

**ITINERÂNCIA
VIDEOBRASIL
2012 | 2013**

PANORAMAS DO SUL
17º FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE ARTE
CONTEMPORÂNEA
SESC_VIDEOBRASIL

SESC CAMPINAS | DE 11.05 A 24.06, 2012

SESC RIO PRETO | DE 08.08 A 07.10, 2012

SESC SANTOS | DE 10.11.2012 A 27.01.2013

ANNA BAUMGART

AVA ELIAY, OFIR FELDMAN

AYBSON HERÁCLITO

BAKARY DIALLO

BASMA ALSHARIF

BOGDAN PERZYŃSKI

BOUCHRA KHALILI

CARLA ZACCAGNINI

CARLOS ADRIANO

CARLOSMAGNO RODRIGUES, ALONSO PAFYEZE

CAROLINA CALIENTO

CHICO DANTRAS

CHRISTIAN DELGADO, NICOLÁS TESTONI

CINTHIA MARCELLE

CLAUDIA JOSROWICZ

CRISTIANO LEINHARDT

DAMIR ĐOKO

DAN HOGRO, LUIS VALDIVINO

DAVID GARCÍA

DANIELA GONZÁLEZ

DANIEL KIM

DANIEL SUZUKI

DAVID SANTIAGO

DEBRA BACH

DIEGO VILLALBA

DIANE VANDERBRUG

DIANE VANDERBRUG

DIVYANU

DONATA MARIANO

DONATA MARIANO

DONATA MARIANO

DONATA MARIANO

DONATA MARIANO

DONATA MARIANO

DONATA MARIANO

DONATA MARIANO

DONATA MARIANO











INTERAÇÕES E APROPRIAÇÕES SENSÍVEIS

Danilo Santos de Miranda
Diretor Regional do SESC São Paulo

A arte possibilita o enriquecimento da experiência humana por meio de vivências e apropriações subjetivas, e amplia a percepção de mundo e de sociedade em que vivemos. Por vezes é um alerta para a reflexão sobre em qual sociedade gostaríamos de viver. Havia no passado uma noção de que as tendências científicas e culturais procediam de um centro de referência – Europa ou Estados Unidos – para inspirar os artistas e cidadãos nas periferias do mundo. Com o avanço tecnológico, outras formas de relacionamento, apropriação e experimentação se estabeleceram no campo das artes e das ciências e, também, no ritmo das transformações culturais e sociais. Já não há um centro do qual se irradiam ideias e teorias definitivas.

É neste ambiente que a proposta de itinerância deste conjunto composto por dezesseis obras, doze delas premiadas e quatro que integraram os programas de residência do **17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil**, se insere, aproximando os múltiplos olhares e visões de mundo e de arte do cotidiano das pessoas em diferentes realidades do Brasil.

Parceiros desde 1992, o SESC e a Associação Cultural Videobrasil promovem o encontro da diversidade de expressões e a participação de artistas de diferentes territórios e culturas, ao mediar modos distintos de perceber e conceber as experiências do olhar. Trata-se de uma política integrada, centrada na democratização do acesso à cultura e ao fruir das artes, visando a autonomia e o protagonismo dos diversos cidadãos. Nesta Itinerância, busca-se, igualmente, fazer circular em Campinas, São José do Rio Preto e Santos – estratégicos polos de desenvolvimento que agregam diversas outras cidades – este acervo de obras instigantes, adotando estratégias de difusão e apreensão das propostas a partir de ações educativas, bem como de processos de mediação. Esta proposta de ocupação artística com múltiplos estímulos e provocações aos sentidos e percepções é parte da responsabilidade do gestor em cultura, oferecendo condições para interações e apropriações em diversos níveis, sobretudo na perspectiva de estimular o respeito às diferenças e revigorar a capacidade de encantamento.

POÉTICAS DO SUL

Solange O. Farkas

Curadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil

Os caminhos apontados pela mostra Panoramas do Sul para a produção artística do Sul global são o foco desta Itinerância, que começa pelas unidades do SESC em Campinas, Santos e São José do Rio Preto, e reflete experiências realizadas com sucesso no 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. Levar essa síntese do Festival a públicos maiores é uma forma de amplificar o alcance não só desse potente conjunto de proposições artísticas, mas também de seu potencial para a formação.

Das dezesseis obras reunidas aqui, doze foram premiadas pelo júri do Festival, que avaliou um conjunto de 101 trabalhos, selecionados a partir de mais de mil submissões vindas de todas as regiões do Sul geopolítico do mundo. Outras quatro obras resultam do primeiro prêmio Ateliê Aberto Videobrasil, formato voltado a artistas jovens residentes em São Paulo, e que envolveu o comissionamento de trabalhos realizados em residência aberta no espaço paulistano de criação artística Casa Tomada.

Como na mostra Panoramas do Sul, realizada no SESC Belenzinho, São Paulo, em 2011, elas compartilham o mesmo espaço expositivo, além de questões próximas e

relacionadas, ainda que abordadas por meio de uma diversidade de operações artísticas. O desejo de mapear afetos e questões do campo da subjetividade é recorrente em obras como *Exploring*, de Moran Shavit, ou *Jan Villa*, de Natasha Mendonça; outras gravitam em torno de questões formais, questionando ora o lugar da arte (*Vermelho*, de Milton Machado e Cacá Vicalvi), ora seu estatuto (*Tapetes*, de Adriano Costa).

O cinema, que está no centro da pesquisa de Claudia Joskowicz (*Round and Round and Consumed by Fire*), ganha tributo de Akram Zaatari em *Tomorrow Everything Will Be Alright*. Como Gabriel Mascaro em *As aventuras de Paulo Bruscky* e Guilherme Peters em *Inimigo invisível*, Zaatari opera revertendo expectativas relacionadas às possibilidades dos mundos virtuais contemporâneos. A potência poética de imagens captadas com câmeras rudimentares se revela em *Em um lugar qualquer – Outeiro*, de Dirceu Maués. Em *BRAVO-RADIO-ATLAS-VIRUS-OPERA*, Carla Zaccagnini olha para o desejo e a frustração envolvidos na tentativa de representar. Andando em direções diversas, Paulo Nimer PJota (*Índice 1, contiguidade não imediata*) e Carolina Caliento (*Todas as vozes*) equacionam temas da pintura e da cidade.

Pilgrimage, de Eder Santos, explora o trajeto do ferro da mina ao mar, e pode ser lido como uma metáfora do violento embate entre natureza e cultura. Em *As pérolas, como te escrevi*, de Regina Parra, a língua estrangeira, imposta a imigrantes, é a violência. São questões fundamentalmente políticas – como o apagamento do Massacre da Praça da Paz Celestial da memória dos chineses, tema de *Unforgettable Memory*, de Liu Wei.

Programas da série Videobrasil na TV e conteúdos adicionais reunidos nesta publicação exploram o pensamento por trás de cada obra da Itinerância, acrescentando camadas de significado que, esperamos, contribuirão para qualificar a fruição do público.

A EXPOSIÇÃO COMO LABORATÓRIO

Valquíria Prates
Curadoria educativa

Arte é o que torna a vida mais interessante que a arte.

Robert Filliou

Quando percebo, não penso o mundo; ele se organiza diante de mim.

Merleau-Ponty

Uma exposição de arte pode ser um laboratório de investigação de obras, processos de criação e contextos contemporâneos. Mais que isso, pode ser um campo de pesquisas sobre a vida, um espaço para exercitar a vontade de conhecer e experimentar as coisas do mundo. A arte, a ciência e a educação são alguns dos campos de formação nos quais as experiências humanas se articulam para construir formas de partilha do que foi vivido e examinado. Para o pedagogo e filósofo norte-americano John Dewey (1859-1952), a experiência de fruição da arte diferencia-se na medida em que, chamando nossa atenção para a realidade que vivemos, intensifica determinados aspectos em signos e objetos que podem ser apreendidos também por nossos sentidos.

Esta abordagem é o ponto de partida das ações de mediação em torno da Itinerância Videobrasil 2012-2013. Destinadas a aproximar o público dos conteúdos da exposição, elas propõem novas possibilidades de exploração de obras e temas que permitam confrontar criticamente formas de sentir, conviver e fazer política.

O trabalho começa pelas propostas de leitura mediada das obras da exposição, incluídas nesta publicação sob o título “motivações criativas”. Para cada trabalho, são oferecidas chaves de leitura, na forma de informações relevantes sobre o processo de criação do artista, sua pesquisa e referências, e o contexto em que atua. A ideia é estimular a autonomia e o olhar crítico do público, fornecendo subsídios que enriqueçam a leitura pessoal de cada visitante. No Laboratório de Motivações Criativas, que compõe o espaço expositivo, o público pode participar de conversas e jogos com mediadores, e consultar publicações sobre arte contemporânea da Associação Cultural Videobrasil.

Em exibição permanente, ou disponíveis por demanda, tanto no laboratório quanto no espaço expositivo, episódios do programa Videobrasil na TV ajudam a contextualizar as obras da Itinerância e o 17º Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil. Concebido como plataforma extra para os conteúdos do Festival, o programa apresenta um panorama histórico e conceitual da arte contemporânea a partir do evento. Os trabalhos premiados no Festival são objeto de um dos episódios; outro aborda o processo de realização das obras comissionadas pelo prêmio Ateliê Aberto, durante residência na Casa Tomada. Os programas ainda tratam das principais linhas de pesquisa observadas no âmbito da mostra Panoramas do Sul e retomam discussões importantes, realizadas durante o Festival, sobre as relações entre arte, formação e crítica no Sul global.

20 **ADRIANO COSTA**

26 **AKRAM ZAATARI**

32 **CARLA ZACCAGNINI**

38 **CAROLINA CALIENTO**

44 **CLAUDIA JOSKOWICZ**

50 **DIRCEU MAUÉS**

56 **EDER SANTOS**

62 **GABRIEL MASCARO**

68 **GUILHERME PETERS**

74 **LIU WEI**

80 **MILTON MACHADO, CACÁ VICALVI**

86 **MORAN SHAVIT**

92 **NATASHA MENDONCA**

98 **PAULO NIMER PJOTA**

104 **REGINA PARRA**

110 **SEBASTIAN DIAZ MORALES**

ADRIANO COSTA

BRASIL SP, 1975

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

KIOSKO - SANTA CRUZ DE LA SIERRA, BOLÍVIA

TAPETES | 2010 | **TECIDOS DIVERSOS, 9 M²** *Tapetes* envolve a apropriação de objetos cotidianos e elementos característicos das naturezas-mortas em formas que apenas insinuam um caráter escultórico. A abordagem problematiza o lugar e os discursos em torno do objeto tridimensional contemporâneo, explorando o que o artista chama de "pensamento pré-escultórico": os instantes antes que se determine se algo irá se constituir de fato como obra ou assumir sua condição de coisa frágil, insondável e/ou prosaica.





