. Cansaço de tanto jogo... de tanta imagem sem sangue nas veias, sem carne e sem ossos... É o desejo pela chegada de uma noite de sombras. Finalmente uma noite de sombras profundas, onde se possa separar o joio do trigo, as imagens das aparências. As metáforas estão lá.”

O outro vídeo apresentado na sala ao lado tem em seu título uma referência ao filósofo brasileiro Evaldo Coutinho, que desde os anos de 1920 escreveu sobre cinema e arquitetura em Pernambuco e que segundo Marcelo está “à margem da margem”. Marcelo se refere à obra independente escrita por Evaldo Coutinho: “O lugar de todos os lugares”, livro que é referência para o vídeo realizado por Marcelo. Segundo ele, Evaldo é o único filósofo brasileiro a montar um sistema filosófico e critica a impossibilidade de tê-lo em igual importância a outros conhecidos e cultuados mundialmente, muitas vezes sem sequer terem sido lidos. “Não é exagero colocar a obra deste pernambucano ao lado das obras de Lévinas, de Gadamer e de outros filhos da fenomenologia”²⁰. O vídeo mostra a imagem de um homem que

²⁰ <http://canudinhos.wordpress.com/2012/09/18/primeiras-impressoes-30a-bienal/>

carrega seu irmão gêmeo morto nas costas, caminha por 7 dias numa paisagem isolada e degradada. Para o artista o vídeo está entre o cinema e a performance, entre a ação e a representação. O olhar de Coutinho busca referências filosóficas locais e almeja pelo reconhecimento de pensamentos desenvolvidos dentro de seu contexto cultural local, neste caso, Pernambuco, Brasil. O desenvolvimento dos verbetes associado à criação de um dicionário audiovisual mostra seu desejo em ultrapassar os limites não apenas da linguagem, mas também o desejo de expandir as referências sobre conhecimentos oficializados e referenciados nos padrões externos de pensamento e comportamento.

O PPPP – PRODUTOS PERUANOS PARA PENSAR é um coletivo de um artista só, Alberto Casari e seus heterônimos Alfredo Covarrubias, escritor e poeta fundador da PPPP*design*, Arturo Kobayashi e El Místico são pintores e Patrick Van Hoste, holandês de Rotterdam e crítico de arte é o responsável pela documentação dos trabalhos do coletivo. O PPPP questiona a noção de autoria em seus trabalhos e problematiza a própria arte e seus processos de fetichização. Não compartilha a ideia da arte como “produto de uma expressão emocional e subjetiva, como pressuposto essencial para a relação do homem com a arte”²¹. O coletivo também declara seu desejo de abandonar certos assuntos normalmente vinculados à América Latina, como a noção de revolução, imagem ancestral e miserabilismo. Em sua sala na Bienal, o coletivo apresentou uma série de tapetes organizados no chão, com textos críticos de arte, além de caixas de madeiras onde estava carimbado “obras de arte” e uma série de telas ‘pintadas’ com água do mar e emolduradas.



26.PPPP - Productos Peruanos para Pensar
“La alfombra Villacorta”, 2003 e “La acción Villacorta”, 2003, 3’.

²¹ Catálogo 30ª Bienal de São Paulo 2012, pp.256

Ainda, escrito à mão, no fundo da sala lia-se “porque se são artes visuais os artistas agora fazem coisas que nos obrigam a ter que estar lendo?”, numa ação ambígua em que o público se questiona sobre a autoria da intervenção. Também em composição com as outras obras, o duplo: tapete e vídeo se concentram numa homenagem ao curador Jorge Villacorta, um dos curadores da mostra Videografias Invisibles apresentada no primeiro capítulo desta pesquisa. Primeiro em texto escrito no tapete, depois numa videoperformance, onde o curador é enrolado no tapete e levado a uma galeria de arte. É uma homenagem à dedicação de Villacorta ao mundo das artes. O conjunto da obra do PPPP apresentada na Bienal parece querer se distanciar da arte moderna, onde o artista era o ser central da obra e esta era representada por objeto de grande valor singular. A pintura com a água salgada do mar pode ser uma provocação à pintura clássica e suas molduras tradicionais, assim como a escrita à mão diretamente na parede, pode questionar a relação do público com as obras, a arte visual com a palavra escrita. Ainda espera-se por trabalhos artísticos que obedecem a dimensões racionais de organização e de classificação. Afinal, as palavras também são obras visuais. Os tapetes como suportes para os textos críticos traz o objeto desconfigurado de sua função cotidiana, como arte, serve tanto como suporte para ler um texto, quanto material para transportar o curador Villacorta, desfazendo completamente a ideia do objeto artístico e levantando questões quanto às formas artísticas e aos suportes tradicionais das artes.

Um dos trabalhos de Iván Argote, colombiano que vive em Paris, apresentado na 30ª Bienal é uma fotografia que foi apresentada ao lado de um vídeo. É uma fotografia digital feita a partir de intervenções urbanas, em que estátuas de ‘heróis’ da colonização estão vestidas com roupas / ponchos característicos da cultura andina. As fotos causam estranheza, já que estátuas não vestem roupas, muito menos ponchos. Porém o título resolve a questão, deixando clara a intenção do artista de distinguir os espanhóis colonizadores como visitantes, às vezes indesejados, ou como turistas. O trabalho de Argote se apresenta em suportes visuais fotográficos e audiovisuais, em registros quase caseiros, beirando a ingenuidade.



27. Iván Argote. “Turistas” Colombia, 2012.
Fotografia intervenção urbana.

Intencionalmente realiza ações muito simples, que se configuram como representativas de valores ainda arraigados nas culturas, sejam latino-americanas sejam européias. O artista desenvolve seu trabalho em Bogotá, onde nasceu, e em Paris, onde vive. Sem conflitos de identidade, Argote se torna muitas vezes personagem de sua própria obra, como num vídeo realizado dentro de um transporte público, na cidade de Paris, onde o artista oferece dinheiro para as pessoas, numa atitude contrária às condições econômicas dos dois países.



28. Iván Argote, “I Just want give you money” – 1’45”. França, 2007.

Em diálogo com esta videoperformance de Argote, mas em ação inversa, ou seja, ao invés de oferecer dinheiro é feito um pedido por *dimes*, está uma videoperformance de Waly Salomão registrada por Carlos Nader, na Alemanha²². Na saída de um teatro Waly se dirige ao público falando nomes de filósofos alemães e em seguida pede dinheiro com a mão em forma de concha. As duas ações, de Argote,

²² Farkas, Solange (compilação). DVD Nomadismos: homenagem a Waly Salomão. 2003

Waly e Nader parecem levantar questões sobre o poder econômico dos dois espaços, Europa e América Latina, a partir da sugestão de uma ação lúdica de oferecer dinheiro e outra irônica de pedi-lo.

As representações do cotidiano são temáticas frequentes nos trabalhos de Argote, o que chama a atenção para as ações simples do dia a dia, para espaços coletivos e ambientes onde estão presentes os padrões de comportamento e também um espaço possível para questionar esses padrões. O ambiente da rua, a publicidade e outros elementos simples do cotidiano, estão presentes na elaboração das obras se tornando elementos principais nestes trabalhos. A partir destes pequenos recortes do ordinário o artista consegue montar um sistema de imagens e representações que levantam questões como o encontro entre culturas e as diversas possibilidades de representações no cotidiano contemporâneo.



29. Iván Argote, “History of humanity” – 7’11”. Colombia, 2011.
Super 8 transferred to 16mm.

Nesta direção, o artista também expôs uma projeção em 16mm de uma família que se diverte num parque, registro de uma vida cotidiana. Com o título “History of Humanity”, 2011, o artista mais uma vez, parece questionar – a partir do registro de uma vida cotidiana - comportamentos e formas de representação social. Neste caso, talvez ele deseje apresentar um modelo subjetivamente compreendido ou imposto como um ideal de família feliz num determinado tempo e lugar, como a verdadeira, a representante da humanidade. Será que o público se vê aí? Até onde? De que maneira?

Segundo o artista, seu trabalho são reflexões sobre o modo como nos comportamos, como compreendemos o espaço ao nosso redor e como este espaço está relacionado com histórias e tradições. Nas obras apresentadas pelo artista, as esferas de poder podem ser lidas nos modelos de comportamento idealizados e

subjetivamente impostos pela sociedade, como no filme projetado de maneira a representar uma memória coletiva, já que diversas pessoas estarão de frente a essas lembranças, e talvez todos desejem ser e ter uma família feliz. Em “History of Humanity”, temos mesmo uma representação da história da humanidade? Até onde o filme pode funcionar como um espelho para quem o vê? O que é que há de mim, receptor da obra, naquela cena? Estas podem ser questões propostas pela obra, que nos leva a refletir sobre modelos, heranças culturais que se referem a comportamentos, lugares, desejos e lembranças. Essas reflexões propostas pelo artista nos dizem que ainda não estamos tão conectados culturalmente, nem livres do passado. O que se representa hoje ainda muito se relaciona com acontecimentos históricos e suas tantas possibilidades de representação. São numerosas as variações de situações, contextos e lugares nos quais ocorrem os encontros culturais. Os elementos que determinam o nosso comportamento são frutos destas variações e não podem ser entendidos como um estado e sim como um processo que acontece ao longo do tempo. Nascido num país latino-americano e vivendo no centro europeu, o artista se comunica a partir de um pensamento compartilhado entre diversos lugares, manipula seus suportes com consciência de que existem forças de poder ainda presentes, não somente em nossa memória, mas em nossos comportamentos cotidianos.

Assim, estas obras e artistas representam algumas das inquietações e dos olhares localizados na América Latina. Este grupo não está isolado neste território, nem aborda temáticas exclusivamente de temas históricos. Está em dialogo aberto com o mundo mesmo que tenham suas preocupações concentradas em seu ambiente cultural. O espaço cultural latino-americano e sua recente produção artística com o vídeo é uma narrativa da contemporaneidade a partir do momento que se relaciona com o espaço e a cultura onde estão inseridos.

CAPÍTULO 3. O MUNDO AO REVÉS

3.1. Uma introdução à colonialidade do ver

La opción decolonial es una opción, no la única.

Walter Mignolo

Em uma entrevista disponível no *youtube*, o pesquisador Walter Mignolo se refere a uma exposição inaugurada em Londres na tradicional *Tate Gallery*, intitulada *Altermodernism*, com curadoria do francês Nicolas Bourriaud. Chegando um pouco mais próximo dessa exposição verificamos uma série de ideias, que demonstram uma repetição das mesmas ideias do passado de colonização e conquista do mundo, levada a cabo pelos europeus. O curador da exposição em seu livro *Estética Relacional* (lançado na França e UK em 1998, no Brasil 2009) afirma que “A modernidade política, nascida com a filosofia das Luzes, baseava-se na vontade de emancipação dos indivíduos e dos povos: o progresso das técnicas e das liberdades, o recuo da ignorância e a melhoria nas condições de trabalho deveriam liberar a humanidade e permitir a instauração de uma sociedade melhor.” (BOURRIAUD, 2009:16)

Numa entrevista, também disponível no *youtube*, Bourriaud explica o conceito da exposição e o termo *Altermodernism*. Fala sobre as novas formas de explorar o mundo, que o último continente a ser conquistado é o tempo e que as fronteiras já não existem. A exposição divulga as perguntas: *Is the posmodernism dead? What does it mean to be modern today?* Também foi escrito um manifesto, divulgado no site da Tate, assinado por Bourriaud que entre outras coisas afirma: “Altermodern art is thus read as a hypertext; artists translate and transcode information from one format to another, and wander in geography as well as in history. This gives rise to practices which might be referred to as “time-specific”, in response to the “site-specific” work of the 1960s. Flight-lines, translation programmes and chains of heterogeneous elements articulate each other. Our universe becomes a territory all dimensions of which may be travelled both in time and space.”²³

O que Mignolo chama atenção nesta exposição é principalmente a ausência de artistas não-europeus, apenas alguns norte-americanos e orientais. Essa observação de

²³ <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explainedmanifesto>

Mignolo vai de encontro, não somente a este trecho apresentado do manifesto, mas ao manifesto completo, que concebe seu conceito em bases antigas de exploração e transcodificação do mundo. O que quero ressaltar, para iniciarmos nossas reflexões, é que vivemos um momento onde se constrói, mais uma vez no ocidente, um movimento exploratório que continua a traduzir o mundo, como diz o texto, e os artistas de hoje, talvez possam ser considerados, por eles mesmos, como os antropólogos dos tempos passados. Estes se aventuravam em viagens perigosas com a missão justamente de transcodificar lugares e hábitos. O mesmo podemos sugerir para os tempos mais antigos de colonização: também havia os tradutores, que em forma escrita ou de ilustração, divulgavam amplamente o que viam, costumes, ideias e aparências, a partir de seus olhares, de suas culturas.

La alta modernidad está mirando a un mundo que es ese mundo digamos así, donde la modernidad como punto de originación europeo se ha expandido y tiene sus sucursales digamos así, sus afiliados. (MIGNOLO, 2010:2'15")

Como se sabe, o controle do tráfico comercial mundial pelos grupos dominantes, novos ou não, nas regiões do Atlântico onde tinham suas sedes, impulsionou um novo processo de urbanização nesses lugares, a expansão do tráfico comercial entre eles, e desse modo a formação de um mercado regional crescentemente integrado e monetarizado graças ao fluxo de metais preciosos vindos da América. (QUIJANO, 2005:3)

O que afirmam Mignolo e Quijano se refere a períodos históricos diferentes, porém apontam para um lugar semelhante, o de uma organização que controla e mantém um sistema. Assim a opção decolonial, dentre outras, nos posiciona também, como diz Mignolo, de maneira legítima.

es decir, de que manera los artistas e intelectuales de dicho tercer mundo, responden incluso a la alta modernidad, entonces, lo que es importante aquí no es cual es mejor o cual es peor, sino que las dos posiciones son legítimas, pero hay que mirarlas desde la geopolítica de sentir, de pensar, de conocer. (MIGNOLO, 2010:4')

la opción decolonial es la opción que surge desde la diversidad del mundo y de las historias locales que, a lo largo de cinco siglos, se enfrentaron con “la única manera de leer la realidad” monopolizada por *la diversidad* (cristiana, liberal, marxista) *del pensamiento único occidental*. (MIGNOLO, 2009:4)

Dessa maneira, o manifesto assinado por Bourriaud, baseado em conceitos como o fim das fronteiras e a exploração do mundo de uma maneira diferente, é funcional se considerado o ponto de vista europeu. Porém, se tentarmos olhar do ponto de vista latino-americano, por exemplo, veremos que ainda há fronteiras e cada

vez mais protegidas, o que nos impede de explorar os mundos que nos possam interessar. Talvez por isso não haja nenhum artista latino-americano nessa exposição: não caberia no discurso proposto. Neste contexto, as ideias sobre a opção decolonial, em relação à visualidade, vem sendo desenvolvidas por teóricos que tentam dar conta de um ajuste e de uma recuperação de conceitos antigos, nos modos de relação e de representação das diversas culturas.

la permanente permutación de aquellos regímenes visuales racializantes producidos tras la “invención” del *Nuevo Mundo* (como el inaugurado por los cronistas de Indias en torno al canibalismo y el salvaje ajeno al comercio capitalista) es constitutiva de la matriz heterárquica de poder a partir de la cual en la actualidad la colonialidad del ver y el racismo epistemológico. Es por ello por lo que afirmamos que la colonialidad del ver, como la colonialidad del poder, del ser y del saber, es también constitutiva de la modernidad. (BARRIENDOS, 2011:4)

A colonialidade do saber está relacionada a questões apresentadas por Mauricio Langón no segundo capítulo, às ideias de Rodolfo Kusch sobre *diálogos interculturais*, como uma possibilidade para as diferentes culturas se relacionarem, sem que uma se sobreponha à outra. É também a ideia do desenvolvimento das relações horizontais ou heterárquicas. A imposição de hábitos e a destruição de espaços culturais, como aconteceu no período colonial, e até hoje com outras estratégias, é um ato de violência social e desrespeito ao diferente. A combinação de interesses econômicos, poder de guerra e desejos de domínio, devem ser revistos e tensionados com o exercício de maneiras outras de convivência, de aceitação e troca.

A colonialidade do saber, ao recuperar a simultaneidade dos diferentes lugares na conformação de nosso mundo abre espaço para que múltiplas epistemes dialoguem. (PORTO-GONÇALVES, 2000:4)

Assim como a colonialidade do saber, que se refere ao conhecimento e à epistemologia, a colonialidade do poder se refere a questões econômicas e de domínios comerciais. Mas os argumentos, além de econômicos, são também raciais, territoriais e fazem parte deste entendimento. Foram os primeiros a serem questionados e apresentados como uma forma outra de compreender os processos históricos pelos quais passou e passa a América Latina. Como aponta Santiago Castro-Gómez, esses estudos têm origem num grupo de pesquisadores e teóricos preocupados com análises do que chamaram sistema-mundo, com as teorias latino-americanas, geopolíticas do conhecimento e a colonialidade do poder. O grupo que

desde os anos 2000 compõe uma rede, se auto denominou modernidade/colonialidade. Esses conceitos derivam da ideia de que a modernidade não teve seu início com a Revolução Francesa ou a Revolução Industrial e sim no século XV quando das primeiras invasões ao continente americano, diferentemente do que dizem os livros de história utilizados em escolas ocidentais. Para Castro-Gómez o conceito de colonialidade busca transcender o entendimento de que, com o fim dos processos de colonização e a formação dos estados-nação na América Latina, também acabaram os processos de colonialismo. No capítulo anterior, em reflexões sobre o espaço cultural latino-americano, fiz referência ao modo como Milton Santos apontou alguns caminhos tortuosos que levaram à formação das cidades latino-americanas, reforçando justamente uma continuação de dependência econômica principalmente, que se desdobram também em questões sociais e culturais. O caráter periférico em relação ao centro europeu ocidental, manteve a relação desigual que já existia durante o período colonial.

Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. (CASTRO-GÓMEZ, 2007:13)

Os estudos pós-coloniais chamam de *sistema-mundo* às pesquisas sobre a divisão internacional do trabalho e as lutas militares geopolíticas. Também produzem uma análise crítica ao desenvolvimento, às formas eurocêntricas de conhecimento a desigualdade entre gêneros, hierarquias raciais e os processos culturais que mantém a existência de periferias.

La critica que proviene de los estudios culturales y de los ‘postcolonial studies’ caracteriza al sistema-mundo moderno/colonial como un sistema de significaciones culturales. Creen que ámbitos semióticos tales con los imaginarios massmediáticos y los ‘discursos sobre el otro’ son un elemento *sobredeterminante* de las relaciones económico-políticas del sistema capitalista, y que lucha por la hegemonía social y política del sistema pasa necesariamente por el control de esos códigos semióticos. (CASTRO-GÓMEZ, 2007:16)

Para esta pesquisa é importante uma compreensão acerca da colonialidade do ver, de questões referentes à visualidade apresentada nos trabalhos e mais precisamente, na arte do vídeo. Assim, as práticas artísticas com o vídeo se configuram importante objeto de pesquisa na contemporaneidade onde cada vez mais os processos culturais e sociais se dão por meio da imagem eletrônica e digital. Como

vimos no primeiro capítulo, os estudos da pesquisadora Christine Mello e seus conceitos desenvolvidos sobre os processos de “desconstrução, contaminação e compartilhamento” do vídeo se referem às questões artísticas, mas obrigatoriamente também estão relacionados a processos comunicacionais e culturais. Estes vão desde produtos de entretenimento a peças publicitárias presentes no cotidiano do mundo contemporâneo. Portanto, esta pesquisa, busca levantar questões, a partir da apresentação de um panorama pouco explorado e muito necessário para a compreensão e organização de ações que busquem uma direção para caminhos outros que promovam um pensamento mais crítico e voltado para questões de interesses próprios, que possa desenvolver movimentos contrários aos apresentados por Castro-Gómez. O grupo modernidade/colonialidade tem origem nos estudos sociais e se expandiu para outros campos, como os estudos em artes e especificamente em artes visuais.

...para la opción decolonial el problema es la descolonización del saber y del ser: saberes que mantienen y reproducen subjetividades y conocimientos y que son mantenidos por un tipo de economía que alimenta las instituciones, los argumentos y los consumidores. (MIGNOLO, 2009:4)

Essa combinação que apresenta Mignolo, se manifesta nas artes de uma maneira enviesada. A experiência do curador nigeriano Olu Oguibe, na 25ª Bienal de São Paulo, apresentada no último capítulo e descrita por Barriendos, é um exemplo da forma como se organiza esse sistema. O curador brasileiro, que sugeriu a Oguibe atuar como curador-observador, é provavelmente um desses consumidores ou filiais como chamou Mignolo, ou faz parte de uma rede, como apontou Quijano.

La descolonización de la historia narrada y del pensamiento historiográfico imperial es parte de la tarea del pensamiento decolonial para avanzar en la opción decolonial junto a otros proyectos libradores ya existentes. (MIGNOLO, 2009:20)

Dessa maneira, as reflexões aqui propostas estão voltadas para o universo dos artistas e seus vídeos e do espaço cultural latino-americano em que estão inseridos e a partir do qual realizam seus processos artísticos.

...como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle de subjetividade, da cultura e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento. (QUIJANO, 2005:5)

Se considerarmos que as práticas artísticas são também uma forma de produção de conhecimento, a arte se torna uma arma muito potente na construção de ideais outros e formas outras de legitimação de conhecimento e imposição de uma cultura própria. Se o movimento deve acontecer no exterior, como sugere Mignolo, esta pode ser uma forma se considerarmos que elas podem ocupar e circular por diversos lugares do mundo. Para tanto as artes devem ser também plurais, devem ocupar não somente os espaços tradicionais que já experimentamos, mas deve estar em ambientes públicos e presentes no cotidiano da cidade.

Temas como la inmigración, la desigualdad, la diversidad cultural, o la ciudad misma como objeto de reflexión, son parte de la agenda habitual de las políticas culturales actuales de las instituciones públicas y privadas de las megalópolis. En convergencia con el discurso del arte colaborativo y ante la exigencia o aspiración de generar experiencias estéticas comunitarias (intervenciones artísticas en el espacio público dirigidas a ser parte del entramado cultural de la ciudad), muchas propuestas artísticas se conciben a sí mismas también como alternativas concretas y reales de intervención estratégica y de renovación del espacio urbano. (BARRIENDOS, 2007: 73)

As ações artísticas em espaço urbano, inicialmente, acontecem a partir de movimentos independentes dos artistas que por diversos motivos, se expressam neste espaço. Porém, um entendimento mais direcionado a esta configuração do fazer artístico pode resultar em ações amplificadas se impulsionadas por instituições que promovam uma ocupação real dos espaços, muitas vezes inabitados e compostos por edificações abandonadas. Também as áreas periféricas, que, assim como os grandes centros urbanos são também produtoras de subjetividades, podem se apropriar do espaço público a fim desencadear processos artísticos próprios e em conjunto. Estes são movimentos que podem ocorrer em direção semelhante aos estudos decoloniais. São espaços e plataformas diferentes, maneiras e linguagens diferentes, mas que podem resultar em desdobramentos semelhantes, ou seja, em uma maneira outra de se organizar no mundo.

A ideia de colonialidade do ver abre possibilidades de estudos nas áreas artísticas incorporando suportes contemporâneos pouco estudados, como a videoarte, que, possuindo uma história recente ainda, se apresenta para alguns espectadores com alguma estranheza. O fato de seu suporte tecnológico estar presente na vida cotidiana, em diversas formas, pode torná-la tão íntima quanto desimportante, pode ser vista apenas como algo para o entretenimento ao invés de trazer ideias e questionamentos.

Yo añadiría la necesidad de desprendernos de la teorías del arte y del cine construidas bajo parámetros de razón eurocéntrica con la finalidad de permitir la apertura de una ‘estética-otra’, de ‘culturas visuales-otras’, de ‘tecnologías de la imagen-otras’. Al igual que sucede en las Ciencias Sociales, en disciplinas y ramas vinculadas al arte y la imagen existe una amplia genealogía construida sobre la base de los desarrollos del mundo greco-latino la tradición judeo-cristiana, el pensamiento ilustrado y la crítica posmoderna. Esta tradición, transmitida a partir de la historia universal del arte, la estética y las teorías disciplinares del arte, permanece hasta la actualidad incuestionada y sigue siendo el centro de organización de los programas de las carreras de Bellas Artes y Artes Visuales. Quienes trabajamos en la docencia dentro de las mencionadas carreras, nos encontramos siempre ante el dilema del lugar de ubicación de la historia del arte latinoamericano o la historia del cine latinoamericano. (LEÓN, 2012)

O ensino da arte na academia ou nas escolas é uma questão muito relevante para pensar a colonialidade do ver, já que é no período escolar que começamos a formar nossa ideia de mundo. Também na escola aprendemos a ler palavras e a interpretar textos. Os livros didáticos ilustrados poderiam ser armas importantes na construção de uma memória visual. Mas não tenho conhecimento sobre algum programa oficial em que haja um método ou mesmo práticas e exercícios orientados à leitura de imagens. O que pode existir são práticas e iniciativas pessoais que muitas vezes caem nos padrões aqui problematizados, e ao invés de promover um olhar crítico, reforçam conceitos que se repetem. Nas escolas superiores de ensino em artes, mesmo hoje, ainda podemos ouvir sobre artes clássicas, altas culturas, afirmações de que grafite não é arte ou coisas do gênero. Mesmo que esta pesquisa não tenha como objetivo refletir sobre os programas das escolas ou faculdades de artes, é importante pontuar esta realidade, uma vez que não é difícil comprovar essa prática antiga que infelizmente, ainda persiste.

Em seus estudos sobre a colonialidade do ver, Joaquín Barriendos fala das imagens-arquivos para se referir a uma produção visual que vem desde os tempos coloniais, e continuam a ser reproduzidas nos dias atuais. Estas imagens-arquivos vem moldando o imaginário mundial sobre os povos colonizados de uma maneira muito potente ao longo dos tempos. Barriendos busca compreender de que maneira essas imagens-arquivos ainda participam dos processos contemporâneos de colonialidade.

las imágenes-archivo, a las que no hemos venido refiriendo, parece haber transitado entonces por el espacio de la *diferance* colonial de la modernidad occidental, y parecen seguir adaptándose hoy ante las nuevas necesidades geopolíticas del consumo cultural de la era poscolonial. (BARRIENDOS, 2011:20)

Desde que a cultura passou a ocupar lugar de destaque na economia mundial, associada à convergência dos meios e ao aumento dos usuários da internet, os produtos audiovisuais produzidos nos Estados Unidos, principalmente, mas também na Europa, tem circulado com maior facilidade e intensidade. Infelizmente o mercado que se auto define como globalizado, pasteuriza e impõe padrões de produção que em nada colaboram para promoção da diferença cultural.

A partir de esta reflexiones es posible pensar el papel que cumplen los medios audiovisuales en la producción y reproducción de lo que podríamos llamar como ‘tele-colonialidad’, que trabaja sobre el control geopolítico de la alteridad a nivel global basado en la administración de imágenes a distancia. (LEÓN, 2012:8)

Qué relación estética (decolonial) puede establecerse entonces entre quienes funcionaron históricamente como sujetos y quienes lo hacen aún como objetos del proceso modernizador? Sigue acaso operando el mismo sistema geopolítico de desautorización en el interior mismo del proceso de internacionalización del arte, el cual occidentaliza y re-centra todas las epistemologías y estéticas periféricas? Existe alguna forma de curadoría de la diversidad cultural que no exotice, que no estereotipifique, que no jerarquice y que rompa en algún grado el círculo antropófago de la mirada occidental sobre lo ‘no curado’? (BARRIENDOS, 2009:4)

A afirmação de León e a questão colocada por Barriendos nos põem a refletir sobre para onde vamos, ou que ações promover a fim de obter essa resposta. Os processos audiovisuais cada vez mais dão conta de um controle poderoso de comportamentos. Por mais que a videoarte, em seus processos de desconstrução de que fala Mello, busquem desfazer narrativas e discursos ou ainda que revelem seus processos de realização e manipulação técnica desmistificando seu poder, as forças econômicas ainda são maiores, assim como os produtos audiovisuais têm se tornado mais caros e mais consumidos em todo o mundo. O desafio é grande e as indústrias, tanto as produtoras de conteúdo quanto as de produtos tecnológicos caminham juntas para garantir a alta produção e o exagerado consumo.

La pregunta que en la actualidad le plantea la decolonialidad a los estudios visuales parece ser entonces si la desinvisibilización de la matriz de poder de la mirada etnográfica occidental puede articularse como la vuelta de tuerca en la consecución de un nuevo diálogo interepistémico entre culturas visuales eurocentradas y culturas visuales que fueron radicalmente interiorizadas, a través de las tecnologías moderno/coloniales del ver. (BARRIENDOS, 2011:25-26)

Os trabalhos apresentados nos capítulos anteriores, assim como as mostras e a 30ª Bienal, trazem reflexões importantes para os processos descritos pelos teóricos. Ao chamar a atenção para esta produção e para olhares particulares que podem

representar um grupo, estamos levantando questões comuns que juntas ajudam a compreender e acompanhar os processos artísticos e culturais. Estes processos artísticos são potentes e seus enunciados se apresentam de maneira clara e direta.