Formado em artes plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, expôs individualmente no Programa Anual de Exposições do Centro Cultural São Paulo (2010) e na mostra *Black barroco*, na Galeria Polinésia, São Paulo (2009). Participou de coletivas como Red Bull House of Art 2010; na Galeria Mendes Wood, São Paulo (2010); *Tropical Punk*, com o duo Tetine, na Whitechapel Art Gallery (Londres, Inglaterra, 2007); e poT, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo (2003).

“Qualquer coisa passa a ser arte quando se quer que seja. A tradição escultórica de criar uma base, uma estrutura e artifícios outros para que o objeto de arte e suas possibilidades de atuação aconteçam: isso *Tapetes* não tem. É escultura natimorta. Existe num tempo bem específico, no qual minha incapacidade total e meu NÃO desejo de repetir as formas outrora construídas encontra alimento.” “O que chamamos ‘comunicação’ seria bem mais chato e monótono sem todas as 200 mil possibilidades de ruído que existem. Sigo o que o material e o espaço me propõem. O trabalho nasce, cresce e se transforma através de interferências, ruídos, sofridos pelo órgão – pedaços de pano e suas texturas, cor, peso. É escultura feita por elementos avessos ao esculpir.” “O que mais me encanta é a possibilidade de a mágica acontecer. Morte e vida; fragilidade e força. O público é convidado a entrar em um jogo onde cor, forma e certas proposições da arte contemporânea brasileira – concretas e neoconcretas – e suas sofisticadas noções geométricas estruturais são postas para dançar.”

PALAVRAS-CHAVE >>

escultura > processo > criação > estatuto da arte > composição

CONTEXTO *Tapetes* é composta por fragmentos de tecido, dispostos no chão sem rigor aparente. O nome é uma alusão à forma como o público procede em relação à obra, olhando-a de cima, circulando ao seu redor e, por vezes, pisando nas peças. Em sua primeira exibição pública, sem nenhuma proteção ao redor das peças, o trabalho foi destruído pelo deslocamento sobre os panos.

O nome, a forma de exibição e a atitude do público ratificam a proposição do artista, que se dispõe a investigar e questionar o que separa o corriqueiro da arte.

REFERÊNCIAS A disposição espacial de *Tapetes* e o uso de formas geométricas básicas lembram a lógica da estética e os procedimentos de artistas neoconcretos brasileiros atuantes na década de 1960, como Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980) e Lygia Pape (1927-2004). O trabalho remete também à geometria dos mosaicos bizantinos e ao movimento presente nas tapeçarias renascentistas.

PESQUISA O momento e as circunstâncias nas quais objetos cotidianos se tornam obras de arte são o foco do interesse de Adriano Costa neste trabalho.

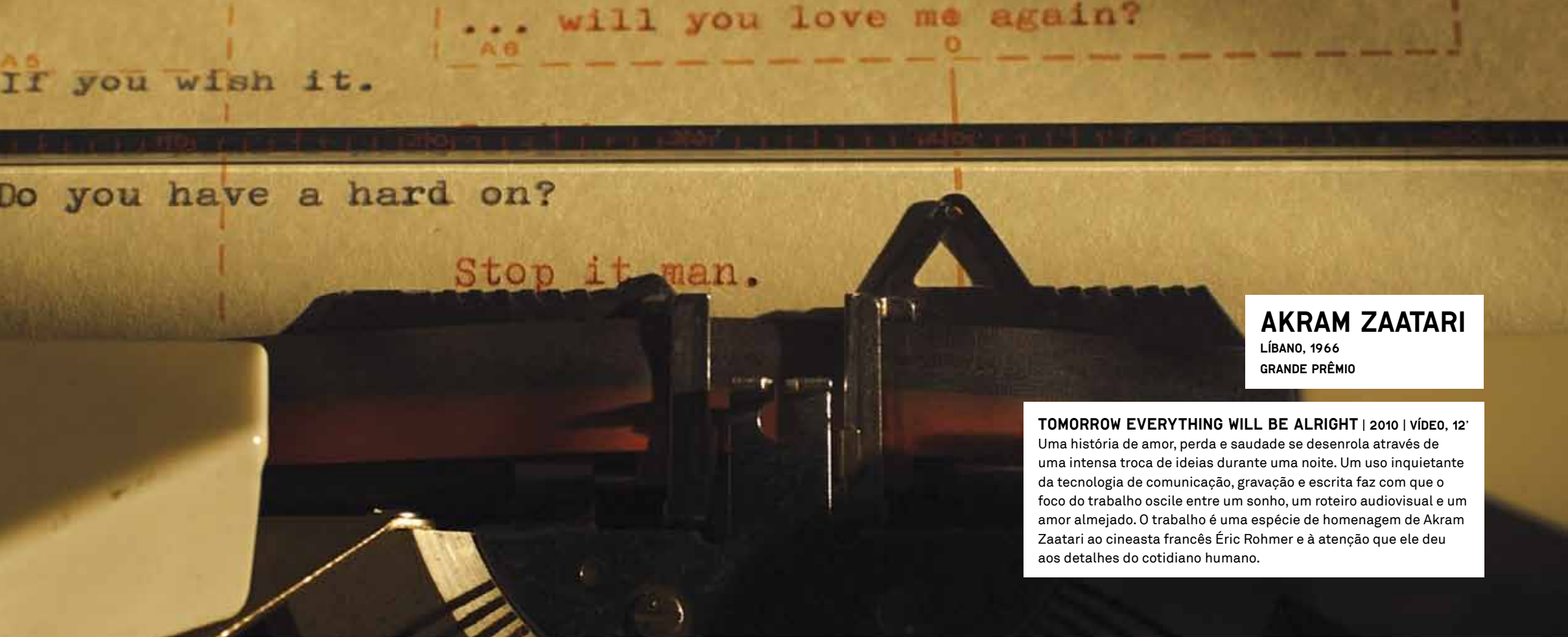
A investigação começa no processo de criação, mas se estende à exibição dos trabalhos; no espaço expositivo, eles encontram a expectativa do público e um contexto que contribui para as fronteiras difusas entre arte e não arte.

Ao expor objetos corriqueiros – que chamou de *readymades* – em galerias e museus, o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) levantou a discussão sobre o estatuto da arte. Esse mesmo questionamento marca a arte conceitual norte-americana dos anos 1960, produzida por artistas como Robert Rauschenberg (1925-2008), Joseph Kosuth (1945-) e Allan Kaprow (1927-2006).

PROCESSO Em *Tapetes*, Adriano Costa organiza e dispõe sobre o chão panos, pedaços de tecido, retalhos de tapetes e capachos, toalhas partidas e outros materiais. Todos integram uma grande

coleção iniciada pelo artista em 2008, e composta por peças tomadas de bares e casas de amigos e familiares. O artista considera os panos espalhados no piso um arranjo “pré-escultural”, que testemunha um momento do processo de construção da escultura no qual a forma ainda não foi completamente definida.

+++ Os filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari estão entre os pensadores contemporâneos que examinaram detidamente o estatuto da arte. Neste artigo para a revista *Ítaca*, o acadêmico brasileiro Fernando Tôrres Pacheco sintetiza as ideias da dupla sobre o tema: <http://revistaitaca.org/versoes/vers11-09/125-133.pdf>



... will you love me again?

If you wish it.

Do you have a hard on?

Stop it man.

AKRAM ZAATARI

LÍBANO, 1966

GRANDE PRÊMIO

TOMORROW EVERYTHING WILL BE ALRIGHT | 2010 | VÍDEO, 12'

Uma história de amor, perda e saudade se desenrola através de uma intensa troca de ideias durante uma noite. Um uso inquietante da tecnologia de comunicação, gravação e escrita faz com que o foco do trabalho oscile entre um sonho, um roteiro audiovisual e um amor almejado. O trabalho é uma espécie de homenagem de Akram Zaatari ao cineasta francês Éric Rohmer e à atenção que ele deu aos detalhes do cotidiano humano.



Graduado em arquitetura pela American University of Beirut, Líbano, e mestre em media studies pela New School for Social Research, em Nova York, EUA, explorou as possibilidades documentais do vídeo antes de fazer dele seu meio de expressão. Aprofundou sua pesquisa em fotografia e colecionismo como prática artística na Arab Image Foundation, Beirute, da qual é cofundador. Expôs em instituições como Centre Georges Pompidou (Paris, França), Grey Art Gallery (Nova York, EUA), Kunstverein München (Munique, Alemanha) e MUSAC (León, Espanha), na Trienal de Turim (Itália), e nas bienais de Veneza (Itália), Sydney (Austrália) e São Paulo.

“Este filme é uma história de amor que se desdobra, com seus momentos amargos e alegres; é também um tributo ao cinema e à escrita, e uma celebração da solidão e do sonho. De outra perspectiva, é uma composição para uma máquina de escrever. O que se vê é um *close* de uma máquina de escrever. O que se ouve é seu som. Não há atores. A máquina de escrever, que marcou a metade do século 20, é o elenco principal do filme.” “Você se

lembra de entrar em qualquer escritório nos anos 1970 e 80? O que mais se ouvia era o som das máquinas de escrever. Diferentemente dos computadores de hoje, as máquinas não estavam conectadas. Hoje, o que escrevemos pode aparecer na tela de outra pessoa. As máquinas de escrever se transformaram numa mutação do telefone, da máquina de escrever e da câmera, para que a gente possa conversar, se quiser. Uma mudança enorme aconteceu na comunicação, e não é fácil imaginar como seria se a gente fosse privado disso de novo.” “A história de *Tomorrow Everything...* poderia ter sido apresentada como se estivesse acontecendo em uma tela de computador, mas isso teria reduzido sua recepção ao plano da narrativa. Como ela acontece numa máquina de escrever, o súbito deslocamento da narrativa – tanto no tempo quanto em relação ao que seria lógico – sobrepõe-se à própria narrativa. O deslocamento é um elemento importante do meu trabalho. Então, esse não é um mero truque para tornar a história atraente. É um elemento que cria distância.” “A máquina de escrever que uso no filme aparece em muitos de meus trabalhos fotográficos. É a máquina que meu pai me deu quando fiz dezesseis anos. Usá-la no filme é usar um dispositivo que pertence ao começo dos anos 1980, com uma lógica que pertence à era da internet. Isso produz algo fora do real, como a presença fantasmagórica de atores ausentes. Os vestígios de sua conversa são registrados numa caixa de diálogo que sobe conforme algo mais é dito. É a lógica de um chat on-line, mas é também a forma como se escreve um roteiro. Transformar uma situação em um diálogo roteirizado pode ser visto como despir o cinema dos atores, da encenação, mas também é trazer o cinema de volta a sua origem: o roteiro.”

PALAVRAS-CHAVE >>

cinema > relacionamento > questões de gênero > tecnologias de comunicação > homossexualidade > roteiro

CONTEXTO *Tomorrow Everything Will Be Alright* foi um dos curtas-metragens comissionados pelo Independent Cinema Office de Londres para serem exibidos antes dos filmes em cartaz nas salas de cinema Lux, em todo o Reino Unido. “Antes deste, nenhum de meus filmes havia sido exibido em cinemas comerciais. Foi uma oportunidade de fazer um trabalho para cinema, sobre cinema”, diz Akram Zaatari.