O coletivo Nascimento/Lovera, participante também na 30ª Bienal, se utiliza do vídeo de uma maneira plástica, reforçando seu caráter não-especialista. Seus trabalhos vão além das questões e respostas objetivas na tentativa de recriar espaços, recontar histórias e nos colocar frente a fatos históricos desconhecidos e surpreendentes. Assim, os trabalhos desses artistas serão apresentados a seguir e minhas aproximações a eles buscam não somente reforçar os conceitos apresentados até aqui, mas principalmente criar uma relação mais estreita entre a videoarte e a pesquisa acadêmica, através da catalogação das obras, da divulgação dos artistas e da reflexão acerca dos processos criativos e das formas de relação com o público.

3.2. Nascimento/Lovera: uma opção decolonial?

a ficção é equivalente à história: a História com h maiúsculo, é uma construção narrativa maior que opera em termos contraditórios com micro-histórias alternativas.

Nascimento/Lovera

O coletivo ou dupla de artistas venezuelanos Nascimento/Lovera trabalha com a ideia da criação de realidades outras: ou seja, criação de situações que alterem a noção de uma História oficial. Utilizam-se da plasticidade do vídeo para compor seus trabalhos. São obras como remix de imagem e som, registro de performances, filmes gráficos, documentários, videoarte, registros cotidianos. Usam desde narrativas tradicionais, que se potencializam poeticamente quando apresentam um texto novo, até outras de manipulação técnica, que se potencializam poeticamente quando são reeditadas e devolvidas ao mercado de consumo popular. Manipulam imagens e sons de terceiros e parecem desejar não somente experimentar as narrativas poéticas usando o vídeo, mas também expressar uma vontade de transformar alguns imaginários e questionar comportamentos e práticas.



30. Nascimento/Lovera. “Arquivo Nacional, 1997 - ”, Venezuela.

Um dos trabalhos do coletivo Nascimento/Lovera apresentados na 30ª Bienal, intitulado “Arquivo Nacional, 1997 - ”, é composto de diversas obras e estava disposto numa sala reservada para a dupla de artistas no prédio oficial da Bienal. Juan Nascimento e Daniela Lovera nasceram e vivem na Venezuela, se auto denominam um coletivo em processo e estão interessados pela “ideia de história como ficção e

pelas analogias entre a construção da narrativa fílmica e a do discurso histórico”. Seus trabalhos estão devidamente organizados numa sala que comporta uma outra pequena sala, onde é exibido um vídeo. O que se vê e ouve são registros audiovisuais domésticos, imagens de telejornais, gravações feitas nas ruas, sobrepostas, acompanhadas por locuções descritivas, uma colagem do cotidiano, seqüência de produções audiovisuais de massa, numa montagem fragmentada. Para os artistas “a ficção é equivalente à história: a História, com h maiúsculo, é uma construção narrativa maior que opera em termos contraditórios com micro-histórias alternativas”²⁴.

Neste contexto da 30ª Bienal, Nascimento/Lovera apresentaram a performance musical “Sem título (Canção para Banda Militar)”, 2006. Esta ação aconteceu no parque do Ibirapuera na cidade de São Paulo que abriga o evento, num dia de feriado nacional brasileiro, o 7 de setembro. Também um dia de muito movimento no parque e data oficial de abertura da 30ª Bienal. A performance musical é descrita no canal oficial da bienal no *youtube* como: “Banda Militar se une a grupo de samba em frente do pavilhão da Bienal para tocar o tema Trechos (sic) de Cartón (*Os Telhados de Papelão*), do compositor, poeta e ativista Alí Primera”. Já na página da dupla de artistas, no canal *vimeo*, é possível ver a performance de mesmo título, apresentada num outro contexto na Venezuela em 2006.



Venezuela, 2006



Brasil, 2012

31. “Sem título (Música para Banda Militar)” – performance musical – Nascimento/Lovera (frame dos vídeos).

A legenda do vídeo traz o texto (em tradução livre): “Registro da peça realizada para a exposição Música, Silenciosamente curada por Gabriela Rangel. Durante o mês

²⁴ Catálogo 30ª Bienal de São Paulo 2012, pp.236

de novembro foram aquartelados os músicos do 5º batalhão do exército, que só puderam oferecer um repertório breve a partir da sede Fuerte Tiuna (*complexo militar mais importante da Venezuela*). A partitura com parte dos arranjos da peça Os Telhados de Papelão de Alí Primera não foram executados”. Sobre esta obra chamada performance musical é importante alguma reflexão. Qual o motivo dos músicos do exército venezuelano não executarem a obra sugerida pelos artistas? Parece um pouco estranho que num país já livre do sistema autoritário formal, os cinco músicos do exército venezuelano, por algum motivo, não tenham podido executar a composição anti-militarista de Alí Primera. Podemos pensar que até hoje, mesmo com o país se dizendo democrático, não seja possível que o exército possa entoar sons representantes de um protesto contra o poder? Um descumprimento da ordem? Um impedimento afetivo? Ou proibição não declarada? Talvez os artistas saibam ao certo o motivo, e esta foi a obra artística apresentada pela dupla: a imagem e o som da não execução da peça. Não foram encontradas informações sobre os motivos que impediram a ação artística na Venezuela, tampouco alguma declaração do exército venezuelano.

No Brasil, a maioria da população, incluindo os músicos do exército brasileiro, provavelmente desconhece Alí Primera e sua música revolucionária. Os músicos do exército não somente tocaram uma adaptação da peça de Primera, como também foram acompanhados por um grupo informal de samba, num ambiente ensolarado, num dia em que ocorrem desfiles oficiais por todo o Brasil, onde o exército expõe seus símbolos de poder. Espaços físicos diferentes, culturas diferentes dentro de um mesmo território latino-americano. O que faria o exército brasileiro se solicitado a tocar algo como “Pra não dizer que não falei de flores”? E os músicos do exército venezuelano, se recebessem uma partitura com esta música de protesto anti-ditadura brasileira? As perguntas nos dizem que talvez pelo desconhecimento histórico ou por não ser afetado pelas músicas, a ação se fez possível num espaço e no outro não. No Brasil, em 2012, ao ar livre, um público espontâneo que não tinha informações prévias sobre a performance, não deixou de compartilhar o desfile, a música, um momento descontraído vivido num parque, num dia de feriado, que comemora a independência do país. Quando a banda de samba inicia sua participação a animação aumenta e o público acompanha e dança. Na Venezuela, em 2006, a imagem é de cinco músicos do exército, numa sala dentro do quartel, executando outra música que não a sugerida pelos artistas. A re-contação da História é uma das propostas mais

fortes no trabalho desses artistas que conseguem, com esta obra performática, fazer existir por um momento, uma outra história das lutas anti-colonialistas e anti-ditadura militar. Esta é uma experiência artística que recria histórias outras, tornando um acontecimento comum em dois países, unindo culturas de acontecimentos semelhantes, misturando histórias sem uniformizá-las.

Voltando à sala de exposição dos trabalhos de Nascimento/Lovera na 30ª Bienal, podemos encontrar nas paredes, fotografias e páginas de jornais, onde há espaços vazios, como se algumas histórias ainda precisassem ser contadas. Também os artistas exibem um álbum de fotografias de registro, em preto e branco, que não apresentam legendas. Além de pastas com papéis grampeados como documentos a serem oficializados e fotografias do ambiente urbano caótico completam o conjunto da obra “Arquivo Nacional, 1997 – ”.



32. Filmes Video Editions – Insertions, Venezuela.

A dupla também apresentou uma pequena mostra exibida no Museu da Imagem e Som – MIS: “Filmes Video Editions – Insertions. 1997 – por Nascimento & Lovera”. Neste trabalho os artistas alteram filmes e vídeos por meio de inserção e remoção de seqüências inteiras de produções audiovisuais de massa e constroem uma obra poética com forte apelo social. No texto de apresentação da dupla, em seu próprio canal de vídeos, os artistas se dizem um coletivo em processo e descrevem seu trabalho como arte, vídeo e inserções. Depois de fazer uma re-edição dos filmes, os devolvem ao circuito de consumo massivo numa nova versão, a história recontada sem deixar rastros de alteração. Mudanças de gênero, eliminação de personagens principais e outras alterações, de acordo com o material escolhido e o contexto onde

estes produtos culturais modificados vão circular de forma anônima, através de locadores de vídeo, camelôs, ônibus interurbanos, etc. Segundo os artistas, este projeto já foi apresentado em salas de cinema de Bogotá, Nova Iorque, Caracas, Buenos Aires. No MIS, em São Paulo, foram apresentados os filmes: Zulu, trailer (Cy Endfield, 1964, 6 minutos), Moça com Brinco de Pérola (Peter Webber, 2003, 63min), A Fúria do Dragão (LoWei, 1971, 77min), O Exorcista (William Friedkin, 1973, 72min).

Desta lista exibida na Bienal é possível ver a obra Zulu, trailer (Cy Endfield, 1964, 6 minutos). Zulu é uma produção do cinema norte-americano classificada como filme histórico. Retrata a batalha de Rorke ou “A defesa da estação Rorke”, uma missão britânica no sul da África, onde vivia o povo Zulu. No confronto, muitos guerreiros Zulus foram eliminados por soldados britânicos usando armamento bélico. A guerra Anglo-Zulu aconteceu em 1879 e teve início a partir de interesses britânicos na região ocupada pelo reino Zulu. Em 1964 foi retratada nas telas do cinema pela produtora norte-americana Paramount, com a participação de grandes astros como Michael Caine, Stanley Baker, Jack Hawkins e narração de Richard Burton. É possível ver o trailer do filme no *youtube*. Em 1979 foi lançada a continuação: Zulu Dawn, também com estrelas do cinema e sobre uma outra batalha, a de Isandhlwana, onde milhares de guerreiros Zulu eliminaram parte do exército britânico.

A alteração e distribuição de “Zulu trailer” é uma ação importante para levantar questões históricas a partir de um modelo ideal interessante ao poder. Mesmo com o título de “A defesa de Rorke’s Drift”, o acontecimento histórico é claramente retratado como uma invasão de território, garantida pelo armamento bélico poderoso utilizado pelo moderno exército britânico. Um fato histórico representado pelo cinema, onde os protagonistas são os personagens do exército e da sociedade britânica, artistas famosos e galãs representam chefes de estado, militares aventureiros e corajosos, que enfrentam um inimigo voraz que precisa ser eliminado. Na edição apresentada pela dupla é possível perceber uma reflexão sobre os mecanismos de produção de imaginários simbólicos, a partir da desestruturação das narrativas comerciais no campo do audiovisual.

O trabalho de Nascimento/Lovera se mostra livre em suas formas de expressão. Suas obras abrigam um desejo de produzir novos olhares para acontecimentos históricos, recontando-os utilizando a mesma matriz de representação do poder. Localizados num país latino-americano, os artistas se comunicam a partir de um

pensamento compartilhado com outros lugares, manipulam seus suportes com a consciência de que existem forças de poder ainda presentes, não somente em nossa memória. Para tanto, recriam fatos, expõem a realidade alterada, manipulando ficções consagradas e re-distribuem essas histórias no espaço público.

As práticas artísticas, seus suportes e processos de realização muito representam a contemporaneidade. A plasticidade proporcionada pela videoarte faz do vídeo um suporte muito utilizado por artistas, especialistas ou não em linguagem cinematográfica. Os trabalhos apresentados por Nascimento/Lovera respondem a um desejo dos artistas de contar uma realidade outra, utilizando-se da poética da recriação de narrativas. O ciclo ou processo de criação se faz em seqüência atemporal, onde o desejo determina o tema a ser abordado que por sua vez, sugere o suporte e a linguagem. O artista pesquisador ou o artista experimental, como o coletivo Nascimento/Lovera, contribui para uma atualização das práticas e padrões vividos em sociedade. São contradições e retratos, a partir de uma visão própria do coletivo sobre o mundo. Assim, é possível recriar acontecimentos e inaugurar novas verdades. A história se confunde com a memória e com o desejo contemporâneo.

As narrativas propostas pelo coletivo Nascimento/Lovera apresentam de forma poética histórias que retrabalham lembranças e recriam representações de poder. O vídeo tornou-se plástico em relação a formatos e gêneros, experimentando colar seqüências de origens diversas, manipulando imagens e sons para reordenar os acontecimentos da história, eliminando personagens, registrando performances. Os artistas utilizam o vídeo para expor sua visão sobre as coisas e sobre a vida. Segundo Christine Mello, o vídeo desde o seu nascimento, na década de 1960, foi desconstruído em relação ao aparato técnico e às temáticas e narrativas, ao cinema e à televisão. Foi contaminado por outras manifestações artísticas em diálogos com as artes plásticas, a literatura, a dança, a música, o teatro, o circo, etc. E também foi compartilhado com outros meios, em textos, imagens e sons, na rede mundial de computadores. Estes processos promoveram uma larga produção e distribuição de vídeos dos mais diversos temas, de diversos lugares e culturas. Assim, as narrativas poéticas possíveis através da videoarte cabem livremente em diversas criações e manifestações artísticas, funcionam bem como um laboratório experimental e dinâmico, que contribui com a construção de imaginários produzidos no continente latino-americano sobre sua própria cultura. Os trabalhos aqui apresentados revelam este caminho, quando apresentam enunciados ligados diretamente a uma realidade

local, que considera tanto os elementos externos quanto o olhar localizado no interior do continente. A abordagem de assuntos de ordem econômica, culturais, artísticas e políticas tem construído narrativas contemporâneas que ajudam a compor este imaginário ou melhor, a compor um retrato subjetivo da América Latina atual. O desafio maior para as artes porém continua sendo seu alcance e sua ocupação de lugares não oficiais das artes, que sejam consumidos não apenas com fins de lazer mas também que criem um diálogo real entre as questões abordadas nas obras e o público comum, não especializado em artes. Dessa maneira, cada vez mais eventos como mostras itinerantes ou que ocupem a internet podem contribuir para esta ampliação do alcance e da fruição das obras.

Para tanto o trabalho do coletivo Nascimento/Lovera se localiza num lugar para onde devemos lançar um olhar atento. Com o título de *Sin título*, este trabalho realizado em 2004 recebeu a descrição dos próprios artistas como “infiltración como dispositivo museográfico dentro de la exposición La Avanzada Moderna: Picasso y sus amigos, muestra celebratoria de los 30 años del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas”. O pintor espanhol Pablo Picasso é um dos ícones da modernidade no campo das artes, sua trajetória já foi contada em muitas edições, filmes e exposições e aqui ele se torna o centro dos questionamentos de uma ação artística que auto-denomina invasiva e não-oficial, apesar de acontecer dentro da instituição mais formal do campo das artes como o museu.