PROCESSO Akram Zaatari cria uma conversa entre dois ex-amantes após dez anos de separação. Embora siga a lógica dos chats on-line, o diálogo se desdobra em uma máquina de escrever; a imagem que se

cria remete aos roteiros de cinema. A temática amorosa, presente no imaginário coletivo ocidental, na vida e nas telas de cinema, ganha força na medida em que o público se identifica com os protagonistas. O filme foi gravado duas vezes. Na primeira versão, os dois homens se encontravam ao pôr do sol, um deles com a mão sangrando. Zaatari optou por retirar a cena do filme, por considerar interessante a possibilidade de cada espectador se projetar no lugar dos personagens principais, cujo encontro não é explícito, mas sim insinuado.

PESQUISA Artista e curador, Akram Zaatari é um dos nomes mais conhecidos da

cena contemporânea libanesa. Sua obra discute questões de gênero, sexualidade, memória e temas de interesse do Líbano pós-guerra. De forte teor político, seus trabalhos tocam a questão dos direitos dos homossexuais em seu país, cuja legislação inclui um artigo que condena as “práticas sexuais anormais”. Cofundador da Fundação Árabe da Imagem, que coleta, preserva e estuda a produção fotográfica do Oriente Médio, África do Norte e diáspora árabe, Zaatari tem profundo interesse na fotografia como prática, linguagem e meio de aproximação do registro de formas de relacionamento na história de seu país.

REFERÊNCIAS Zaatari cita como referência para este trabalho o filme *O raio verde* (1986), do francês Éric Rohmer (1920-2010). Um dos expoentes da Nouvelle Vague, Rohmer se diferenciou por um cinema literário, que prioriza o mundo interior dos personagens sobre o roteiro. *O raio verde* é uma história de busca do amor inspirada no livro homônimo de Júlio Verne (1828-1905). Na trama, uma lenda afirma que a descoberta do amor verdadeiro tem como sinal o surgimento de um raio verde sobre o mar, antes do pôr do sol.

+++ Akram Zaatari é tema de um dos filmes da série Videobrasil Coleção de Autores, dirigido por Alex Gabassi em 2004. Leia mais sobre o filme em www2.seccsp.org.br/secc/videobrasil/site/vca/zaatari.asp

CARLA ZACCAGNINI

ARGENTINA/BRASIL SP, 1973

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

PARTAGE - FLIC-EN-FLAC, ILHAS MAURÍCIO

BRAVO-RADIO-ATLAS-VIRUS-OPERA | 2009-2010 | REGISTRO
VIDEOGRÁFICO DAS HORAS NAVEGÁVEIS DA TRAVESSIA INTEROCEÂNICA DO
CANAL DO PANAMÁ, EM SENTIDO ATLÂNTICO-PACÍFICO, REALIZADA ENTRE
AS 16H DE 29.7.2009 E AS 13H DO DIA SEGUINTE, E PINTURA SOBRE

PAREDE, 10H45' Contida em um espaço delimitado, uma projeção exhibe o registro, em tempo real, de uma travessia transoceânica pelo canal do Panamá. Vista do próprio mastro, a embarcação surge cercada por água, mas descontextualizada. Poucos elementos orientam a leitura do trabalho, que articula o cenário natural e a ação humana, presente tanto na própria expedição quanto na dinâmica das eclusas, que controla o fluxo de navés e permite vencer artificialmente a topografia local.



PACÍFICO



Artista plástica, crítica e curadora. Mestre em poéticas visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2004), mostrou obras na coletiva *Modelos para Armar: Pensar Latinoamérica desde la colección MUSAC* (León, Espanha, 2010) e na 28ª Bienal de São Paulo (2008). Suas exposições individuais recentes incluem *Imposible pero necesario* (Galeria Joan Prats, Barcelona, Espanha, 2010) e *No, it is opposition* (Art Gallery of York University, Toronto, Canadá, 2008). Teve trabalhos incluídos nos compêndios *Cream 3* (Phaidon Press, 2003) e *50 International Emerging Artists* (Contemporary Magazine, Londres, Inglaterra, 2006).

“ Como em vários dos meus trabalhos, não se trata aqui de chegar a uma representação desejada de algo, mas justamente da tensão entre o esforço reiterado e o fracasso iminente, entre o desejo e a frustração, que acompanha qualquer tentativa de representação de um recorte do real. ” “ Penso nos mares de Mondrian, guaches em curtas linhas pretas horizontais recobertas de branco. Imagino Mondrian olhando o mar e tentando pintar o movimento da água, traçando e apagando as ondulações da superfície

à medida que ela oscila. Penso também em Cézanne, pintando a mesma Santa Vitória. Ao contrário da água do mar, a montanha se transforma lentamente, lentamente demais para os nossos olhos humanos. Ainda assim, Cézanne voltava a pintar a montanha, deixando ver não as mudanças por que passa o objeto, mas aquelas que lhe imprime o sujeito que olha e, principalmente, aquele que mostra o que vê. ” “ O tempo real e a câmera onisciente, fixa no alto do mastro e enquadrando todo o veleiro são, por um lado, movimentos em direção a uma tentativa de representação completa, que tudo abarca, do início ao fim da travessia. Mas são, ao mesmo tempo, limitações decisivas na representação. O enquadramento que acompanha o veleiro sem deixar que nada se perca deixa de fora quase toda referência ao contexto. Ao mover-se junto com o veleiro, a câmera perde a possibilidade de registrar o movimento em um lugar, que precisa de uma referência externa e estática para ser percebido. ” “ O tempo real é a característica central desse trabalho. O vídeo é um mapa 1:1 do canal do Panamá, não em termos de espaço, que não se vê, mas em termos de tempo. Em certo sentido é como se voltássemos para a época em que desenhar um mapa exigia o deslocamento real sobre a superfície a ser mapeada, seguir o rio, perceber as curvas, contar os passos, os dias de caminhada, e desenhar o lugar a partir da experiência. O vídeo registra o tempo de que é feita a travessia, as horas ao sol, o dia que escurece, a manhã seguinte; os cabos que se amarram e desamarram, a água que sobe e desce nas eclusas; os momentos de ação e de marasmo. Tudo está ali como duração e demora. E o tempo necessário para se assistir ao vídeo é tempo suficiente para atravessar de um oceano a outro. ”

PALAVRAS-CHAVE >>

comunicação > narrativa > deslocamento > travessia > registro > imagem > perspectiva > processo > experiência pessoal > experiência coletiva

CONTEXTO Construído entre 1880 e 1914, o canal do Panamá tem 81 quilômetros de extensão e conecta os oceanos Atlântico e Pacífico. Por reduzir percursos e custos no trânsito de navios cargueiros entre os dois oceanos, tem importância fundamental para o comércio internacional. *Bravo-Radio-Atlas-Virus-Opera* é o registro, em tempo real, de uma travessia do canal do Panamá. Realizada pela artista em 2009, a viagem foi registrada por uma câmera posicionada no mastro da embarcação.

PROCESSO Em *Bravo-Radio-Atlas-Virus-Opera*, a perspectiva pouco convencional torna impossível identificar o lugar onde

acontece o trajeto. O que o público vê é o barco aparentemente imóvel, e as águas que o cercam. A escolha desse ponto de vista, entre inúmeros possíveis, ressalta a impossibilidade de recriar ou repetir uma experiência – ou de representá-la de forma fiel. Na produção da artista, interessam as dinâmicas de produção de relatos, memória e transmissão de fatos; e também as experiências vividas à margem da história oficial, em que pessoal e coletivo se misturam e se constituem, revelando o narrador potencial em cada um.

PESQUISA Os trabalhos de Carla Zaccagnini convidam o espectador a

entrar em jogos de observação e reflexão em face de contextos específicos, tendo como ponto de partida questionamentos da artista sobre questões do âmbito da produção da arte atual, como os limites do registro e da comunicação de experiências processuais.

De acordo com a crítica de arte Kiki Mazzucchelli, as operações por trás da obra de Carla Zaccagnini criam “um jogo que delicadamente desestabiliza nossa percepção passiva das coisas”. “Questionadores, porém nunca panfletários; assim são seus trabalhos, pois não pretendem oferecer respostas prontas, mas sim examinar aquilo que é prontamente aceito como conhecimento ou, talvez, nos oferecer pistas que nos levam a pensar sobre como o senso comum é construído”, escreve no ensaio *Carla Zaccagnini – Bifurcações e encruzilhadas: epistemologia e acaso*.

+++ Carla Zaccagnini fala sobre sua participação na 28ª Bienal de São Paulo, com a obra *Reação em cadeia com efeito variável* (2008), em www.28bienalsaopaulo.org.br/participante/carla-zaccagnini. No site da galeria Vermelho (www.galeriavermelho.com.br/pt/artista/105/carla-zaccagnini), há exemplos de outras obras da artista, além de textos críticos.

CAROLINA CALIENTO

BRASIL SP, 1982

1º PRÊMIO ATELIÊ ABERTO VIDEOBRASIL

TODAS AS VOZES | 2011 | COLAGEM E ÓLEO SOBRE MADEIRA, 180 X 230 CM

Nesta investigação sobre a visualidade da metrópole, a mescla de pintura e colagem dá margem a um diálogo crítico entre questões urbanísticas e temas relativos à história da arte. Registros fotográficos efêmeros e citações visuais de pinturas históricas criam paisagens nas quais o caos perspectivo e a violência visual são metáfora da realidade nas grandes cidades. A colagem reorganiza elementos e aproxima lugares distantes, gerando uma polifonia que alude às esferas políticas, sociais e culturais.





Graduada em artes plásticas pela USP (2007). Integrou a equipe de trabalho do Seminário Formação e Desmanche de um Sistema Visual Brasileiro Moderno, organizado por Luiz Renato Martins para o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, e CENEDIC, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP / Pinacoteca do Estado de São Paulo (2007). Participou da residência Rapaces, realizada pelo Instituto Espira La Espora, Nicarágua (2009), e da residência Laboratório Hotel, realizada pelo Grupo Hóspede / Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (2007).

“Meu trabalho tem muitos fragmentos, que se unem e criam tensões entre si. Nossa experiência também é fragmentada. A forma como as coisas circulam e a velocidade com a qual a gente entra em contato com as informações diluem muito a experiência e aumentam essa fragmentação. Uma sequência de coisas distintas passa diante dos nossos olhos, e a gente acaba absorvendo como conjunto: cenas do mundo, da vida, que vão da novela mais absurda à guerra, à propaganda.” “Tenho vontade de

trabalhar coisas que dizem respeito a mais gente do que somente a mim. Isso tem a ver com o contexto social. Parto de algo que, acho, é comum a todos. São imagens de mídia impressa, de grande circulação. Eu as retiro do jornal e as levo para agirem no meu trabalho. Mas estou levando em conta que o jornal também é descartável, reproduzido aos milhares e visto por milhares de pessoas. São imagens que vêm, passam, são lidas e deixadas de lado, porque essa é a velocidade da vida contemporânea. Fazer esse arquivo é um pouco dialogar com isso. Tirar essas imagens do jornal e recombiná-las é uma maneira de entender como eu transformo essa confusão de absorção de imagens.” “Eu me aproprio de referências. Meus arquivos não têm nenhum tipo de catalogação; eu recorto e coloco tudo junto, depois vou selecionando. É quase como um desenho. Componho a imagem encaixando com outras.” “Do mesmo jeito que trato o jornal, passei a tratar a referência da pintura. Nas pinturas realizadas na Casa, usei a pintura de um artista inglês do século 18, Philip James de Louthembourg. Usei a estrutura da composição dele para sobrepor minhas imagens. Acho que isso fez muito sentido; eu tinha que ir na fonte.”

Excerto de entrevista concedida à crítica de arte e pesquisadora Galciani Neves durante residência na Casa Tomada, 2011

PALAVRAS-CHAVE >>

cidade > percepção > imagem > pintura histórica > colagem > mídia > fotojornalismo > espaço urbano > história da arte > deslocamento

CONTEXTO A ideia de que a experiência contemporânea do mundo é mediada pela publicidade é um dos disparadores da produção da artista. Suas paisagens de caos e violência, que reúnem registros fotográficos e citações de pinturas históricas, soam como metáforas do cotidiano urbano.

REFERÊNCIAS Em *Todas as vozes*, a artista usa como referência de composição a obra *Coalbrookdale by Night* (1801), do pintor inglês Philip James de Louthembourg (1740-1812). Conhecido por suas pinturas de grandes dimensões, que representam, sob luz dramática, batalhas navais e

fenômenos naturais, Louthembourg também era cenógrafo.

PESQUISA O trabalho de Carolina Caliento investiga a visualidade da metrópole e os processos de construção de imagem que articulam pintura e colagem. A relação do homem contemporâneo com a informação é outro eixo de interesse da artista. Veiculados de forma sequencial na TV, na internet e em jornais, e apreendidos de forma fragmentada, cenas de novela, guerras e anúncios se diluem e se misturam, afirma, tornando-se parte de um mesmo todo.

PROCESSO A artista mantém um arquivo de referências visuais e registros da realidade encontrados em meios de comunicação de massa. São fragmentos que apontam para temas políticos, sociais e culturais. A partir deles, trabalha com colagem, um procedimento bastante explorado por artistas do século 20 para reunir materiais e imagens de diferentes origens e características num mesmo suporte. O procedimento de trazer imagens de jornais e revistas para a tela de pintura/colagem é um deslocamento: por meio dele, o banal e o corriqueiro de uma imagem jornalística são inseridos no campo estetizado da pintura. A tela torna-se o território onde é possível reunir acontecimentos distantes no tempo e no espaço. Para guiar a composição, a artista elege a pintura monumental, histórica, caracterizada pelas grandes proporções e a recriação de fatos verídicos. Em seus

trabalhos, encaixa imagens seguindo uma lógica de ocupação do espaço “emprestada”. No caso de *Todas as vozes*, uma pintura de Philip James de Louthembourg descarregada da internet e impressa é a base da colagem, depois digitalizada e reimpressa para guiar a pintura.

+++ Para conhecer a pintura de Philip James de Louthembourg, assista ao *slideshow* criado pela BBC em www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/artists/philip-james-de-louthembourg

CLAUDIA JOSKOWICZ

BOLÍVIA - EUA, 1968

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

SACATAR - ITAPARICA, BRASIL

ROUND AND ROUND AND CONSUMED BY FIRE | 2009 | VÍDEO, 9'12"

A obra se inspira em cena de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (em português, *Dois homens e um destino*), reproduzindo em uma única lenta tomada panorâmica o momento em que os bandidos americanos são encurralados pela polícia boliviana. A cena quase inerte cria um efeito de ansiedade, ressalta os vazios da narrativa e reinventa sua dinâmica. Como em trabalhos anteriores, Joskowicz lida com elementos básicos da linguagem cinematográfica clássica.





Mestre em artes visuais pela New York University, EUA. Participou das bienais de São Paulo, Havana (Cuba) e Seul (Coreia do Sul), e de coletivas e individuais em espaços como Thierry Goldberg Projects (Nova York), Museo Nacional de Arte (La Paz, Bolívia), Galería Kiosko (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia), Momenta Art Gallery (Nova York) e McDonough Museum of Art (Ohio, EUA). Recebeu as bolsas Fulbright (2009) e Vermont Studio Center (2008). É professora do Steinhardt Art Department, da New York University.

“Esse trabalho não é uma resposta ao filme *Butch Cassidy*. Ele usa o filme como ponto de partida para tratar de outras questões que me mobilizam. É uma espécie de *readymade* que funciona como uma mediação entre o evento factual real e nosso conhecimento dele como momento da cultura popular. O título é, na verdade, uma referência a outro filme, o filme situacionista *In girum imus nocte et consumimur igni: a Film*, cujo título foi traduzido do latim como *We Go Round and Round in the Night and*

Are Consumed by Fire. Na verdade, meu ponto de interesse maior, aqui, são os filmes e o cinema. ” “Centrados em mudanças sutis de sentido e sensibilidade, todos os meus vídeos tentam criar rupturas em relação à experiência normal de assistir a filmes ou TV, e fazem isso alterando tanto elementos espaciais quanto narrativos. Focando nos lapsos de narrativa que se criam quando os eventos são retirados de seus contextos originais e mediados pela tecnologia, o olhar do espectador é direcionado dos eventos apresentados na tela para o movimento físico da câmera pelo espaço, e para o movimento, em um sentido mais abstrato, em um espaço cinemático imaginário. Num sentido maior, meus trabalhos tratam de como a tecnologia media e redefine conceitos como verdade, história, memória e realidade. ” “Não há ironia em meu trabalho. Uso obras existentes, e que são conhecidas de nossa consciência coletiva – sejam fotografias de imprensa (*Vallegrande*, 1967), filme (*Round and Round*, 2009), diorama (*Drawn and Quartered*, 2007) ou livro de fotografia (*Every Building*, 2011) –, como elementos fundadores, que servem de plataforma de lançamento para o que o trabalho quer se tornar. Sim, há preocupações políticas no trabalho, assim como há preocupações formais. Mas me parece uma leitura muito ligeira dizer que o trabalho é uma crítica da globalização, Terceiro Mundo contra Primeiro Mundo etc. Essas questões estão lá, mas espero que o espectador possa mergulhar um pouco mais fundo. ”

PALAVRAS-CHAVE >>

Bolívia > história > ficção > cinema > cinema mudo
> tempo > tempo estendido > roteiro > encenação

CONTEXTO A obra integra uma trilogia na qual a artista aborda eventos da história de seu país que foram transformados em ficção e incorporados, na versão dramatizada, pelo imaginário coletivo. Sua tese é que a ficcionalização cria mitos e distorções na paisagem histórica da Bolívia.

REFERÊNCIAS Butch Cassidy e Sundance Kid são os nomes “de guerra” de dois bandidos americanos que se estabeleceram na América Latina em 1901, fugindo da polícia depois de assaltar bancos e trens em seu país. Primeiro em Buenos Aires, depois na Bolívia, retomaram as atividades. Acabariam mortos em um

cercos de soldados bolivianos em 1908, perto de San Vicente. A dupla inspirou livremente um clássico do cinema, *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969), dirigido por George Roy Hill e estrelado por Paul Newman e Robert Redford. O título da obra é uma versão reduzida do nome em inglês do filme *In girum imus nocte et consumimur igni: a Film* (1978), a última obra do escritor e cineasta francês Guy Debord (1931-1994). Marxista, Debord foi um dos criadores e principais expoentes do situacionismo, movimento de artistas europeus que se apoiava em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada.

PESQUISA A produção de Claudia Joskowicz parte da investigação de elementos básicos da linguagem cinematográfica clássica, como o *zoom* (*close-up* ou detalhe) e o *travelling* (movimento de câmera sem cortes). Suas imagens evocam o cinema comercial, algo que facilita seu reconhecimento visual pelo público; ainda assim, transmitem uma atmosfera de estranhamento. Por meio de manobras que desconstroem elementos da linguagem cinematográfica, a artista busca enfatizar o aspecto político dos discursos construídos com reconstituições de fatos reais – e que, por fim, pouco se assemelham às situações históricas originais.

PROCESSO Em *Round and Round and Consumed by Fire*, Claudia Joskowicz retoma um recurso amplamente utilizado no cinema mudo para construir cenas

que ilustravam notícias policiais ou de guerra, com atores encenando os fatos. As reconstituições, aqui, se dão em um tempo estendido; a desaceleração da cena aumenta a tensão do espectador, que quer encontrar pistas do que está acontecendo, mas se vê preso a uma sequência lenta e repetitiva.

+++ Para refletir sobre a transformação de fatos históricos em ficções livres, vale a pena assistir ao filme *Butch Cassidy* em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-559/>, e compará-lo ao documentário *Butch Cassidy: morto ou vivo?*, da Grizzly Adams Productions, disponível em http://www.materiafacil.com.br/documentario/mostrar/1618/butch_cassidy_morto_ou_vivo



DIRCEU MAUÉS

BRASIL PA-DF, 1968

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA -

WBK VRIJE ACADEMIE - HAIA, HOLANDA

EM UM LUGAR QUALQUER - OUTEIRO | 2009 | VIDEOINSTALAÇÃO, SEIS

CANAIS EM SEMICÍRCULO A formação de visualidades a partir de dispositivos ópticos precários, e a reconstrução da paisagem por meio dessas imagens estão no centro da pesquisa do artista. Aqui, animações de fotogramas produzidos com câmeras *pinhole* feitas de caixas de fósforo formam visão panorâmica da praia de Outeiro, em Belém do Pará.



Graduando em artes plásticas na Universidade de Brasília (UnB), foi repórter fotográfico por mais de uma década. Desde 2003, desenvolve trabalho autoral em fotografia, cinema e vídeo, em torno de uma pesquisa que envolve a construção de câmeras artesanais e o uso de dispositivos precários. Foi contemplado com bolsa de residência na Künstlerhaus Bethanien/Berlim, Alemanha, pelo programa Rumos Itaú Cultural (2009). Tem obras nas coleções Pirelli-Masp, FNAC, Videobrasil, MEP (Museu do Estado do Pará) e Coleção Joaquim Paiva.

“A câmera fotográfica é apenas uma ferramenta na construção de uma linguagem poética. É possível, com uma câmera *pinhole*, alcançar resultados bem próximos dos obtidos com câmeras industriais: imagens que tentam se aproximar cada vez mais, e com perfeição, da reprodução do real. Mas penso ser bastante irritante o discurso ideológico que busca a definição absoluta da imagem, e que acompanha o desenvolvimento dos dispositivos tecnológicos ligados à produção de vídeo ou foto.”