33.Nascimento/Lovera. Sin Título, 2004 (segmento)

1912 – España e Francia llegan a un acuerdo para compartir el protectorado sobre Marruecos.

1931 – La misión Dakar-Djibuti prepara su regreso a París.

... “llevamos um botín de más de 3.000 objetos destinados al Trocadero” ... Paul Rivet

1526 – Figura Ashanti usada para pesar el oro.



34.Nascimento/Lovera. Sin Título, 2004 (segmento)

1902 – *“Llegan a París las primeras tallas y máscaras africanas de los pueblos: Dan, Kota, Senufo e Baule...”*

... Son objetos rituales de razgos desproporcionados, que representan a monstruos iracundos...

... Para los europeos, acostumbrados a medir las sensaciones por sus grados de refinamiento...

... Se trata de un arte primitivo”. Hans Brunton

1925 – Josephine Baker, figura de madera de Angola e diseño de Léger.

1918 – *“Una grabación de música de cámara, fascina a los Massai durante un encuentro con exploradores ingleses”*. Hendrik Neubauer

1905 – Se comercia en las calles de París con máscaras y tallas africanas.

1876 – Leopoldo II de Bélgica crea la primera *“Asociación para la Civilización del Africa”*.

Bajo esa fachada, se apodera del Congo y explota a sus habitantes para el cultivo del caucho.

En pocos años, su imperio personal asciende a más de 20 millones de dólares.

... “cuando se descubrió que esa fortuna había sido exprimida a los nativos mediante crueldades ...

... el gobierno belga hizo del Congo una posesión del estado”. Samuel Burchell

1927 – Se exhibe la primera película comercial del cine sonoro: *“El cantante de Jazz”*.

1908 – Picasso visita el Museo Trocadero.

“El olor a humedad e la podredumbre... me deprimió tanto que quise salir...

... pero me quedé y estudié”.

1917 – El urinario firmado por Richard Mutt es rechazado del *“Salón del Independientes”* (Nueva York). Duchamp renuncia al comité de selección.

1903 – Exploradores alemanes llevan las primeras esculturas nigerianas a Berlín...

Son cabezas de estilo *“clásico”*, fundidas en bronce...

... que guardan las proporciones del rostro humano.

“Si para ese momento, Picasso hubiese vivido en Berlín...

... es muy probable que no existiera el cubismo”. Roland Oliver

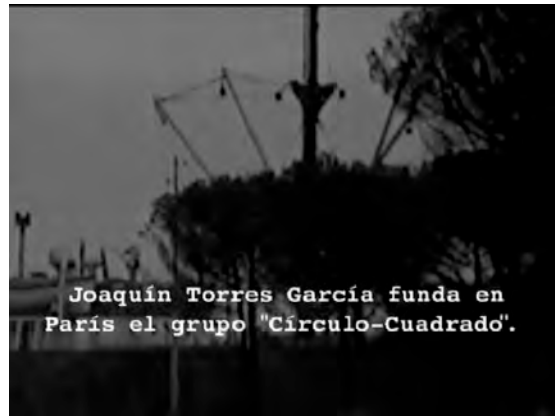
1928 – Se publica en Brasil *“Manifiesto Antropofágico”* de Oswald de Andrade.

1945 – En Venezuela, Roberto J. Luca filma el momento en que Pancho entrenado por Reverón...

... realiza una de sus pinturas en “El Castillete” de Macuto.

1923 – *“El Sydney”*, barco de bandera británica, entra al Támesis com 360 kilos de oro y 450 colmillos de elefante.

1909 – El especialista alemán, Leo Frobenius...
 ... sugiere que las piezas de estilo realista encontradas en Nigeria...
 ... provienen del continente perdido de La Atlántida.
 1929 – Se realiza la filmación del león que identifica a la compañía cinematográfica Metro-Goldwyn-Mayer.
 1932 – Mientras el imperio francés reprime una sublevación anticolonial en Marruecos...
 Paul Rivet, Lévy-Bhrul y Marcel Mauss fundan el Instituto de Etnología en París.
 1940 – Picasso pide la nacionalidad francesa. Petición negada por el Ministerio de Justicia.



35.Nascimento/Lovera. Sin Título, 2004 (segmento)

1930 – Joaquín Torres García funda en París el grupo “Círculo-Cuadrado”.
 1914 - ... “es imposible seguir haciendo cubos por siempre para expresar los pensamientos”... Francis Picabia
 1933 – El Field Museum de Chicago presenta la exposición: “Razas de la Humanidad”...
 ... más de 100 esculturas en bronce, una por cada tipología racial...
 ... se muestran, según un “supuesto” modelo de jerarquía evolutiva...
 ... desde los aborígenes australianos...
 ... hasta el hombre caucásico.
 1992 – En el Carnaval de New Orleans, los afroamericanos se disfrazan de nativos americanos.
 1937 – La ideología del nacional socialismo alemán consideraba nocivo el arte moderno. Para demostrarlo, se presenta en el Hofgarten de Munich la exhibición: “Arte Degenerado”...
 ... Son incluidas piezas cubistas, abstractas, manifestaciones Dadá y de otras corrientes anteriores. Se practica la incautación y destrucción de obras, en su totalidad retiradas de los museos...
 ... y se prohíbe exponer a los artistas vinculados con tendencias modernas.
 1941 – Comienza la construcción del Pentágono. En el edificio se instalan baños separados entre negros y blancos.
 1946 – Francia, luego de mantener el dominio sobre Vietnam por casi 4 siglos...
 ... le otorga la independencia como un estado libre de la Federación Indochina...
 ... pero al incumplir los acuerdos, provoca la guerra Franco-Vietnamita...
 ... “un conflicto heredado por los Estados Unidos hasta 1975”. Edward Owen
 1944 – Tropas de los Estados Unidos liberan París de la ocupación nazi.
 1958 – Picasso se afilia al partido comunista...

... ese mismo año, compra el castillo de Vauvenergues...
 ... al pie de la montaña de Santa Victoria...
 ... que Cézanne pintó tantas veces.
 1984 – *“La exhibición en el MOMA: Primitivismo en el Arte del Siglo XX, em su deseo de coleccionar el mundo, refleja la perversión totalitária de Occidente”*. Frank Evans
 1960 – Después de 50 años bajo el dominio del imperio francés, las Repúblicas de Senegal, Mauritania, Benin, Mali, Costa de Marfil, Niger, Alto Volta y Guinea...
 ... logran su independencia política.
 1938 – Para Picasso los sombreros se convierten en una extensión física de lo femenino.
 1930 – Marcel Griaule emprende una serie de expediciones por Africa que dan inicio a la etnografía moderna.
“Trata a los informantes de una forma agresiva... no muy diferente a la de un proceso de interrogación judicial...” James Clifford
 1936 – Aviones de fabricación soviética se emplean en la guerra civil española.
 1981 – *“... Encogerse de hombros no era una señal de ignorancia sino de temor”*. Reportaje Etnográfico. Irian Jaya
 1968 – Tomás Gutiérrez Alea recuerda la promesa incumplida de Picasso...
 ... de sustituir con una paloma la estatua desmontada del águila imperial...
 ... en el malecón de La Habana.
 1970 – El “Guerrilla Art Action Group” y el “Art Workers Coalition” protestan frente al Guernica (en el MOMA), por los derechos civiles.
 1952 – En París, la “Feria de los Inventos” presenta soluciones tecnológicas para mejorar la imagen femenina...
 Simultáneamente Francia, USA e Inglaterra decretan la autonomía alemana.

Esta obra foi apresentada como uma representação dos formatos tradicionais utilizados em museus ocidentais para apresentar trabalhos, artistas, exposições e também como vídeo educativo de artes. A locução em italiano dá o tom clássico ao tema, e as imagens em preto e branco parecem cumprir uma função histórica à narrativa. O texto acima, que é o mesmo que ouvimos em italiano e lemos em espanhol, busca deixar questões em aberto, pretende continuar a refletir sobre que histórias queremos contar sobre nós mesmos, que maneiras desenvolvemos nossos enunciados e o que pretendemos pôr em questão. Seja sobre o nosso espaço cultural, seja sobre nosso posicionamento em relação às condições sócio-econômicas nas quais estamos inseridos e outras temáticas. E como respondemos aos estímulos e imposições contemporâneas vindos dos espaços externos?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho em cultura e arte, teve a videoarte como principal objeto de pesquisa. Através de uma pesquisa pela internet de mostras de videoarte e de campo na 30ª Bienal de São Paulo 2012, reuniu um grupo de obras de arte em vídeo, importantes para refletirmos sobre nosso espaço geocultural ou espaço cultural latino-americano. A pesquisa em artes está cada vez mais próxima de eventos artísticos como importante fonte de busca de trabalhos de videoarte na contemporaneidade. Ainda que os vídeos nem sempre estejam disponíveis para cópias pessoais, a internet ainda é outro importante elemento para o acesso às obras. Existem ainda alguns festivais de cinema e vídeo que exigem o ineditismo das obras ou que as consideram mais valiosas se não estão facilmente disponíveis ao público como no *youtube*, *vimeo* e outros, por exemplo. Essa é uma questão interessante que pode vir a fazer parte de um outro estudo.

A utilização do vídeo como arte tem crescido ao longo dos tempos, desde o seu surgimento na década de 1960. O avanço desta prática artística ocorre por diversos fatores dentre eles a popularização de sua tecnologia e a facilidade de utilização de seu maquinário, além de criar narrativas pessoais carregadas de subjetividade e elementos estéticos vindos de diversas outras manifestações artísticas. O fato do vídeo se relacionar intimamente com as artes visuais, a música, a dança, a literatura, o teatro, a performance e outras expressões artísticas, fez com que se tornasse um suporte aberto a experimentos e livre de classificações e determinações que pudessem limitar a sua utilização. Assim, tornou-se uma ferramenta para diversos artistas, independente de suas especificações e especializações artísticas. As mudanças sócio-culturais, econômicas e tecnológicas vividas desde a década de 1960 permitiram o desenvolvimento da tecnologia digital e o avanço da convergência dos meios. Esse movimento fez surgir o ambiente digital, potencializando a ação do vídeo tanto na criação de narrativas e estéticas outras quanto na construção de narrativas em composição como outros suportes artísticos como o texto, a fotografia, a música, a computação gráfica, os ambientes virtuais, a performance e outros.

As questões sobre especificidades, classificações, limites entre gêneros artísticos nunca estarão resolvidas, sendo esta a sua principal característica. As tensões que compõem este universo devem ser o combustível para que esses

processos sigam existindo. Quanto mais se tenta classificar, delimitar e criar maneiras de sistematizar as práticas artísticas e os elementos que a compõem, mais ainda se torna necessário promover reflexões sobre esta sua condição. Seu caráter não estático, sempre em diálogo com outros elementos, é que garantem seus processos. Faz parte da sua natureza e forma essa maneira de se movimentar e de se relacionar incessantemente, não somente entre si, mas também com a cultura na qual está inserida, com outras culturas, com o ambiente sócio-econômico e político de seu tempo, com sua localização geográfica.

As obras participantes das mostras Videografias Invisibles, Videoarde e da 30ª Bienal, formam um grupo de trabalhos importantes que buscam esta reflexão, tanto em relação ao suporte artístico quanto a seu espaço de realização. Os artistas trazem questões sobre as cidades contemporâneas sobre conhecimentos indígenas, sobre espaços de fronteiras, temas, de certa maneira, recorrentes na história latino-americana. Mas também buscam nos elementos da natureza e nas performances problematizar algumas situações contemporâneas. Desde assuntos ligados ao campo das artes, suas práticas curatoriais e jogos de poder até a linguagem cinematográfica tradicional associada a experimentos narrativos e visuais. Estes trabalhos em análises mais aprofundadas podem ainda trazer outras possibilidades de leitura e não se limitam a estas questões exemplificadas acima. Os artistas e seus trabalhos estão relacionados, dialogam entre si e com o local onde se encontram.

A variedade das produções segue a ideia de que o espaço cultural latino-americano não é uniforme, que algumas questões podem ser comuns mas que também possuem interesses locais e pessoais. Um olhar para o conjunto das obras pode apontar para a necessidade de um agrupamento dos interesses ali expostos, ou melhor, vê-las como um grupo pode resultar num discurso mais potente que segue uma mesma direção, de organizar seu espaço e de se locomover a partir de suas necessidades e referências culturais próprias e sempre em diálogo com outros espaços. Mesmo que não seja possível reunir todos os temas e todas as obras já produzidas na América Latina, podemos considerar este recorte de produção de videoarte entre 2000 e 2012, uma rica ferramenta de pesquisa no campo da cultura e da arte.

A videoarte pode ser considerada uma das narrativas possíveis da contemporaneidade, visto seu largo uso, imediatismo, facilidade de manipulação e familiaridade do público com a linguagem audiovisual. Historicamente a educação é

um dos elementos de constituição de grupos culturais, de disseminação de idéias e de padronizações visuais e de comportamento. Porém a escola está organizada para ensinar a ler palavras e a interpretar textos. As imagens que circulam nas escolas, presentes nos livros didáticos, são pouco aproveitadas na construção de uma memória visual que atenda ao imaginário cultural local. O que é comum nas escolas são as iniciativas pessoais que normalmente caem nos padrões problematizados nesta pesquisa, e que reforçam os conceitos que estão em desacordo com a ideia de espaço cultural latino-americano. Também no ensino superior das artes, ainda são repetidas afirmações sobre as artes clássicas, as altas culturas e até mesmo o vídeo como arte é muitas vezes questionado. Mesmo que esta pesquisa não tenha como objetivo refletir sobre os programas das escolas ou faculdades de artes, é importante reconhecer esta realidade e contribuir para a inserção de outras formas de representação cultural e artística.

Os conceitos recentes sobre colonialidade, e principalmente, colonialidade do ver seguem uma linha afinada nesta direção, de criar ferramentas teóricas para repensar conceitos e formas outras de compreender os processos culturais contemporâneos. Trazem um entendimento outro para questões tidas por alguns como resolvidas, a exemplo dos processos de colonização e modernização, de uma história da arte universal e dos imaginários criados sobre os povos colonizados, na América Latina, África e Ásia. Por questionar conceitos arraigados, estes estudos ainda podem ser questionados no meio acadêmico. O entendimento sobre um espaço cultural latino-americano concentra esforços para um desenvolvimento outro para este território, que possa considerar o bem estar humano como prioritário, ao invés da supervalorização do crescimento econômico.