“Nesse sentido, uma câmera artesanal não é apenas uma ótima ferramenta; usá-la é uma atitude conceitual, na produção de imagens que se colocam em contraponto a esse discurso. Imagens-ruído, com acasos e imperfeições que são muito bem-vindos na construção de uma atmosfera que não precisa ser perfeita ilusão. Imagens que trabalham com outros paradigmas: o tempo não é mais o recorte instantâneo que busca o congelamento, mas sim um tempo em degelo, em que a imagem perde em concretude e volume, e se esvai, feito poeira ao vento, em transparência e fluidez. Interessa-me esse campo de incertezas que as imagens produzidas por câmeras precárias proporcionam como parte de sua linguagem.” “A ideia de movimento surge da curiosidade de ver como esse outro universo de imagens funcionaria dentro do conceito do cinema. Que tipo de imagem em movimento eu poderia ter? Pois eu não estaria trabalhando exatamente dentro da lógica cinematográfica de decomposição/recomposição do movimento. Trabalho com imagens fotográficas que não são recortes instantâneos, mas sim dilatações do tempo. É como se invertêssemos a lógica do dispositivo para ver como ele funciona. Há nisso um desejo de explorar o aparelho, tensionar seus limites, questionar a padronização do uso das coisas, subverter uma certa ordem imposta pelos próprios dispositivos.”

PALAVRAS-CHAVE >>

imagem > fotografia *pinhole* > *stop motion*
> fotografia digital > cotidiano > paisagem

CONTEXTO A fotografia *pinhole* é a base do trabalho artístico que o fotógrafo e fotojornalista paraense Dirceu Maués desenvolve a partir de 2003. Em 2004, contemplado com uma bolsa de pesquisa e criação artística do Instituto de Artes do Pará (IAP), o artista realiza a série *Ver-o-Peso pelo furo da agulha – Um ensaio fotográfico sobre o Complexo Ver-o-Peso utilizando uma câmera pinhole*. Com imagens que decorrem da pesquisa, participa da 14ª edição da Coleção Pirelli/Masp (2005). Em seu primeiro vídeo, *...feito poeira ao vento...* (2006), anima imagens de *pinhole*, assim como em *Outeiro*. Aqui, o cenário é a ilha de Outeiro, em Belém

do Pará, que tem praias de águas turvas e elevações de onde se avista a paisagem.

REFERÊNCIAS Também conhecida como câmara obscura, a câmera *pinhole* (literalmente, buraco da agulha) é um mecanismo óptico de captação de imagens. Consiste em uma caixa fechada, sem lentes e com um único orifício em uma das paredes. Graças ao princípio de propagação retilínea, a luz penetra por esse orifício e projeta, na parede interna oposta da caixa, uma imagem invertida do que está fora. Os princípios ópticos da *pinhole* – que podem ser reproduzidos, por exemplo, em

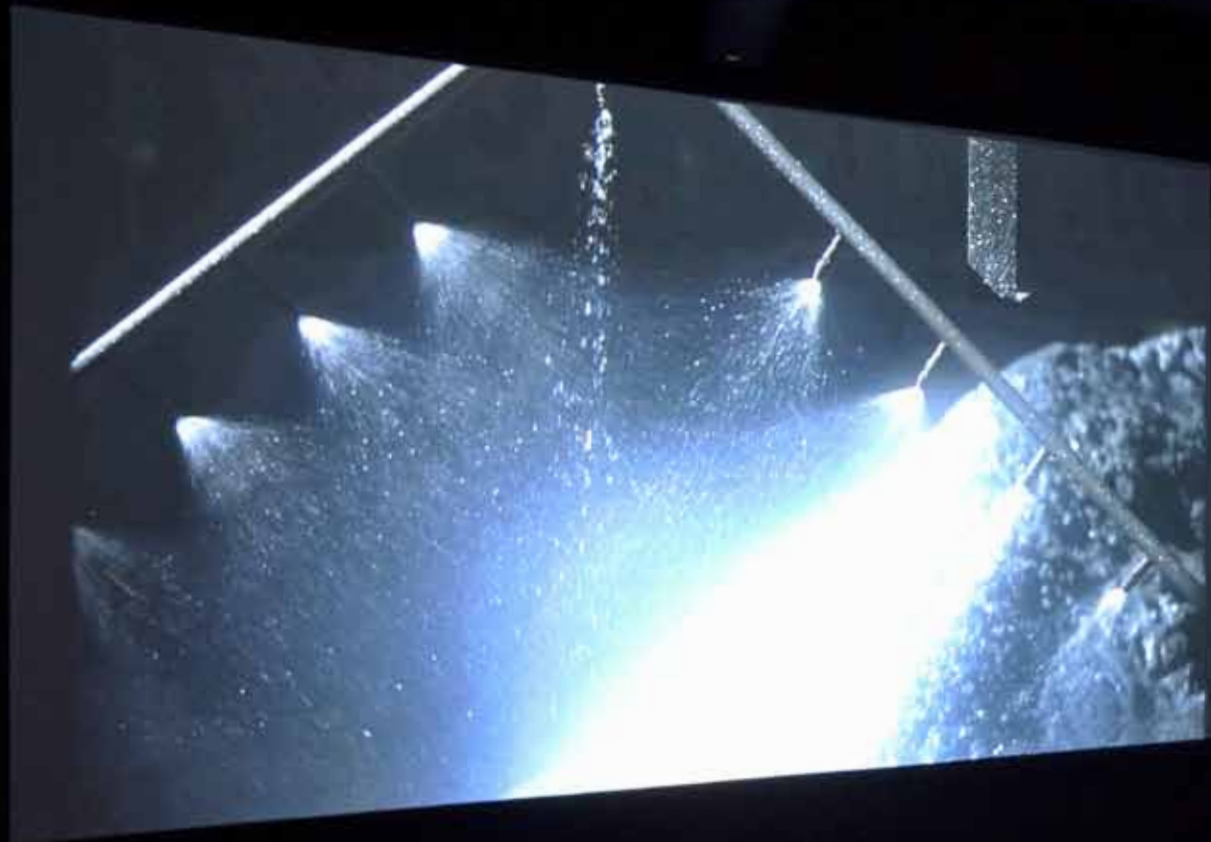
um quarto fechado – já eram conhecidos na Antiguidade.

Em meados dos anos 1960, artistas como o italiano Paolo Gioli (1942-) e o norte-americano Eric Renner (1941-) começaram a experimentar com *pinhole*. No Brasil, Rosângela Rennó (1962-) produziu trabalhos conhecidos com câmaras escuras.

PESQUISA Ao explorar aparatos não convencionais de captação, os trabalhos de Dirceu Maués estimulam a reflexão sobre as tecnologias da imagem. O tempo longo e impreciso dos registros traz o acaso para dentro do processo de trabalho. Sem visor ou lente, a *pinhole* não favorece a precisão ou a nitidez, mas a poesia do erro, do ruído e do acaso. Em *Outeiro*, o artista pesquisa o movimento construído em *stop motion*, uma sucessão de imagens estáticas criando sensação visual de movimento.

PROCESSO Para captar as imagens que compõem o trabalho, Maués usou 150 câmeras *pinhole* feitas com caixas de fósforo. Dispondo-as de seis em seis em um suporte, o artista fez com que captassem ângulos contíguos da paisagem. Ao exibir as imagens juntas, em seis telas, consegue recriar a paisagem do Outeiro segundo uma visão muito pessoal.

+++ Assista ao *making of* de *Outeiro* em youtu.be/X1BqpcKQXjs. Para saber mais sobre fotografia *pinhole*, visite www.eba.ufmg.br/cfalieri/cfalierinova/index.html



EDER SANTOS

BRASIL MG, 1960

MENÇÃO HONROSA

PILGRIMAGE | 2010 | VÍDEO, 14'13" Um retrato do percurso do minério de ferro, da exploração ao transporte, culminando com sua chegada ao mar. Com um olhar que reinventa o estatuto do acontecimento, a obra analisa a relação entre natureza e cultura, e desloca a relação espectador-obra-indústria.



Autor de uma densa obra em vídeo e instalação, Santos é graduado em belas-artes e comunicação visual pela UFMG. Dirigiu o longa *Enredando as pessoas*, premiado em festivais de cinema em Havana, Cuba, e na Suíça em 2006. Mostrou obras nas individuais *Suspensão e Fluidez*, na ARCO de Madri (Espanha, 2009), e *Roteiro Amarrado*, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (2010). Seus vídeos integram acervos de instituições como o MoMA, Nova York, EUA, e o Centre Georges Pompidou, Paris, França.

“ O que me atraiu no processo da mineração foi exatamente o fato de poder transportar uma realidade quase documental para um mundo de ficção. O final de *Pilgrimage* transforma esse processo em um laboratório de efeitos. Os vagões são vistos, através da edição, como elementos construídos eletronicamente. São como casulos que resultam da explosão e do cruzamento de dois animais – o trator e o caminhão. Então, foi quase como transformar o processo em um conceito. ” “ Quem nasce em Minas Gerais, principalmente na região de Belo Horizonte, o quadrilátero ferrífero, tem esses elementos como parte do seu dia a dia. A poeira vermelha. O som da montanha que explode (quando estive no Líbano, ouvi um bombardeio, achei que poderia ser uma mineração, mas era a guerra). Os trens que te fazem esperar até trinta minutos para cruzar uma rua. Este é o nosso universo. Esta é nossa procissão de imagens, este é o nosso tempo. Aqui, ou estamos na igreja, ou na mina. Portanto, acho que esses dois elementos sempre estiveram presentes no meu trabalho. ” “ Também no Videobrasil, em 2001, fizemos a performance *Concerto para pirâmide, orquestra e sacrifício*, que tratava do enterro da montanha, da transformação das montanhas em pirâmides degradadas. Esse caminho que nossa montanha percorre é o que mostro em *Pilgrimage*. A morte da montanha na transformação política de nossa vida. ”

PALAVRAS-CHAVE >>

minas > indústria > trabalho > mão de obra > natureza > exportação > exploração > ecologia > deslocamentos > matéria-prima > ferro

CONTEXTO *Pilgrimage* lança um olhar poético e rigoroso sobre o percurso do minério de ferro, da extração da matéria-prima nas minas ao deslocamento do ferro até o mar, de onde segue de navio para o exterior. Minérios de ferro são rochas a partir das quais se obtém ferro metálico. Seu consumo cresce cerca de 10% ao ano. As maiores reservas brasileiras estão no Pará, no Piauí e em Minas Gerais, estado onde Eder Santos vive e trabalha, e que responde por 35% do total da mineração brasileira. Os maiores consumidores do ferro brasileiro são China, Japão, Coreia, Estados Unidos e União Europeia.