Acredito que este grupo de trabalhos justapostos aos conceitos teóricos aqui apresentados podem contribuir sobremaneira para refletir sobre essas questões, que ao certo, nunca estarão respondidas ou resolvidas. Esta é a condição do trabalho de pesquisa em cultura e arte: de eterno processo, como os movimentos culturais, sociais, políticos e também nas construções dos trabalhos artísticos. Assim, esta pesquisa não se encerra aqui, segue com o acompanhamento da produção de videoarte no espaço cultural latino-americano e com experimentos de realização neste espaço.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Rodrigo. Hacia una genealogía del videoarte argentino. In: BAIGORRI, Laura (org.). **VÍDEO EN LATINOAMÉRICA** – Una historia crítica. In: Madrid: Brumaria AC, 2008. P. 13-26

ALONSO, Rodrigo. **ZONA DE TURBULÊNCIA** – vídeo arte de Latinoamérica. Presentado en: Turbulence Zone. Ateneum Sali, Helsinki, 2002. disponível em: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/turbulencia.php>

BAIGORRI, Laura. Vídeo en Latinoamérica: entretejiendo memorias. In: BAIGORRI, Laura (org.) **VÍDEO EN LATINOAMÉRICA** – Una historia crítica. Madrid: Brumaria AC, 2008. P.7-9

BARRIENDOS, Joaquín. **EL ARTE PÚBLICO, LAS CIUDADES-LABORATORIO Y LOS IMAGINARIOS URBANOS DE LATINOAMÉRICA**. Aisthesis N° 41 (2007): 68-88. Instituto de Estética – Pontificia Universidad Católica de Chile. disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219817005.pdf>

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver: la invención del canibalismo de Indias y los imaginarios visuales transatlánticos de la modernidad/colonialidad. In: **DESENGANCHE** – visualidades y sonoridades otras. Quito:La Tronkal, 2010. pg.130-156.

BARRIENDOS, Joaquín. **LA COLONIALIDAD DEL VER**. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe España y Portugal. Nómadas (Col), núm. 35, octubre, 2011, p.13-29, Universidad Central Colômbia. disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>

BARRIENDOS, Joaquín. **DESCONQUISTAS (POLÍTICAS) Y REDESCUBRIMIENTOS (ESTÉTICOS)** – Geopolítica del arte periférico en la víspera de los bicentenarios de América Latina. DES-BORDES N° 0 – PRINCIPAL, 2009. disponível em: http://www.des-bordes.net/des-bordes/joaquin_barriendos.php

BEIGUELMAN, Giselle. **TECNOFAGIAS EMERGENTES NA ARTEMÍDIA.BR** Revista MARGINALIA+LAB #01. disponível em: <http://www.marginaliaproject.com/lab/magazine/002/>

BELTING, Hans. **O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE** – uma revisão dez anos depois. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENTES, Ivana. Globalização eletrônica e América Latina. In: **SIGNOS PLURAIS** – mídia, arte e cotidiano na globalização. São Paulo: Experimento, 1997. P.11-23

BOURRIAUD, Nicolas. **ESTÉTICA RELACIONAL**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. – (Coleção Todas as Artes).

CANCLINI, Nestor Garcia. **CULTURAS HÍBRIDAS: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução Heloísa Pezza Cintrao, Ana Regina Lessa; Tradução da introdução Gênese Andrade. – 4. ed. 4. Reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. – (Ensaio Latino Americanos, 1)

CANTON, Kátia. **NARRATIVAS ENVIESADAS**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago y GRASFOGUEL, Ramón (Orgs.). **EL GIRO DECOLONIAL: reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global.** In: – Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporâneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007. disponível em: <http://www.lapetus.uchile.cl/lapetus/archivos/1307460584CastroGomezSantiago-ElGiroDecolonial.pdf>

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências Sociais, Violência Epistêmica e o problema da “Invenção do Outro”. In: LANDER, Edgardo (org). **A COLONIALIDADE DO SABER: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. P.169-186. disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/CastroGomez.rtf>

CAUQUELIN, Anne. **ARTE CONTEMPORÂNEA: uma introdução.** Tradução Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (Coleção Todas as Artes)

CHILLIDA, Alicia y VELÁZQUEZ, Teresa. **VIDEOGRAFIAS INVISIBLES: una selección del videoarte latinoamericana 2000-2005.** Catálogo do ciclo audiovisual. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2005. P.10-11

COELHO, Teixeira. **A CULTURA E SEU CONTRÁRIO: cultura, arte e política pós-2001.** São Paulo: Iluminuras: Itáú Cultural, 2008. disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/001054.pdf

FLUSSER, Vilém. **A FILOSOFIA DA CAIXA PRETA - ensaios para um a futura filosofia da fotografia.** São Paulo: Hucitec, 1985. disponível em: <http://camaraobscura.fot.br/arquivos/caixapreta.pdf>

GARRETÓN, Manuel Antonio. **CÂMBIOS SOCIALES, ACTORES Y ACCIÓN COLETIVA EN AMÉRICA LATINA.** Santiago do Chile: CEPAL – Serie Políticas Sociales, 2001. disponível em: <http://www.eclac.org/publicaciones/xml/1/8271/lc11608.pdf>

GARRETÓN, Manuel Antonio. El Espacio Cultural Latinoamericano – Raíces históricas del espacio cultural latinoamericano. In: **EL ESPACIO CULTURAL LATINOAMERICANO – Bases para una política cultural de integración.** Fondo de Cultura Econômica, 2003. P.37-84

GARRETÓN, Manuel Antonio M. Revisitado. In: RUBIM, Linda e MIRANDA, Nadja (orgs.). **TRANSVERSALIDADES DA CULTURA.** Salvador: Edufba, 2008. P.45-57. disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ufba/140/1/Transversalidades%20da%20Cultura.pdf>

LANDER, Edgardo (org.) **A COLONIALIDADE DO SABER: eurocentrismo e ciências sociais . Perspectivas latino-americanas .** Colección Sur Sur , CLACSO , Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2008. disponível em: http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Tonico/2s2012/Texto_1.pdf

LANGÓN, Maurício. **GEOCULTURA.** Salas Astrain, R. (dir.): Pensamiento Critico Latinoamericano; Conceptos Fundamentales. Santiago de Chile, U. Católica Silva Henríquez, 2005, v.II

- LEÓN, Christian. Visualidad, Médios y Colonialidad. In: **DESENGANCHE: visualidades y sonoridades otras**. In Visualidad, médios y colonialidad - Hacia una crítica decolonial de los Estudios Visuales. Quito: La Tronkal, 2010. P.34-155
- LEÓN, Christian. **IMAGEN, MEDIOS Y TELECOLONIALIDAD: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales**. Aisthesis, N° 51, Santiago, jul. 2012. p.109-123. disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=en
- MACHADO, Arlindo. **A ARTE DO VÍDEO**. São Paulo: Ed Brasiliense, 1990.
- MACHADO, Arlindo. **A TELEVISÃO LEVADA A SÉRIO**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- MACHADO, Arlindo. **ARTE E MÍDIA**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2010.
- MACHADO, Arlindo (org.). **MADE IN BRASIL – Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.
- MELLO, Christine. **EXTREMIDADES DO VÍDEO**. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- MIGNOLO, Walter. **CRÍTICA Y EMANCIPACIÓN** Entrevista 11'52", (2):251-276, primer semestre 2009. disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=znaaLQZO0g>
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. **TRIGÉSIMA BIENAL DE SÃO PAULO: A iminência das Poéticas**, Catálogo da Exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. **TRIGÉSIMA BIENAL DE SÃO PAULO: A iminência das Poéticas**, Guia da Exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.
- PLAZA, Julio. **TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- PRESAS, Benjamín Villares. Videoarte en Venezuela. Cuatro generaciones de arte audiovisual. In: BAIGORRI, Laura (org.). **VÍDEO EN LATINOAMÉRICA – Una historia crítica**. Madrid: Brumaria AC, 2008. P. 231-238
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). **A COLONIALIDADE DO SABER: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas.. Perspectivas latino-americanas.. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Setembro 2005. P.227-278. disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Quijano.rtf>
- ROLNIK, Suely. **POLÍTICAS DE LA HIBRIDACIÓN CULTURAL PARA EVITAR FALSOS PROBLEMAS**. DES-BORDES N° 0 – PRINCIPAL, 2009. disponível em: http://www.des-bordes.net/des-bordes/suely_rolnik.php
- RUSH, Michael. **VIDEO ART**. London: Thames & Hudson, 2007.
- SANTOS, Milton. **ENSAIOS SOBRE A URBANIZAÇÃO LATINO-AMERICANA**. São Paulo: Hucitec, 1982.

TENDLER, Silvio. Encontro com Milton Santos: o mundo global visto do lado de cá. In: **QUATRO BAIANOS PORRETAS**: Castro Alves, Carlos Mariguella, Glauber Rocha e Milton Santos. Rio de Janeiro, Ed PUC-Rio: Garamond, 2011. P.163-221

VILLACORTA, Jorge y MARIÁTEGUI, José-Carlos. **VIDEOGRAFIAS INVISIBLES**: una selección del videoarte latinoamericana 2000-2005. Catálogo do ciclo audiovisual. Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2005.

WEIBEL, Peter. Teoria narrada: projeção múltipla e narração múltipla (passado e futuro). In: LEÃO, Lúcia (org.). **O CHIP E O CALEIDOSCÓPIO**: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: SENAC, 2005. P. 333-352

YOUNGBLOOD, Gene. **EXPANDED CINEMA**. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970. disponível em:
http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf

SITES CONSULTADOS NA INTERNET (último acesso em 30/11/2013)

30ª Bienal de São Paulo.

<http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/Paginas/default.aspx> - 2012/13

30ª Bienal de São Paulo - entrevista a Homi Bhabha

<http://www.youtube.com/watch?v=ym2dPYqIvmA> - 2012/13

Altermodern.

<http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explainedmanifesto> - 2009/13

Associação Cultural Videobrasil. <http://site.videobrasil.org.br/> - 2012/13

BAIGORRI, Laura. <http://www.interzona.org/baigorri.htm> - 2012/13

Brumaria. <http://www.brumaria.net/> - 2012/13

Dada Cinema. <http://www.t411.me/torrents/dada-cinema-dvd-hans-richter-man-ray-viking-eggeling> - 2013

Diego Lama. www.diegolama.net - 2012/13

Edgar Endress. <http://eendress.wordpress.com/> - 2012/13

Eletronic Arts Intermix. <http://www.eai.org/title.htm?id=14145> - 2013

Enciclopédia Itaú Cultural. <http://www.cibercultura.org.br> - 2012/13

Fernando Ortega. - 2012-13

<http://www.kurimanzutto.com/english/artists/fernando-ortega.html>

http://www.samartprojects.org/artiste/1968/Fernando_Ortega/detail/

Fluxus - 2013

<http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>

<http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/fluxus.html>

http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10457

Gabriela Rangel. <http://vimeo.com/68264790> - 2013

Guia Fala - Festivais Audiovisuais da América Latina. <http://www.guiafala.com.br/> - 2010/13

Ícaro Zorbar. <http://icarozorbar.com/> - 2012/13

International Videoarte Festival. <http://www.magmart.it/rules.php> - 2012/13

Iván Argote.

<http://www.ivanargote.com/>

<http://idolmag.co.uk/art-culture-interview/ivan-argote>

http://www.perrotin.com/artiste-Ivan_Argote-84.html
<http://www.madridabierto.com/en/audio-visual/2009/ivan-argote.html> - 2012/13
Jonathan Harker. <http://www.jonathanharker.com> - 2013-12-07
Leandro Tartaglia.
<http://leandrotartaglia.blogspot.com.br/>
<http://www.youtube.com/watch?v=4YIHtiluIMs>
<http://www.youtube.com/watch?v=C01ZwsIFDdQ> - 2012/13
Leticia Parente. <http://arteref.com/video/marca-registrada-leticia-parente/> - 2013
Manuel Antonio Garretón. <http://www.manuelantonioGARRETON.cl/> - 2013
Marcelo Coutinho.
<http://canudinhos.wordpress.com/2012/09/18/primeiras-impressoes-30a-bienal/>
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_item=1&cd_idioma=28555&cd_verbete=2613
Mostra Videoarde. <http://videoarde.net/> - 2011/13
Museo de Mujeres Artistas Mexicanas.
http://museodemujeres.com/matriz/biblioteca/020_polaweiss.html - 2013
Museum of Latin American Art. <http://www.molaa.org/> - 2012/13
Nascimento/Lovera
<http://bombsite.com/issues/110/articles/3397>
<http://www.gasworks.org.uk/exhibitions/detail.php?id=83>
<http://www.michica.org/insertions.html>
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/14/actualidad/1363249387_888370.html
Olu Oguibe.
http://www.camwood.org/African_Curators_and_Contemporary_Art.html
<http://www.artthrob.co.za/00dec/news-oguibe.html> - 2013
Póla Weiss. <http://storify.com/nombredenada/mi-ojo-es-mi-corazon-pola-weiss-poeta-del-videoar> - 2013
Rodrigo Alonso. <http://www.roalonso.net/es/videoarte/videoarte.php> - 2012/13
Sandra Monterroso. <http://vimeo.com/user477450> - 2013
The Latin American Art Journal. <http://latinartjournal.com/> - 2012/13
Valeria Andrade. <http://www.laselecta.org/2009/05/praticas-suicidas-valeria-andrade-pedro-cagigal/> - 2013
Videoarte. http://festival.videoart.net/artists2013_s.php - 2012/13
Video Data Bank. <http://www.vdb.org/> - 2012/13

Videoarde. <http://videoarde.net> - 2010/13

Videografias invisíveis.

<http://www.videografiasinvisibles.org/cas/main.html> - 2012/13

Walter Mignolo. <http://waltermignolo.com/> - 2012/13

Xavi Hurtado. <http://vimeo.com/user18603659> - 2013

IMAGENS

CAP_1

1.1

1. George Landow Aka Owen Lan, “**Film In Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc**”, EEUU, 1965-66.

Frame de vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=Vryg0DE7L70>

2. Paul Sharits. “**Wirst Trick**”, 1966.

Frame de vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=vILQbtt6GMs>

3. Jacobo Borges. Imagen de Caracas. “**Dispositivo Ciudad**”, Venezuela, 1968.

<http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-81/rangel>

4. Marta Minujín. “**Simultaneidad en simultaneidad**”, Argentina, 1966.

http://ccgsm.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/05ingles/01sigloxx_en/03gr_34a.php

5. Nam June Paik. “**Good Morning, Mr. Orwell**”, Estados Unidos, 1984.

<http://www.medienkunstnetz.de/works/goog-morning/images/9/>

6. George Legrady. “**Re-telling**”, 2009.

Frame de vídeo: <http://vimeo.com/30237896>

7. Pola Weiss. “**Autovideato**”, México, 1979.

Frame de vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=jE0IfTOrcA>

8. VJ Speto. “**Live Cinemotin**”, Brasil, 2010.

Frame de vídeo:

http://mostravideoitaucultural.files.wordpress.com/2010/07/institutotelemar_2006_21.jpg

9. Leticia Parente. “**Marca registrada**”, Brasil, 1975.

<http://arteref.com/video/marca-registrada-leticia-parente/>

10. Hélio Oiticica e Neville de Almeida. “**Cosmococa 5 Hendrix War**”, Brasil 1973.

<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/cosmococa-5-hendrix-war/>

1.2

11. Diego Lama. “**No-Latin Party**”, Peru, 2003.

Frame de vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=SPYhKw96D2c>

12. Harker, Jonathan. “**Desestablishing shots**”, 2006.

Frame de vídeo: <http://www.jonathanharker.com/destablishing-esp>

13. Edgar Endress “**Undocumented**”, 2005

Frame de vídeo: <http://vimeo.com/45481356>

14. Xavi Hurtado “**Nawpa**”, 2007

Frame de vídeo: <http://vimeo.com/67648586>

15. Valeria Andrade e Pedro Cagigal “**La Torera**” (serie prácticas suicidas), 2006

Frame de vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=4bF9i-D2FoU>

16. Glenda León “**Sueño de verano** (el horizonte es una ilusión)”, 2002-2012

Frame de vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=sR60E7D8_c0

17. Luís Ospina e Carlos Mayolo “**Agarrando pueblo** (los vampiros de la miseria)”, 1978

Frame de vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=szqPmaZ7KdQ>

CAP_2

2.2

18. Leandro Tartaglia. “**Todo en tu mente**”, 2012.

Frame de vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=4YIHtiluIMs>

19-20. Ícaro Zorbar. “**Simphaty for the devil**”, 2012.

<http://icarozorbar.com/>

Thiago Rocha Pitta.

21. “**Monumento (meio enterrado) à deriva continental**”, 2012

<http://www.parisagora.net/2012/10/trigesima-bienal-de-sao-paulo-parte-v.html>

22. “**Danae nos jardins de górgona ou saudades da Pangeia**”

Frame de vídeo: <http://vimeo.com/56321068>

<http://wegot-wegotdasmeminas.blogspot.com.br/2012/09/30o-bienal-de-artes-de-sp.html>

23. Marcelo Coutinho. “**Soarsso**”, 2012.

<http://www.culture-se.com/noticias/1146>

Fernando Ortega

24. “**Narrow days**”, México, 2011.

<http://www.kurimanzutto.com/english/artists/fernando-ortega.html>

25. “**Levitación asistida**”, México, 2008.

Frame de vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=6g8Oia_Wo70

26. PPPP – PRODUCTOS PERUANOS PARA PENSAR

“**Acción Villacorta**”, Peru, 2011

Ivan Argote.

27. “**Turistas**”, 2012

28. “**History of humanity**”, 2011

29. “**I Just want give you money**”, 2007

<http://www.galeriavermelho.com.br/en/artista/5223/ivan-argote>

CAP_3

Nascimento/Lovera

30. “**Performance musical**”, 2012

frame do vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=cjRgdUJIDfM>

31. “**Archivo Nacional, 1997** - “,

<http://www.artmediaus.com/site/index.php?id=273>

32. “**Filmes Video Editions – Insertions**”, 1997

<http://vimeo.com/yunqueable>

33.34.35. “**Sin Título**”, 2004 (segmento)

frame do vídeo: <http://vimeo.com/29809321>

VÍDEOS

CAP_1

1.1

1. Geroge Landow Aka Owen Lan, “**Film In Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc**”, EEUU, 1965-66

<http://www.youtube.com/watch?v=Vryg0DE7L70>

2. Paul Sharits, “**Wirst Trick**”, EEUU, 1965

<http://www.youtube.com/watch?v=vILQbtt6GMs>

3. Nam June Paik “**Good Morning, Mr. Orwell**”, EEUU/FRANÇA, 1984

<http://www.youtube.com/watch?v=0oUdI-KFCyU>

4. George Legrady. “**Re-telling**”, 2009.

Frame de vídeo: <http://vimeo.com/30237896>

5. Pola Weiss. “**Autovideato**”. México, 1979

<http://www.youtube.com/watch?v=jE0IfTOrbcA>

6. Leticia Parente. “**Marca registrada**”, Brasil, 1975.

<http://www.youtube.com/watch?v=atO9tsBUjVM>

1.2

7. Diego Lama “**No-Latin Party**”, 2003

<http://www.youtube.com/watch?v=SPYhKw96D2c>

8. Jonathan Harker “**Desestablishing shots**”, 2006

<http://www.jonathanharker.com/destablishing-esp>

9. Edgar Endress “**Undocumented**”, 2005

<http://vimeo.com/45481356>

10. Xavi Hurtado “**Nawpa**”, 2007

<http://vimeo.com/67648586>

11. Valeria Andrade e Pedro Cagigal “**La Torera**” (serie prácticas suicidas), 2006

<http://www.youtube.com/watch?v=4bF9i-D2FoU>

12. Glenda León “**Sueño de verano** (el horizonte es una ilusión)”, 2002-2012

http://www.youtube.com/watch?v=sR60E7D8_c0

13. Luís Ospina e Carlos Mayolo “**Agarrando pueblo** (los vampiros de la miseria)”, 1978

<http://www.youtube.com/watch?v=szqPmaZ7KdQ>

CAP_2

1.2

Leandro Tartaglia. “**Todo en tu mente**”, 2012.

13. <http://www.youtube.com/watch?v=4YIHtiluIMs>

14. http://www.youtube.com/watch?v=BcQkS13U_YU

15. Ícaro Zorbar. “**Symphyty for the devil**”, 2012.

http://www.youtube.com/watch?v=B9reuO_-Xmg

16. Thiago Rocha Pitta. “**Danae nos jardins de górgona ou saudades da Pangea**”, 2011

<http://vimeo.com/56321068>

17. Fernando Ortega. “**Levitación asistida**”, 2008.

http://www.youtube.com/watch?v=6g8Oia_Wo70

Iván Argote.

18. “**History of humanity**”, 2011.
19. “**I just want give you money**”, 2007
<http://www.ivanargote.com/>

CAP_3

3.2

Nascimento/Lovera

20. “**Performance musical**”, 2012
<http://www.youtube.com/watch?v=cjRgdUJIDfM>

21. “**Sin Título**”, 2006
<http://vimeo.com/7562053>

22. “**Zulu Trailer**”, 2001
<http://vimeo.com/7601678>

23. “**Sin Título**”, 2004 (segmento)
<http://vimeo.com/29809321>

ANEXOS

1.TABELA 1 - VIDEOARDE 2008

2.TABELA 2 - VIDEOGRAFIAS INVISIBLES 2000-2005

3.TABELA 3 – 30ª BIENAL DE SÃO PAULO 2012

3.1 geral

3.2 latino-americanos

3.3 latino-americanos + videoarte

4.LISTA DE OBRAS DE ARTISTAS BIENAL 2012

5.VÍDEOS (DVD)

ANEXO 1 - TABELA 1

MOSTRA VIDEOARDE (fonte: <http://videoarde.net>)

HOMBRES, LOBOS Y HOMBRES

1	argentina	gabriela golder	la lógica de la supervivencia (2008), 5'17"	http://www.gabrielagolder.com/LALOGICA.html
2	guatemala	regina jose galindo	XX II y párvulos (2007) 7'32" + 2'57"	http://www.reginajosegalindo.com http://madc.ac.cr/galerias/videos/galindo/index.html
3	chile	claudia aravena	11 de septiembre (2002) 5'30"	http://www.continentevideo.com.ar/ejercicios/claudiaes.html http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier024/obras.asp
4	peru	Luz María Bedoya	Superhéroes (2004) 1'42"	http://www.luzmariabedoya.com/web%20ESP%20ING/proyectos/superheroes/super%20texto.htm
5	colombia	jose alejandro restrepo	soldados de cristo (2004) 6'	http://www.cambio.com.co/culturacambio/775/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-4149550.html
6	mexico/EE UU	Yoshua Okón	Poli (1999) 1'26"	http://projects.design.ucla.edu/freewaves/freewaves02/restrepoicomonia.mov
7	mexico	Gonzalo Lebrija	Aranjuez (2003) 4'	http://www.yoshuaokon.com/works/orillese_orilla/video/ http://www.freewaves.org/festival_2002/artists/okon_y.htm http://www.yoshuaokon.com/works/orillese_orilla/video/poli2.html
8	ecuador	Velaeria Andrade y Pedro Cagigal	Cañón de carne (2006) serie Prácticas Suicidas (2006)	http://www.ikon-gallery.co.uk/programme/past/event/3/selected_works/
9	cuba	Javier Castro, Luis Gárciga y Grethell Rasús	Body Art (2008) 8'	http://www.trianglearts.org/batiscafo/catalogo.php?id=17 http://salonkritik.net/06-07/2008/03/ni_bolivianos_ni_cubanos_simpl.php

ESPACIO VITAL

1. Urbanos "islados" y transplantados

10	paraguay	Valentina Serrati	Celeste(2007) 4'12"	http://www.valentinaserratisisa.blogspot.com/
11	venezuela	Alexander Apóstol	Documental (2005) 2'	http://www.alexanderapostol.com
				http://homepage.mac.com/apostoladas/iMovieTheater30.html
12	ecuador/p anama	Jonathan Harker	Destablishing Shots (2007) 4'9"	http://www.jonathanharker.com/destablishing-esp
13	chile/eeuu	edgar endress	Prelude for meditation (2006) 1'40	
14	republica dominicana	David Perez (Karmadavis)	Isla abierta (2006) 2'10"	http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/david-prez-isla-abierta.html
15	Puerto rico	Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla	Under discussion (2005) 6'14"	http://www.pbs.org/art21/artists/alloracalzadilla/clip2.html
				http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/infinite_island/highlight.php?a=EL51.56
16	eeuu	Alex Rivera	The Borders Trilogy (2002) Part1: Love on the Line 2'11". Part 2: Container Citv 3' Part 3: A Visible	http://www.invisibleamerica.com/borders.html http://www.freewaves.org/artists/a_rivera/ http://www.sixthsection.com/page-video.html
17	Costa Rica	Christian Bermudez	Estimados vecinos (2006) 7'	http://madc.ac.cr/galerias/videos/bermudez/index.html http://www.youtube.com/watch?v=8TO_0GUWTQA
2. Latinos en el mercado del arte				
18	uruguay	Martín sastre	videart: the iberoamerican legend (2002) 13'32", The iberoamerican Trilogy (Part I)	http://www.martinsastre.com/

19	peru	Diego Lama	No-latin Party (2003) 2'16"	http://www.youtube.com/watch?v=SPYhKw96D2c http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/ffdossier006/ind.htm
3. Epílogo				
20	Bolivia	Douglas Rodrigo Rada	Pelota (2003) 9"	http://bloque0.blogspot.com/2008/03/douglas-rodrigo-rada-batiscafo-cuba.html

A MI MANERA. LECCIONES DE SUPERVIVENCIA LOCAL

Parte I

21	ecuador	Valeria Andrade y Pedro Cagigal	La Torera (2006) 3' Serie Prácticas Suicidas (2006)	http://www.laselecta.org/?p=1187 http://www.youtube.com/watch?v=4bF9i-D2FoU
22	argentina	Nicolás Testoni	Serie El Puerto (2004/2005) 5' - Chito Pereyra. Cortador. 1'40" / Pedro Quinter. 2' / Buque tanque pasa cargando 500 toneladas de combustible (2004) 1'18"	http://lasruinasdebahia blanca.blogspot.com/
23	república dominicana	Colectivo Shampoo	Entrevista con el taxista (2006) 6'27"	http://www.youtube.com/watch?v=dSLMffCrWbo http://www.cielonaranja.com/menashampoo.htm
24	honduras	Hugo Ochoa	Kung Fu (2005) 7'52"	http://madc.ac.cr/galerias/videos/ochoa/kung_fu.html
25	nicaragua	Eresto Salmerón	Verdadero falso (2007) 5'42"	http://www.ernestosalmeron.com
26	españa/colombia	Xavi Furtavo	Nawpa (0.1) (2004/2007) 13'	http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=89 http://www.mediatecaonline.net/Obert/EP00066/cas/
27	cuba	Kasia Badach y Alfredo Ramos	Surfing Buena Vista (2008) 3'30"	

Parte II Comunidades

28	brasil	Lucas Bambozzi	Oiapoque/Oyopock (1998) 12'	http://www.comum.com/lucas/video/oiapoque/oiapoque_sv3.mo v http://www.comum.com/lucas/video/oiapoque/info_oiapoque_en g_port.pdf
29	el salvador	Alexia Miranda	Entre nudos, calaches y otras cosas (2006) 18'	http://alexiamiranda.blogspot.com/2007/09/entre-nudos- calaches-y-otras-cosas.html
30	brasil	Patricia Moran	À Plenos Pulmões (2006) 15' - 35mm	http://www.filmespolve.com.br/site/artigos/fora_de_quadro/93 http://www.kinoforum.org.br/curtas/2007/detalhe.php?c=12254 &idioma=1

Parte III Homenaje

31	colombia	Luis Ospina y Carlos Mayolo (1945-2007)	Agarrando pueblos (Los vampiros de la miseria) (1978) 28'35"	http://www.youtube.com/watch?v=hydBqTZ0b0E http://www.youtube.com/watch?v=P5VMVT5ZqeM&feature=relat ed
----	----------	---	--	---

ANEXO 2 - TABELA 2

VIDEOGRAFIAS INVISIBLES (fonte: <http://www.videografiasinvisibles.org/cas/main.html>)**01 MUSIC FOR THE EYES**

1	Brasil	2000-2003	Lucas Bambozzi	Postales - 16 clips
2	Peru	2001	Álvaro Zavala	¡Qué lindos son tus ojos" - 4'30"
3	EEUU&Cuba	2005	Allora & Calzadilla	Returning a sound - 5'30
4	Cuba	2002	Orlando Galloso	El telón - 3'10"
5	Brasil	2000	Katia Lund	A minha alma - 6'
6	Argentina	2005	Victoria Sayago	Algo pasa en Potosí - 8'
7	Panama	2003	Brooke Alfaro	Aria - 3'27"
8	Cuba	2003	Ángel Alonso	El hogar y sus fantasias - 4'
9	México	2002	Ximena Cuevas	Cinépolis, la capital del cine - 22'
10	Brasil	2002	Claudio Santos/Alessandra Soares//Voltz	MOV 03 - 2'30"

02 EXERCISES TO FIGHT OBLIVION

11	Porto Rico	2005	Javier Cambre	Paseante - 7'35
12	Nicaragua	2003	Ernesto Salmerón	29 Documentos - 3 video works
13	Panama	2003	Enrique Castro	memorias del hijo del viejo - 20'
14	Ecuador	2003	Diego David Cifuentes	Cuentos del desafortunio - 4'48"
15	Costa Rica	2001	Edgar León	Memorias del porqué - 4'47
16	Argentina	2003	Federico Falco	Estudio para horizonte en plana general - 6'35""
17	Peru	2003	Carlos Runcie-Tanaka	DOS - 12'