REFERÊNCIAS A palavra “peregrinação” designa jornadas de depuração espiritual. No vídeo, é o minério de ferro que realiza uma jornada de transformação física e depuração de propriedades químicas. A partir desse processo, o trabalho convida a refletir sobre a relação entre natureza e cultura, bem como entre trabalho, indústria e mercado.

PROCESSO E PESQUISA Para realizar *Pilgrimage*, o artista pesquisou e registrou os processos de extração e transporte do minério de ferro em diferentes localidades de Minas Gerais. O apuro na composição das imagens e no uso de formas e cores é

marcante no trabalho final, assim como a escolha das perspectivas – que, por vezes, nos confundem, como ao fazerem um vagão de trem que carrega uma montanha de ferro parecer um brinquedo. O tempo das imagens e das sensações está no centro da pesquisa do artista, que se interessa por mostrar a beleza dos processos e da nostalgia das lembranças. Ruídos, interferências, defeitos e distúrbios do aparato técnico foram, por muito tempo, a principal matéria das obras de Eder Santos. Carregados de referências metafóricas ao papel da imagem na vida contemporânea, alguns de seus trabalhos enfatizavam justamente os elementos capazes de deformar ou macular a nitidez da imagem da TV comercial na década de 1980. A possibilidade de realizar videoinstalações foi um divisor de águas na produção do artista; as novas formas

e suportes de projeção ampliaram suas possibilidades e escolhas artísticas. Outra temática de interesse do artista que se integrou a suas obras, em particular videoinstalações, foi a místico-religiosa.

+++ O site oficial de Eder Santos tem trechos de obras e textos sobre o artista. <http://www2.uol.com.br/edersantos/entrevista.htm>



GABRIEL MASCARO

BRASIL PE, 1983

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA - VIDEOFORMES
CLERMONT-FERRAND, FRANÇA

AS AVENTURAS DE PAULO BRUSCKY | 2010 | VÍDEO, 19'58" A obra encena o encontro virtual entre Mascaro e o artista recifense Paulo Bruscky na plataforma de relacionamento Second Life. Em um tom que simula o documental, discute os limites entre as linguagens artísticas e entre as dimensões em jogo na situação virtual, suscitando questões sobre o estatuto das manifestações culturais, a distância entre desejo e realização, e as possibilidades do espaço digital e sua relação com a ação real.



Cineasta, artista visual e arte-educador, formou-se em comunicação social na Universidade Federal de Pernambuco. Seu primeiro longa, *KFZ-1348*, recebeu prêmio especial do júri na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (2009). Mostrou filmes em festivais de Munique (Alemanha), Buenos Aires (Argentina), Santiago (Chile), Los Angeles (EUA), Nyon (Suíça), Havana (Cuba), Cartagena (Colômbia), Miami (EUA) e Copenhague (Dinamarca), entre outros. Seu terceiro longa, *Avenida Brasília Formosa*, esteve na seleção oficial do Festival de Roterdã 2011.

“ Eu já havia trabalhado com o artista Paulo Bruscky na videoarte *O meu cérebro desenha assim – 2*, e isso nos motivou a fazer algo juntos novamente. A ideia era ir além de um simples registro documental sobre ele, para criar uma experiência visual de confronto com o suporte virtual do Second Life e o próprio universo artístico de Bruscky. Então, numa manhã ensolarada, enquanto eu relaxava numa praia no Second Life, o destino me traz o artista Paulo Bruscky à procura de um registro qualquer para suas primeiras

experiências na rede social. ” “ O que mais me encanta na obra de Paulo Bruscky é a pesquisa que ele chama de ‘projetos inviáveis’. Um desses projetos era colorir o céu, com ajuda de químicos e físicos. Ele publicou no jornal e nunca apareceu um cientista disposto a executar o plano. Ao cruzar os projetos do artista com o Second Life – e fazer a mudança da cor do céu com apenas um clique –, pudemos dar potencialidade à obra de Bruscky pelo próprio contraste de existir no plano da imaginação; pela possibilidade de materializar algo no plano das ideias e abstrações. ” “ Já filmei casamentos e festas de aniversário. Sempre pesquisei os mecanismos políticos da negociação da imagem, especialmente neste caso, quando o cinegrafista profissional é pago para desempenhar tal função. Existe uma dubiedade nesses registros ‘despretensiosos’ que me fascina. Para mim, sua mistura de olhar cínico e, ao mesmo tempo, afetuoso, é muito potente. ” “ O meu avatar no filme é inspirado em vários profissionais que trabalham fazendo registros para fins pessoais no Second Life; são os *machinima*, vídeos concebidos em plataformas virtuais. Os avatares fazem festas, casam-se, separam-se, adotam filhos, celebram confraternizações de fim de ano. Assim, cria-se uma grande demanda por vídeos ‘profissionais’ que registrem momentos importantes dessas vidas virtuais. A trajetória de Paulo Bruscky me trazia vários elementos para pensar um projeto que nos colocasse nesse confuso jogo. ”

PALAVRAS-CHAVE >>

realidade virtual > *machinima* > rede social >
arte contemporânea > poética > multimídia

CONTEXTO Desde os anos 1970, o artista pernambucano Paulo Bruscky (1949-) produz uma obra marcada por forte experimentalismo. Pioneiro no uso de tecnologias de reprodução de imagem, criou obras com gravações eletrônicas, projeção de slides, fac-símile, super-8, vídeo, xerox, offset e mimeógrafo. Na década de 1980, fez arte postal e inventou os “xerofilmes”, filmes realizados a partir de imagens xerográficas, abrindo um novo campo para o desenho animado e o cinema experimental. Aqui, Bruscky protagoniza um pseudodocumentário realizado na plataforma virtual de relacionamento

Second Life. Criado em 1999, o ambiente oferece a seus 70 mil usuários no mundo todo uma intensa vida social virtual. Permite criar avatares com as características físicas dos donos (ou não), fazer amigos ou amantes virtuais, e frequentar lojas, boates e shows, entre outras possibilidades.

PROCESSO Bruscky e Gabriel Mascaro já haviam realizado juntos *O meu cérebro desenha assim – 2*. Para ir além do registro documental, Mascaro procurou criar aqui uma experiência que reunisse a visualidade do suporte virtual Second Life e questões presentes no universo artístico de Paulo

Bruscky, incluindo o tema da circulação em rede das obras, presente em sua trajetória com a “arte postal” e os trabalhos ligados às poéticas dos artistas do grupo Fluxus (anos 1960/1970), que ficaram conhecidos por explorar as diferentes linguagens artísticas em suas ações.

PESQUISA Vista como encontro virtual entre os dois artistas, a obra aborda questões importantes sobre os processos de produção da arte atual, chamando atenção para os limites entre as linguagens artísticas, as manifestações culturais na contemporaneidade e especialmente a distância entre o desejo do artista em processo de criação e a realização da obra. Ao assistir ao filme, podemos refletir, também, sobre a singularidade do espaço virtual, acompanhando simulações de experiências que evocam os sentidos e as diversas formas de interação entre pessoas

e as paisagens em que estão inseridas. A obra de Mascaro é um *machinima*, animação realizada a partir de uma técnica que utiliza recursos nascidos dos jogos para criar filmes. Assim, utiliza simultaneamente as linguagens do documentário, da rede social e do jogo para simular situações e aspectos da vida social.

+++ Excertos de outros projetos de Gabriel Mascaro podem ser vistos em gabrielmascaro.com. O site da galeria paulistana Nara Roesler, que representa Paulo Bruscky, tem uma seleção de obras e de textos críticos sobre o artista (<http://www.nararoesler.com.br/artistas/paulo-bruscky>). Para visitar o Second Life, basta acessar secondlife.com

GUILHERME PETERS

BRASIL SP, 1987

1º PRÊMIO ATELIÊ ABERTO VIDEOBRASIL

INIMIGO INVISÍVEL | 2011 | VÍDEO, 15'52" Nessa espécie de plano-sequência, uma situação de tensão contínua se desenrola sem conclusão, como a promessa nunca cumprida de uma conquista: um soldado, em local não identificado, persegue um inimigo que não se apresenta. O vídeo critica a ética belicista e questiona de forma contundente o poder político e socialmente transformador da arte.





Formado em artes plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), participou de coletivas recentes em São Paulo tais como Prêmio EDP nas Artes (Instituto Tomie Ohtake); Verbo 2010 e VÃO (Galeria Vermelho) e Experiência Hélio Oiticica (Itaú Cultural). Tem trabalhos incluídos em publicações como Caderno SESC_Videobrasil 06 (Edições SESC SP, 2010).

“ Eu me questiono o tempo todo se ainda é possível construir algo que transforme o mundo e as pessoas. Às vezes acho que me acomodar nessa impossibilidade é uma situação conformista. Virou regra não pensar no que poderia ser. Não se sabe mais como tomar uma atitude política. Será que o mercado de arte está esperando isso de um trabalho? Ou será que o mercado espera um trabalho político porque isso vende? ”

“ Esse trabalho vem de discussões, de coisas que compartilho com meus amigos.

Às vezes, até de maneira nostálgica, eles pensam que uma verdadeira mudança só faria sentido se fosse violenta. Eu não concordo. A gente nem tem uma possibilidade de confronto, porque não sabe ao certo com o que se confrontar. Parece que tudo virou virtual: o capital, as relações. Como uma guerra é traçada? Quem a define? Tudo ficou muito difuso. Não se veste mais uma ideologia. A gente vive um fracasso da noção de nação. Antes de ser um país, uma cultura, onde as pessoas se reúnem em torno de uma língua, o Brasil é uma empresa, uma economia. ” “ Primeiro pensei num plano-sequência, com uma estética de videogame. O observador vê o personagem na sua frente, mas, ao mesmo tempo, o segue, como se o controlasse. Depois pensei numa câmera mais ‘fantasmagórica’, que desconstrói o espaço, que se perde. Tentei construir um espaço ainda mais labiríntico, imersivo. Não queria câmera no tripé, um enquadramento distante para um espectador de teatro. Queria criar aflição, colocar o espectador na ação. A câmera traz os movimentos, propondo olhares, mergulhos, hipnotizando e configurando um ambiente virtual, de uma guerra que não é guerra, que não é confronto, que não tem embate físico. É tudo imaterial, virtual. ” “ Pensei na construção de uma imagem que trouxesse a dimensão de um lugar que nunca pode ser alcançado, na construção de uma natureza impossível de ser trazida para o real, num ambiente inatingível. Queria construir uma promessa que nunca fosse cumprida. Acho que esse vídeo se liga à impossibilidade de elaborar um filme de guerra, que é também uma guerra que nunca vai acontecer. ”

Excerto de entrevista concedida à crítica de arte e pesquisadora Galciani Neves durante residência na Casa Tomada, 2011

PALAVRAS-CHAVE >>

conflito > tensão > guerra > utopia > tempo > território > público e privado > arte política > transformação social > videogame

CONTEXTO *Inimigo invisível* remete a um contexto de filme ou jogo de guerra. A tensão é gerada por uma ameaça velada de embate. Uma câmera subjetiva coloca o espectador no ponto de vista de alguém que persegue e/ou percorre ambientes artificiais em busca de um confronto. Com esta metáfora, Peters quer questionar o real poder de transformação política e social da arte, defendido há séculos por artistas, críticos, curadores e educadores.