03 IMPURE CINEMA

18	Chile	2004	Carolina Saquel	Pentimenti - 8'30"
19	Peru	2004	Diego Lama	Chimera - 10'50"
20	Argentina	2002	Iván Marino	In death's dream kingdom - 17"
21	Argentina	2003	Milagros Mumethaler	Cape Cod - 3'

22	Argentina	2005	Andrés Denegri	Uyuni - 8'
23	Uruguay	2004	Martín Sastre	Montevideo - The dark side of the pop - 14'
24	México	2003	Héctor Pacheco	Doce Muertes violentas de artistas contemporáneos - Volumen Uno - 5'

04 (MEDIA) HABITAT

25	México	2005	María José Cuevas	Mal de Amores - 3'35"
26	Honduras	2003	Los artistas de la gente	Nos vale verja - 7'
27	Brasil	2004	Marcellvs L.	A man, a road, a river - 0778 - 9'27"
28	Brasil	2003	Angela Detanico / Rafael Lain	Flatland - 7'36"
29	Cuba	2003	Glenda León	Cada Respiro 2'
30	Colômbia	2001	Fernando Arias / Diego Arias	Orisa - 22'
31	Peru	2003	Omar Flores	Viva la muerte - 9'38"
32	Chile	2004	Edgard endress	La memoria - undocumented - 8'30"
33	Brasil	2000	Eder Santos	Accidentes geográficos - 18'30"
34	Argentina	2002	Gabriela Golder	Vacas - 4'26"

05 PERFORMED IMAGERY

35	Bolivia	2004	Narda Alvorado	Fire-men - 4'30"
36	Guatemala	2004	Sandra Monterroso	Tus tortilla mi amor - 23'
37	EEUU	2002	Donna Conlon	Singular, solitario - 5'46"
38	Brasil	2003	Cezar Migliorin	Acción y dispersión - 5'30"
39	Venezuela	2003	Carlos Quintana	El tigurón Franquejten - 9'38"
40	Argentina	2003	Milena Pafundi	Un tiempo - 28'
41	Bolivia	2003	Narda Alvorado	Olive green - 4'30"

ANEXO 3 - TABELA 3.1

30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO 2013 - "A IMINÊNCIA DAS POÉTICAS" - Curadoria: Luis Perez-Oramas

Nº	ARTISTAS	LA	CIDADE	PAIS	VIVE	DES/PINT/COL				LOCALIZAÇÃO
						VIDEO	FOTO	OBJ	A/PERF/2D	
1	Alexandre Cunha	1	Rio de Janeiro	Brasil	Londres			1		térreo e 1ºand
2	Ali Kazma		Istambul	Turquia	Istambul	1				térreo e 1ºand
3	Athanasios Argianas		Atenas	Grécia	Londres	1			1	térreo e 1ºand
4	Benet Rossel		Áger	Espanha	Barcelona				1	térreo e 1ºand
5	Ciudad Abierta	1	Valparaíso	Chile			1	1	1	térreo e 1ºand
6	Daniel S. Mangrané	1	Barcelona	Espanha	SP/RJ-Brasil				1	térreo e 1ºand
7	David Moreno		Los Angeles	EUA	Nova York					térreo e 1ºand
8	Edi Hirose	1	Lima	Peru	Lima		1		1	térreo e 1ºand
9	Fernando Ortega	1	Cidade do México	México	Cidade do México	1	1	1	1	térreo e 1ºand
10	Franz Erhard Walther		Fulda	Alemanha	Fulda			1		térreo e 1ºand
11	Guy Maddin		Winnipeg	Canadá	Winnipeg	1				térreo e 1ºand
12	Icaro Zorbar	1	Bogotá	Colômbia	Bogotá	1		1	1	térreo e 1ºand
13	Ilene Segalove		Los Angeles	EUA	Santa Bárbara		1			térreo e 1ºand
14	Jirí Kovanda		Praga	Repub.Tcheca	Praga	1	1	1	1	térreo e 1ºand
15	Katja Strunz		Ottweiler	Alemanha	Berlim			1		térreo e 1ºand
16	Kirsten Pieroth		Offenbach am Main	Alemanha	Berlim			1		térreo e 1ºand
17	Leandro Tartaglia	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires	1				térreo e 1ºand
18	Martin Legón	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires				1	térreo e 1ºand
19	Mobile Radio		Redhill/Hagen	UK/Alemanha	Ürzig				1	térreo e 1ºand
20	Nicolás Paris	1	Bogotá	Colômbia	Bogotá				1	térreo e 1ºand
21	Patrick Jolley		Bangor	Irlanda	Nova Délhi-India	1				térreo e 1ºand
22	Paulo Vivacqua	1	Vitória	Brasil	Rio de Janeiro			1		térreo e 1ºand
23	PPPP	1	Lima	Peru	Lima	1	1	1		térreo e 1ºand
24	Savvas Christodoulides		Pafos	Chipre	Nicosia			1		térreo e 1ºand
25	Sheila Hicks		Hastings	EUA	Paris			1		térreo e 1ºand
26	Simone Forti		Florença	Itália	Los Angeles	1	1			térreo e 1ºand
27	Tehching Hsieh		Nan-Chou	Taiwan	Nova York		1			térreo e 1ºand
28	Thomas Sipp			França	Paris/Toulouse	1			1	térreo e 1ºand
29	Viola Yesiltac		Hannover	Alemanha	Nova York		1	1	1	térreo e 1ºand
30	Waldemar Cordeiro	1	Roma	Itália	São Paulo		1	1		térreo e 1ºand

	ARTISTAS	LA	CIDADE	PAIS	VIVE	VIDEO	FOTO	OBJ	DES/PINT/COL	SOM	LOCALALIZAÇÃO
									A/PERF/2D		
31	Absalon		Ashdod	Israel	Paris(+)			1			2ºandar
32	Alberto Bitar	1	Belém	Brasil	Belém		1				2ºandar
33	Andreas Eriksson		Bjorsater	Suécia	Medelplana		1				2ºandar
34	Arthur Bispo do Rosário	1	Japartuba	Brasil	Rio de Janeiro			1	1		2ºandar
35	Bernard Frize		Saint-Mandé	França	Paris				1		2ºandar
36	Bernardo Ortiz	1	Bogotá	Colômbia	Bogotá			1	1		2ºandar
37	Cadu	1	São Paulo	Brasil	Rio de Janeiro			1			2ºandar
38	Christian Vinck	1	Maracaibo	Venezuela	Maracaibo				1		2ºandar
39	Diego Maquieira	1	Santiago	Chile	Santiago		1	1			2ºandar
40	Eduardo Berliner	1	Rio de Janeiro	Brasil	Rio de Janeiro				1		2ºandar
41	Eduardo Gil	1	Caracas	Venezuela	Nova York			1			2ºandar
42	Eduardo Stupia	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires				1		2ºandar
43	Elaine Reichek		Nova York	EUA	Nova York			1	1		2ºandar
44	Erica Brum		Nova York	EUA	Nova York		1				2ºandar
45	f. Marquespenteado	1	São Paulo	Brasil	São Paulo			1			2ºandar
46	Fernanda Gomes	1	Rio de Janeiro	Brasil	Rio de Janeiro			1			2ºandar
47	Franz Mon		Frankfurt	Alemanha	Frankfurt				1		2ºandar
48	Hans-Peter Feldmann			Alemanha	Düsseldorf		1	1	1		2ºandar
49	Hayley Tompkins		Leighton Buzzard	Inglaterra	Glasgow			1			2ºandar
50	Hélio Fervenza	1	S do Livramento	Brasil	Porto Alegre		1				2ºandar
51	Hreinn Fridfinnsson		Dalir	Islândia	Amsterdã		1	1	1		2ºandar
52	Ian Hamilton Finlay	1	Nassau	Bahamas	Edimburgo-Escócia			1	1		2ºandar
53	Iñaki Bonillas	1	Cidade do México	México	Cidade do México		1				2ºandar
54	Iván Argote & Pauline Bastard	1	Bogotá/Rouen	Colômbia/França	Paris	1	1				2ºandar
55	Jerry Martin	1	Bogotá	Colômbia	Lima-Peru				1		2ºandar
56	John Zurier		Santa Mônica	EUA	Berkley				1		2ºandar
57	Juan Iribarren	1	Caracas	Venezuela	Nova York		1		1		2ºandar
58	Juan Luis Martinez	1	Valparaíso	Chile	Villa Alemana		1	1	1		2ºandar
59	Kriwet		Düsseldorf	Alemanha	Dresden	1					2ºandar
60	Lucia Laguna	1	C. de Goytacazes	Brasil	Rio de Janeiro		1		1		2ºandar
61	Marco Fusinato		Melbourne	Austrália	Melbourne			1		1	2ºandar
62	Meris Angioletti		Bergamo	Itália	Paris	1	1			1	2ºandar

	ARTISTAS	LA	CIDADE	PAIS	VIVE	VIDEO	FOTO	OBJ	DES/PINT/COL	SOM	LOCALALIZAÇÃO
									A/PERF/2D		
63	Michel Aubry		S. du Harcouët	França	Paris			1		1	2ºandar
64	Moris	1	Cidade do México	México	Cidade do México			1			2ºandar
65	Moyra Davey		Toronto	Canadá	Nova York	1	1			1	2ºandar
66	Nascimento/Lovera	1	Caracas	Venezuela	Caracas	1	1	1	1	1	2ºandar
67	Nydia Negromonte	1	Lima	Peru	Belo Horizonte		1	1	1	1	2ºandar
68	Odires Mlászho	1	Mandirituba	Brasil	São Paulo		1	1	1		2ºandar
69	Pablo Accinelli	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires			1	1		2ºandar
70	Pablo Pijnappel		Fontenay-aux-Roses	França	Roterdã/Berlim/Rio	1					2ºandar
71	Roberto Obregón	1	Barranquilla	Colômbia	Tarma-Venezuela			1			2ºandar
72	Rodrigo Braga	1	Manaus	Brasil	Rio de Janeiro		1				2ºandar
73	Runo Lagomarsino	1	Lund	Suécia	São Paulo/Malmö		1		1		2ºandar
74	Sandra V. de la Horra	1	Viña del Mar	Chile	Düsseldorf				1		2ºandar
75	Sofia Borges	1	Ribeirão Preto	Brasil	São Paulo		1				2ºandar
76	Thiago Rocha Pitta	1	Tiradentes	Brasil	São Paulo	1	1	1	1	1	2ºandar
77	Tiago C. da Cunha	1	São Paulo	Brasil	Rio de Janeiro			1			2ºandar
78	Yuki Kimura		Kyoto	Japão	Berlim/Kyoto	1	1	1			2ºandar
79	Alair Gomes	1	Valença	Brasil	Rio de Janeiro		1				3ºandar
80	Alejandro Casarco	1	Montevidéu	Uruguai	Nova York		1				3ºandar
81	Alfredo Cortina	1	Valência	Venezuela	Caracas(+)		1				3ºandar
82	Allan Kaprow		Atlantic city	EUA	Encinitas	1					3ºandar
83	Anna Oppermann		Eutin	Alemanha	Celles		1	1	1		3ºandar
84	August Sander		Rerdorf	Alemanha	Colonia		1				3ºandar
85	Bas Jan Ader		Winchoten	Holanda	Atlântico(+)	1					3ºandar
86	Dave Hullfish Bailey		Denver	EUA	Los Angeles		1	1	1		3ºandar
87	Fernand Deligny		Bergues	França	Graniers	1	1	1	1		3ºandar
88	Frédéric B. Bouabré		Zéprégüé	Costa do Marfim	Abidjan				1		3ºandar
89	Gego		Hamburgo	Alemanha	Caraca			1			3ºandar
90	Hasn Eijkelboom		Arhem	Holanda	Amsterdã		1				3ºandar
91	Helen Mirra		Rochester	EUA	Cambridge				1		3ºandar
92	Horst Ademeit		Colônia	Alemanha	Düsseldorf(+)		1		1		3ºandar
93	Marcelo Coutinho	1	Campina Grande	Brasil	Recife	1					3ºandar
94	Mark Morrisroe		Malden	EUA	Jersey City(+)		1	1	1		3ºandar

	ARTISTAS	LA	CIDADE	PAIS	VIVE	VIDEO	FOTO	OBJ	DES/PINT/COL A/PERF/2D	SOM	LOCALIZAÇÃO
95	Nino Cais	1	São Paulo	Brasil	São Paulo		1				3ºandar
96	Olivier Nottellet		Argel	Argélia	Lyon-França				1		3ºandar
97	Ricardo Basbaum	1	São Paulo	Brasil	Rio de Janeiro			1			3ºandar
98	Robert Fiilliu		Sauve	França	Les Eyzies			1			3ºandar
99	Saul Fletcher		Barton	Inglaterra	Londres		1				3ºandar
100	Sigurdur Gudmundsson		Reykjavik	Islândia	Amsterda/China		1				3ºandar
101	Studio 3z		Angola	Angola	Quinxasa-Congo		1				3ºandar
102	Alexandre N. Moreira	1	Porto Alegre	Brasil	Porto Alegre		1				RUA
103	Bruno Munari		Milão	Itália	Milão			1			INST TOMIE OHTAKE
104	Charlotte Posenenske		Wiesbaden	Alemanha	Frankfurt			1			ESTAÇÃO LUZ
105	Hugo Canoilas		Lisboa	Portugal	Viena-Áustria	1			1	1	CASA DO BANDEIRANTE
106	José Arnaud Bello	1	Oaxaca	México	Cidade do México		1	1	1	1	MAB-FAAP
107	Jutta Koether		Colônia	Alemanha	Nova York		1				MASP
108	Maryanne Amacher		Kane	EUA	Rhinebeck(+)			1			1 CAPELA DO MORUMBI
109	Robert Smithson		Passaic	EUA	Amarillo		1				MAB-FAAP
110	Sergei Tcherepnin/Ei Arakawa		Boston/Iwaki	EUA/JAPÃO	Nova York			1	1	1	CASA MODERNISTA
111	Xu Bing		Chongqing	China	Pequim/Nova York					1	MAB-FAAP

Nº ARTISTAS

51

24

50

51

42

19

AMÉRICA LATINA+VÍDEO

8

VIDEO

**FOTO OBJ DES/PINT/COL SOM
A/PERF/2D**

RESUMO

111 Artistas escolhidos pela curadoria

51 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina

24 Artistas que usam o suporte vídeo em seus trabalhos

8 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que usam o suporte vídeo

50 Artistas que usam o suporte fotografia em seu trabalho artístico

51 Artistas que usam o suporte objeto em seu trabalho artístico

42 Artistas que usam o suporte pintura/desenho/colagem/performance/2D

19 Artistas que usam o suporte som em seu trabalho artístico

Fonte: Trigesima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas / Curadoria: Luis Perez-Oramas. Fundação Bienal de São Paulo 2012.

ANEXO 3 - TABELA 3.2

30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO 2013 - "A IMINÊNCIA DAS POÉTICAS" - Curadoria: Luis Perez-Oramas

Nº	ARTISTAS	LA	CIDADE	PAIS	VIVE	DES/PINT/COL			SOM	LOCALIZAÇÃO	
						VIDEO	FOTO	OBJ A/PERF/2D			
1	Alexandre Cunha	1	Rio de Janeiro	Brasil	Londres			1		térreo e 1ºand	
2	Ciudad Abierta	1	Valparaíso	Chile			1	1	1	térreo e 1ºand	
3	Daniel S. Mangrané	1	Barcelona	Espanha	SP/RJ-Brasil				1	térreo e 1ºand	
4	Edi Hirose	1	Lima	Peru	Lima		1		1	térreo e 1ºand	
5	Fernando Ortega	1	Cidade do México	México	Cidade do México	1	1	1	1	térreo e 1ºand	
6	Icaro Zorbar	1	Bogotá	Colômbia	Bogotá	1		1	1	térreo e 1ºand	
7	Leandro Tartaglia	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires	1				térreo e 1ºand	
8	Martin Legón	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires				1	térreo e 1ºand	
9	Nicolás Paris	1	Bogotá	Colômbia	Bogotá				1	térreo e 1ºand	
10	Paulo Vivacqua	1	Vitória	Brasil	Rio de Janeiro			1		1	térreo e 1ºand
11	PPPP	1	Lima	Peru	Lima	1	1	1		térreo e 1ºand	
12	Waldemar Cordeiro	1	Roma	Itália	São Paulo		1	1		térreo e 1ºand	
13	Alberto Bitar	1	Belém	Brasil	Belém		1			2ºandar	
14	Arthur Bispo do Rosário	1	Japartuba	Brasil	Rio de Janeiro			1	1	2ºandar	
15	Bernardo Ortiz	1	Bogotá	Colômbia	Bogotá			1	1	2ºandar	
16	Cadu	1	São Paulo	Brasil	Rio de Janeiro			1		2ºandar	
17	Christian Vinck	1	Maracaibo	Venezuela	Maracaibo				1	2ºandar	
18	Diego Maquieira	1	Santiago	Chile	Santiago		1	1		2ºandar	
19	Eduardo Berliner	1	Rio de Janeiro	Brasil	Rio de Janeiro				1	2ºandar	
20	Eduardo Gil	1	Caracas	Venezuela	Nova York			1		2ºandar	
21	Eduardo Stupia	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires				1	2ºandar	
22	f. Marquespenteado	1	São Paulo	Brasil	São Paulo			1		2ºandar	
23	Fernanda Gomes	1	Rio de Janeiro	Brasil	Rio de Janeiro			1		2ºandar	
24	Hélio Ferverza	1	S do Livramento	Brasil	Porto Alegre		1			2ºandar	
25	Ian Hamilton Finlay	1	Nassau	Bahamas	Edimburgo-Escócia			1	1	2ºandar	
26	Iñaki Bonillas	1	Cidade do México	México	Cidade do México			1		2ºandar	
27	Iván Argote & Pauline Bastard	1	Bogotá/Rouen	Colômbia/França	Paris	1	1			2ºandar	
28	Jerry Martin	1	Bogotá	Colômbia	Lima-Peru				1	2ºandar	
29	Juan Iribarren	1	Caracas	Venezuela	Nova York		1		1	2ºandar	
30	Juan Luis Martinez	1	Valparaíso	Chile	Villa Alemana		1	1	1	2ºandar	

ARTISTAS	LA	CIDADE	PAIS	VIVE	VIDEO	FOTO	OBJ	DES/PINT/COL		LOCALALIZAÇÃO	
								A/PERF/2D	SOM		
31	Lucia Laguna	1	C. de Goytacazes	Brasil	Rio de Janeiro		1		1		2ºandar
32	Moris	1	Cidade do México	México	Cidade do México			1			2ºandar
33	Nascimento/Lovera	1	Caracas	Venezuela	Caracas	1	1	1	1	1	2ºandar
34	Nydia Negromonte	1	Lima	Peru	Belo Horizonte		1	1	1	1	2ºandar
35	Odiros Mlászho	1	Mandirituba	Brasil	São Paulo		1	1	1		2ºandar
36	Pablo Accinelli	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires			1	1		2ºandar
37	Roberto Obregón	1	Barranquilla	Colômbia	Tarma-Venezuela			1			2ºandar
38	Rodrigo Braga	1	Manaus	Brasil	Rio de Janeiro		1				2ºandar
39	Runo Lagomarsino	1	Lund	Suécia	São Paulo/Malmö		1		1		2ºandar
40	Sandra V. de la Horra	1	Viña del Mar	Chile	Düsseldorf				1		2ºandar
41	Sofia Borges	1	Ribeirão Preto	Brasil	São Paulo		1				2ºandar
42	Thiago Rocha Pitta	1	Tiradentes	Brasil	São Paulo	1	1	1	1	1	2ºandar
43	Tiago C. da Cunha	1	São Paulo	Brasil	Rio de Janeiro			1			2ºandar
44	Alair Gomes	1	Valença	Brasil	Rio de Janeiro		1				3ºandar
45	Alejandro Casarco	1	Montevidéu	Uruguai	Nova York		1				3ºandar
46	Alfredo Cortina	1	Valência	Venezuela	Caracas(+)		1				3ºandar
47	Marcelo Coutinho	1	Campina Grande	Brasil	Recife	1					3ºandar
48	Nino Cais	1	São Paulo	Brasil	São Paulo		1				3ºandar
49	Ricardo Basbaum	1	São Paulo	Brasil	Rio de Janeiro			1			3ºandar
50	Alexandre N. Moreira	1	Porto Alegre	Brasil	Porto Alegre		1				RUA
51	José Arnaud Bello	1	Oaxaca	México	Cidade do México		1	1	1	1	MAB-FAAP
		51				8	26	26	23	7	
						VIDEO					
AMÉRICA LATINA+VÍDEO											

RESUMO

51 Artistas escolhidos pela curadoria, nascidos ou que vivem em América Latina

8 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam vídeo

26 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam fotografia

26 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam objeto

23 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam desenho, pintura, colagem, performance, 2D

7 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam som

Fonte: Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas / Curadoria: Luis Perez-Oramas. Fundação Bienal de São Paulo 2012.

ANEXO 3 - TABELA 3.3

30ª BIENAL DE ARTE DE SÃO PAULO 2013 - "A IMINÊNCIA DAS POÉTICAS" - Curadoria: Luis Perez-Oramas

Nº	ARTISTAS	LA	CIDADE	PAIS	VIVE	DES/PINT/CO					LOCALALIZAÇÃO
						VIDEO	FOTO	OBJ	LA/PERF/2D	SOM	
1	Fernando Ortega	1	Cidade do México	México	Cidade do México	1	1	1		1	térreo e 1ºand
2	Icaro Zorbar	1	Bogotá	Colômbia	Bogotá	1		1		1	térreo e 1ºand
3	Leandro Tartaglia	1	Buenos Aires	Argentina	Buenos Aires	1					térreo e 1ºand
4	PPPP	1	Lima	Peru	Lima	1	1	1			térreo e 1ºand
5	Iván Argote & Pauline Bastard	1	Bogotá/Rouen	Colômbia/França	Paris	1	1				2ºandar
6	Nascimento/Lovera	1	Caracas	Venezuela	Caracas	1	1	1		1	2ºandar
7	Thiago Rocha Pitta	1	Tiradentes	Brasil	São Paulo	1	1	1	1	1	2ºandar
8	Marcelo Coutinho	1	Campina Grande	Brasil	Recife	1					3ºandar
		8	AMÉRICA LATINA+VÍDEO			8	5	5	1	4	

RESUMO

8 Artistas eschidos pela curadoria, nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam vídeo

5 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam vídeo e também fotografia

5 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam vídeo e também objeto

1 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam vídeo e também desenho ou pintura ou colagem ou performance

4 Artistas nascidos ou que vivem em América Latina que utilizam vídeo e também som

Fonte: Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poéticas / Curadoria: Luis Perez-Oramas. Fundação Bienal de São Paulo 2012.

4.LISTA DE OBRAS DE ARTISTAS BIENAL 2012:

LEANDRO TARTAGLIA, nasceu em 1977 em Buenos Aires, Argentina, onde vive.

Obra exposta na 30ª Bienal de São Paulo 2012:

“Todo en tu mente, Recorrido en dos actos” (Tudo em sua mente, Viagem em dois atos), 2013, Audioinstalação, apoio: Consulado-geral da República Argentina em São Paulo.

ÍCARO ZORBAR, nasceu em 1977 em Bogotá, Colômbia onde vive.

Obra exposta na 30ª Bienal de São Paulo 2012

“Symphathy for the Devil” (Simpatia pelo diabo), 2012, Instalação, Dimensões variáveis, apoio: Embaixada da Colômbia no Brasil.

THIAGO ROCHA PITTA, nasceu em 1980 em Tiradentes, Brasil vive em São Paulo.

Obra exposta na 30ª Bienal de São Paulo 2012:

Monumento (meio enterrado) à deriva continental, 2012, Cimento sobre tecido sobre terra, dimensões variadas.

FERNANDO ORTEGA, nasceu em 1971 na cidade do México, onde vive.

Obras exposta na 30ª Bienal de São Paulo 2012:

“Momentos después del clavado” [Momentos depois do mergulho], 2005, Andaime e cartão postal. Dimensões variadas

“Short Cut I” [Atalho I], 2010, C-print, 29,7x44,5cm

“Short Cut II” [Atalho II], 2010, C-print, 29,7x44,5cm

“Narrow Day” [Dia estreito], 2011, video HD, cor, som estéreo, 4’54”

“It’s Not a Game” [Não é um jogo], 2012, projeção de vídeo em um canal, cor, som, 1’30”

“Music for a Small Boat Crossing a Medium Size River” [Música para pequeno barco cruzando um rio de tamanho médio], Conjunto de 8 fotografias, 2 cartas e fotografia de um CD, 66x91cm

(série: Fake-sarjan tietokannan testaus) [série fictícia para teste de banco de dados], 2010-2012,

apoio: International Production Fund/Outset and Demergon Daskapoulos Foundation e SESC-SP.

MARCELO COUTINHO, nasceu em 1968 na Paraíba, Brasil, vive em Pernambuco.

Obras exposta na 30ª Bienal de São Paulo 2012:

“O lugar de todos os lugares”, 2012, video, 20’

“Soarso”, 2012, video, 40’, cortesia:Fundação Joaquim Nabuco, Recife

“Sem título, 27 verbetes

PPPP - PRODUCTOS PERUANOS PARA PENSAR, nasceu em 1955, Lima, Peru

Obras exposta na 30ª Bienal de São Paulo 2012:

“!Esa indescriptible sensación marina!” [Essa indescritível sensação marina!], 1997, série, Água do mar sobre 7 telas enquadradas, 180x120cm

“La acción en la playa Agua Dulce” [A ação na praia Agua Dulce], 1997 série, 11 fotografias, 25x25cm cada, foto: Paolo Cardone

“La acción Villacorte” [A ação Villacorta], 2003, video, 3’, Coleção Asociación Armando Andrade

“La alfombra Villacorta” [O tapete Villacorta], 2003, Tapete tecido em tear manual com lã de lhama, 250x185cm, Coleção Asociación Armando Andrade

“The Sculpture Project from 1 to 7” [O projeto escultura de 1 a 7], 2010, Pintura spray sobre Madeira, Dimensões variáveis.

“Sin título” [Sem título], 2012, Texto de Patrick van Hoste sobre 7 tapetes tecidos manualmente em tear artesanal com lã de carneiro, 200x150cm em cada.

IVÁN ARGOTE, nasceu em 1983 em Bogotá, Colombia, vive em Paris.

Obras exposta na 30ª Bienal de São Paulo 2012:

“Making of”, vídeo, 2007, 1’

“Birthday” [Aniversário], vídeo, 2009, 1’10”

“It Rools” [Rola], vídeo, 2009, 1’

“We Are All in the Bus” [Todos nós estamos no ônibus], vídeo, 2009, 1’

“History of Humanity” [História da humanidade], vídeo, 2011, 7’25”

“La estrategia” [A estratégia], vídeo, 2012, durações variadas

“Turistas”, C-print digital, 2012, 160x120cm

“Untitled” [Sem título], vídeo, 2012, 18’20”

apoio: Embaixada da Colômbia no Brasil.

NASCIMENTO/LOVERA, nasceram em 19 em Caracas, Venezuela onde vivem.

Obras exposta na 30ª Bienal de São Paulo 2012:

“Archivo nacional, 1997 - ”, instalação

“Performance musical”, 2012

““Filmes Video Editions – Insertions”, 1997

5. VÍDEOS (DVD):

Capítulo 1 - 1.2

1. Geroge Landow Aka Owen Lan, “**Film In Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc**”, EEUU, 1965-66

<http://www.youtube.com/watch?v=Vryg0DE7L70>

3. Nam June Paik “**Good Morning, Mr. Orwell**”, EEUU/FRANÇA, 1984

<http://www.youtube.com/watch?v=0oUdi-KFCyU>

Capítulo 1 - 2.2

7. Diego Lama “**No-Latin Party**”, 2003

<http://www.youtube.com/watch?v=SPYhKw96D2c>

8. Jonathan Harker “**Desestablishing shots**”, 2006

<http://www.jonathanharker.com/destablishing-esp>

11. Valeria Andrade e Pedro Cagigal “**La Torera**” (serie prácticas suicidas), 2006

<http://www.youtube.com/watch?v=4bF9i-D2FoU>

Capítulo 2 - 2.2

14. Leandro Tartaglia. “**Todo en tu mente**”, 2012.

http://www.youtube.com/watch?v=BcQkS13U_YU

16. Thiago Rocha Pitta. “**Danae nos jardins de górgona ou saudades da Pangea**”, 2011

<http://vimeo.com/56321068>

Iván Argote.

19. “**I just want give you money**”, 2007

<http://www.ivanargote.com/>

Capítulo 3 - 3.2

Nascimento/Lovera

20. “**Performance musical**”, 2012

<http://www.youtube.com/watch?v=cjRgdUJIDfM>

21. “**Sin Título**”, 2006

<http://vimeo.com/7562053>

23. “**Sin Título**”, 2004 (segmento)

<http://vimeo.com/29809321>