REFERÊNCIAS O pintor italiano Caravaggio (1571-1610) é uma referência visual importante no trabalho, tanto pelas cores quanto pela evocação da iminência

de um acontecimento trágico. Mas *Inimigo invisível* também remete aos cenários 3-D de videogames protagonizados por atiradores e a filmes como *Tropa de elite*, que espetacularizam a guerrilha urbana. O cenário sonoro, que reforça a expectativa da chegada de um inimigo que nunca se apresenta, é composto por uma colagem de citações extraídas de *Hamlet*, do dramaturgo britânico William Shakespeare (1564-1616), e de excertos do livro *War Poems* (1999), organizado pelo poeta e crítico norte-americano John Hollander (1929-).

PESQUISA Em muitos de seus trabalhos, Guilherme Peters investiga a utopia

modernista da busca de uma felicidade sempre deslocada para o futuro. Em *Inimigo invisível*, a citação de *Hamlet* reforça sua crença em uma geração órfã de filiações ideológicas – e que, a exemplo do personagem, busca um inimigo à sombra do pai ausente.

A noção de perigo e da fragilidade do corpo exposto a situações de risco iminente também são componentes dessa obra, assim como de performances do artista envolvendo skates e deambulações por São Paulo.

O artista interessa-se ainda por demarcar

territórios, evidenciando as fronteiras entre espaço público e privado. Para testar os limites do próprio corpo ou dos materiais que usa, costuma recorrer a procedimentos repetitivos.

PROCESSO Com formação em pintura e incursões anteriores à performance, Guilherme Peters faz, em *Inimigo invisível*, sua primeira experiência em vídeo. Na realização do trabalho, contou com a colaboração de um ex-militar, que protagonizou a obra e colaborou na criação da coreografia.

+++ O Caderno Videobrasil 6 – *Turista / Motorista* traz um registro da performance *Tentativa de evocar o espírito de Joseph Beuys ao redor deste espaço*, em que Guilherme Peters se remete à figura do artista alemão, em 2009. Veja a publicação em www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/201011/20101111_183538_Caderno%20VB06_P.pdf



LIU WEI

CHINA, 1965

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA - KIOSKO
SANTA CRUZ DE LA SIERRA, BOLÍVIA

UNFORGETTABLE MEMORY | 2009 | VÍDEO, 10'17" O artista tenta resgatar a memória de 1989, quando os chineses foram às ruas para protestar contra o governo de Deng Xiaoping. Ao sair pelas ruas de Pequim em busca de testemunhos, leva uma câmera e uma foto dos protestos, durante os quais ele mesmo quase morreu. Em linguagem direta, a obra questiona o poder da memória ante a indiferença.





Estudou na China Central Academy of Drama, Pequim, China, e graduou-se em filosofia pela Universidade de Pequim. Em sua prática artística, usa uma variedade de meios para tratar de memória e relacionar sua experiência às realidades de uma China em transformação. Participou da 8ª Gwangju Biennale (Coreia do Sul, 2010), da 9ª Bienal de Charjah (Emirados Árabes Unidos, 2009), da WRO 2009 Media Art Biennale (Polônia), da Bienal de Taipé, Taiwan (2008), do International Film Festival Rotterdam (Holanda, 2010), e do Cinema du Réel (Centre Georges Pompidou, Paris, França, 2006).

“Esta é uma lembrança do meu segundo ano de faculdade, 1989, o ano em que quase fui morto. Não me sinto afortunado por ter sobrevivido, mas guardei uma grande tristeza por não ter sido capaz de fazer nada diante da morte. Vinte anos se passaram. O cabelo da minha mãe ficou branco; pessoas amadas secaram suas lágrimas. Gloriosa, como que para sempre, nessa primeira rua da China o silêncio prevalece. Silêncio, esquecimento e acobertamento deliberado, e eis que a memória das pessoas se transforma num vácuo.” “Quando os anos passados se distorcem em um quadro nebuloso e a memória verdadeira é perdida, só a ilusão permanece. Conforme o tempo passa, aquela lembrança vai nos deixando cada vez mais desamparados. Continuar calados, ante a realidade, só atesta nossa hipocrisia e nossa fraqueza.” “Os vivos ainda vivem. O sol sempre nasce na manhã seguinte, e as quatro estações seguem se alternando. Inocentes morreram de um lado do mundo, e os culpados estão à solta do outro lado. Essa é a realidade que, através da história, nunca mudou.”

PALAVRAS-CHAVE >>

memória > esquecimento > comunismo > resistência > política > imagem > comunicação > China > realismo cínico

CONTEXTO A morte do líder Hu Yaobang, em 1989, precipitou a explosão de grandes manifestações civis na República Popular da China. Centenas de milhares de cidadãos foram às ruas de Pequim para protestar contra a corrupção política e os altos índices de inflação.

Pacíficos, os protestos foram respondidos com violência pelo governo chinês. Em maio, a lei marcial foi imposta aos cidadãos, privando-os dos direitos de circular e de protestar. As manifestações continuaram. No dia 4 de junho, o Exército Popular de Libertação disparou indiscriminadamente contra os manifestantes que estavam na Praça da Paz Celestial, matando estimadas

4 mil pessoas e ferindo outras 10 mil. Mesmo sendo parte das vidas de milhares de famílias, o Massacre da Praça da Paz Celestial tornou-se assunto proibido na China. Aqui, Liu Wei lida com o apagamento dessa lembrança inesquecível, fala da hipocrisia com que são construídas as narrativas coletivas no país e trata da memória como arma para garantir liberdade ao homem.

PROCESSO Após ter testemunhado momentos de opressão e injustiça, Liu Wei tornou-se um dos expoentes do realismo cínico, movimento artístico de denúncia e resistência contra o governo ditatorial chinês.

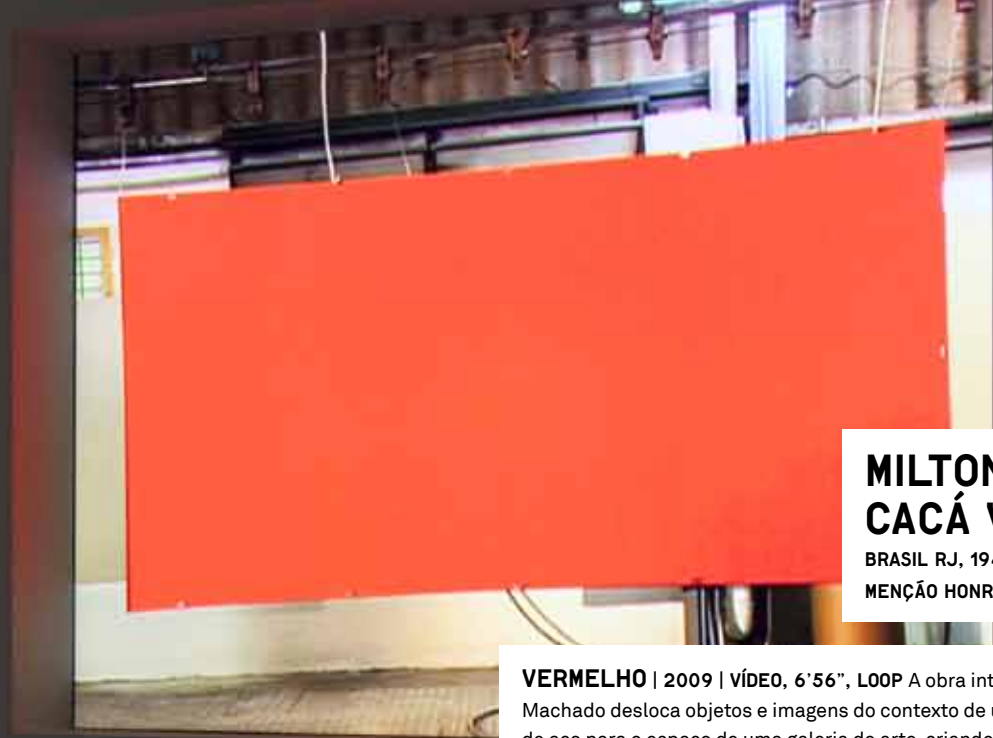
Esse vídeo é um exemplo. Por meio da imagem em movimento e da sequência narrativa, o artista tenta reconstruir os momentos que viveu e partilhar o que ainda hoje lhe causa dor e revolta. Imagens fotográficas e seu relato pessoal são o material que usa, assim como entrevistas – que, em vez de elucidar a lembrança, só sublinham o silêncio do que não pode ser lembrado.

O cenário é a Praça da Paz Celestial, um dos maiores locais de reunião pública no mundo, que tem por tradição abrigar comícios e passeatas de diferentes grupos. Para recompor o espírito de revolução

pacífica e o horror do massacre, Wei usa imagens fotográficas dos protestos, em contraste com o silencioso clima da praça na atualidade.

PESQUISA As mudanças históricas acontecidas na China no último século são o foco da pesquisa do artista, que transita entre linguagens tradicionais da arte (como pintura e desenho) e recursos contemporâneos (vídeo, fotografia). Interessado em formas de comunicação, já explorou o Braille, a língua de sinais e o teatro de marionetes.

+++ Uma das imagens mais premiadas do século 20 aparece em *Unforgettable Memory*: a fotografia *O rebelde desconhecido*, do fotógrafo Jeff Widener (EUA, 1956). Na Praça da Paz Celestial já dominada pelas tropas chinesas, um homem enfrenta sozinho uma fileira de tanques de guerra. Veja a foto em www.jeffwidener.com/h/index.shtml.



**MILTON MACHADO,
CACÁ VICALVI**

BRASIL RJ, 1947; BRASIL SP, 1953
MENÇÃO HONROSA

VERMELHO | 2009 | VÍDEO, 6'56", LOOP A obra integra série em que Milton Machado desloca objetos e imagens do contexto de uma fábrica de móveis de aço para o espaço de uma galeria de arte, criando conjuntos de forte presença plástica e ordenando trabalhos como em uma linha de montagem. O vídeo *Vermelho* é exemplar de uma intervenção que instaura ou evidencia relações entre âmbitos teoricamente estanques, como industrial e artístico, arquitetônico e pictórico, familiar e político.



Formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com doutorado em artes visuais no Goldsmiths College, Milton Machado expõe desde os anos 1970, transitando entre desenho, objeto, escultura, vídeo, fotografia e instalações. Fez individuais recentes no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2005), e Barbican Centre, Londres (Inglaterra, 2000), e esteve na 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (2009). Carlos Vicalvi é jornalista e documentarista com passagem por emissoras de TV como Bandeirantes, Globo, Cultura e SESCTV. Criou a Documenta, produtora que se dedica à difusão da arte brasileira, com acervo de documentários sobre mais de quatrocentos artistas contemporâneos.

“Se arte não existe como coisa dada, trata-se de procurá-la onde as coisas não são e não estão. Procurar e, no limite, capturá-la. Não é que eu tenha ‘encontrado’ arte em um sítio industrial. Fui lá à procura de utensílios, de objetos funcionais, que levei para a galeria. Não é também o caso que tais indústrias tenham ‘virado’ arte quando instaladas no espaço da galeria, onde se dá a ocorrência de um outro tipo de *Produção**. Arte pode estar em algum

lugar qualquer de passagem, em trânsito, em pleno deslocamento e com velocidades variadas, daí não ser fácil nem imediata a captura. A captura e a ocorrência são eventuais, a lógica em questão é a do evento, não do acontecimento factual, do *étant-donné*. Se você parar, ela já terá passado, acontecido.” “O monocromo vermelho foi um reencontro. A primeira vez em que o encontrei foi em um desenho de Yves Klein, de 1954. Daí que, antes de qualquer crítica a qualquer outra indústria, se trata de uma celebração. O vermelho do vídeo *Vermelho* e o vermelho do *Monochrome rouge sans titre* de Klein são sinais de trânsito. Verdes, por sinal. Em ambos os casos, trata-se de pintura imprópria, por serem vermelhos que, ultrapassando limites, deixam passar.” “Essa placa vermelha é suspeita e espiã. *Fake*: todo objeto que penetre esse túnel de lavagem, secagem e pintura industrial é necessariamente desprovido de cor, senão a do próprio metal. É justamente esta a função do túnel: conferir aos objetos sua cor destinatária e funcional. Esta placa já-vermelha, não fosse sua apropriação indébita por esse processo esdrúxulo de *Produção**, deveria funcionar como a lateral de um móvel, de um armário, arquivo, gaveteiro... Aqui, invadindo e revisitando um lugar pelo qual já passou e ao qual não deveria retornar, funciona como uma espécie de olheiro (espião), um agente fiscal da *Produção**. Como se passasse esse lugar em revista, de modo a conferir-lhe alguma extra-ordinária qualidade. Claro que melhor desempenharia tal função se – como no caso dos objetos/sujeitos do vídeo *Pintura* – fosse, além de incolor, invisível. Afinal, as variadas viagens de um monocromo acabam sendo, invariavelmente, comprometedoras.” *

* Excerto de texto sobre o vídeo *Vermelho*, da instalação *Produção*, exposição individual, Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2009

PALAVRAS-CHAVE >>

arte > indústria > transformação > escultura > processos de trabalho > pintura > tempo > história da arte

CONTEXTO *Vermelho* integrou a mostra *Produção*, realizada por Milton Machado na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, em 2009. A exposição nasceu de incursões do artista a uma fábrica de móveis de metal, para pesquisar questões da pintura e da escultura. Machado já havia trabalhado com mapotecas de metal em sua instalação *Hi-fi*, na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987.

Em *Produção*, Machado traz objetos e imagens da esfera industrial para o espaço da galeria, e armazena as obras da reserva técnica como se fossem peças de uma linha de montagem industrial. Carregados de potência plástica, as

instalações, vídeos, objetos e fotos da exposição retomam o conceito de *readymade* de Marcel Duchamp (1887-1968), fundamento da arte conceitual.

REFERÊNCIAS *Vermelho* remete aos monocromos, termo que designa pinturas que trabalham com uma única cor. Pesquisas centradas em monocromos mobilizaram artistas como o russo Kasimir Malevitch (1878-1935), o francês Yves Klein (1928-1962) e o alemão Josef Albers (1888-1976). Na década de 1960, com a arte conceitual, esse tipo de pintura voltou ao centro das atenções.

PROCESSO *Vermelho* nasce do encontro do artista, na fábrica de móveis, com a câmara onde as chapas de aço recebem cor – um túnel de lavagem, secagem e pintura industrial. Segundo o crítico Paulo Venancio Filho, o que Machado encontrou aí foi, mais do que um mecanismo industrial, a própria “produção da pintura”. “De fato, o que a exposição apresenta não é pintura na forma do objeto pintado, mas a própria produção de uma experiência da pintura que suscita e provoca a pintura em nós, espectadores”, afirma.

PESQUISA O trabalho de Milton Machado busca evidenciar relações entre esferas aparentemente distintas: arquitetônico e pictórico, familiar e político, arte e indústria. O artista evita ser explícito: utilizando recursos da crítica, do humor, da ironia e da desilusão, prefere criar fábulas, narrativas visuais.

Vermelho é uma construção poética em torno das linguagens e dos processos da escultura e da pintura; a obra aborda relações entre processos que constituem as práticas artísticas. Também questiona o lugar da arte. No vídeo, a placa vermelha fica detida em um lugar por onde deveria apenas passar, caso seguisse o curso natural de seu destino: tornar-se porta de carro ou geladeira.

+++ Milton Machado fala sobre a obra *Vermelho* em <http://www.youtube.com/watch?v=ux8pxb1ZZg4>



MORAN SHAVIT

ISRAEL - ALEMANHA, 1982

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

FAAP - SÃO PAULO, BRASIL

EXPLORING | 2010 | **VÍDEO**, 5'07" A obra retoma a correspondência trocada entre a artista e seu pai quando este trabalhava em um navio cargueiro, percorrendo o mundo. Quando o pai lê o que ele próprio escreveu, ou a artista comenta as mensagens a partir de uma perspectiva adulta, outras dimensões se articulam: espaço geográfico e subjetivo, memória objetiva e afetiva. Imagens dos cartões-postais enviados junto ajudam a traçar essa inconclusa cartografia afetiva.

it's strange, this group of people,





Graduada em fotografia pela Wizo Haifa Academy of Design and Education, em Israel, é mestranda no programa internacional Arte em Espaços Públicos e Novas Estratégias Artísticas, na Bauhaus University, Weimar, Alemanha. Expõe há cinco anos em seu país. Utilizando sobretudo fotografia e vídeo, seu trabalho aborda as relações entre tempo e espaço.

“ Viagem, ausência, deslocamento: a maioria dos meus trabalhos, no fundo, contém pelo menos um desses elementos, que são parte da minha história pessoal. Para mim, a arte vem de um lugar pessoal. Exploro temas que me ocupam como pessoa; procuro promover um processo que me leve até um ponto em que já não sejam mais apenas algo pessoal, mas que também sirvam à exploração de ideias filosóficas e conceituais. ” “ Quando criança, as visões randômicas e pouco familiares dos cartões-postais me davam a ideia,

antes de tudo, de que o mundo é grande e diverso, e de que há muito para ver. Além disso, elas me permitiam colocar meu pai em um lugar compreensível; de outra forma, na cabeça de uma criança, ele simplesmente teria partido, por um período de tempo, para algum lugar no vácuo. ” “ A forma como esses cartões-postais são explorados no vídeo assemelha-se a observar um objeto através de uma lupa. Há algo de especial nessa ação de se aproximar da imagem, fechar o foco em seus pequenos detalhes. Isso cria tal intimidade com a imagem e com o que está capturado nela, que é quase como se você pudesse se reconectar com o momento em que foto foi feita. ” “ A questão do tempo nesse trabalho é que há um constante movimento entre passado e presente. Uma lembrança, por exemplo, é uma referência a algo que aconteceu no passado e, ao mesmo tempo, acontece no presente; está sendo contada a partir da perspectiva do presente. Tenho interesse nessa tensão, no lugar entre essas duas extremidades. O que é mais válido (para compreender a realidade): o passado ou o presente? ”

PALAVRAS-CHAVE >>

memória > deslocamento > imagem > comunicação
> texto > afeto > geografia pessoal

CONTEXTO E REFERÊNCIAS Os cartões-postais enviados pelo pai da artista Moran Shavit de diferentes cidades do mundo, quando ela ainda era uma criança, são o ponto de partida do vídeo. O texto das mensagens, que traziam notícias do pai enquanto ele trabalhava em um navio cargueiro, são relidos pelo próprio pai ou comentados pela artista, compondo uma história de deslocamentos geográficos e de afeto compartilhado.

Por meio dessa obra, Moran compartilha com o público as imagens e os textos enviados pelo pai, na tentativa de, de longe, compartilhar com a filha as experiências que vivia e seus sentimentos de amor e

saudades. A artista também explora na obra o significado desses conteúdos em sua vida, e sua forma particular de se relacionar com eles.

PESQUISA A fotografia e o vídeo são linguagens centrais na produção de Moran Shavit. A partir delas, a artista trabalha questões ligadas à comunicação – as trocas entre emissor e receptor –, ao afeto e aos efeitos da passagem do tempo. A possibilidade de ativar tempos e espaços diferentes num mesmo trabalho interessa à artista, que busca e evidencia pontos de vista diversos sobre experiências compartilhadas.

Quando o pai lê para a filha os cartões escritos por ele vinte anos antes, torna-se o receptor de suas próprias palavras, o decodificador de um texto cuja autoria aconteceu em outro tempo e lugar.

PROCESSO Por meio das memórias de pai e filha em relação aos postais, a artista reconstrói situações diferentes. Para o autor dos textos, há a evocação não apenas do momento da escrita, mas também das situações vividas nas cidades por onde passou; para a filha, a memória remete à experiência de receber e ler os cartões, a partir dos quais construiu imagens do mundo e das vivências do pai. Os comentários da artista incorporados à obra ressaltam seu interesse no fato de que sua lembrança dos acontecimentos é construída a partir das narrativas do pai, e não de situações vividas em comum.

O fato comum entre ambos era a ausência física; essa partilha acontecia a partir da leitura afetiva de uma imagem e do texto correspondente.

+++ A pesquisa de Moran Shavit guarda ressonâncias com os estudos do linguista Mikhail Bakhtin (1895-1975) sobre o discurso, que podem ser explorados em diferentes dimensões na revista *Bakhtiana*, disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana>



NATASHA MENDONCA

ÍNDIA, 1978

PRÊMIO DE RESIDÊNCIA ARTÍSTICA FAAP
SÃO PAULO, BRASIL

JAN VILLA | 2010 | VÍDEO, 21'16" Mesclando registros documentais e memórias pessoais, a obra retrata a situação da cidade indiana de Mumbai depois da inundação causada pelas monções de 2005. A artista revisita a casa de sua família, que dá nome ao trabalho, e constrói a partir dela um mosaico que é, ao mesmo tempo, um retrato da devastação e de suas consequências emocionais, e uma análise do dismantelamento de santuários pessoais, num sentido universal.





Artista visual formada pelo St. Xavier's College (Mumbai, Índia), é mestre em belas-artes, com especialização em cinema e vídeo pelo California Institute of the Arts (EUA). Dedicou-se sobretudo às temáticas familiar, social, sexual e de gênero. Foi premiada no Ann Arbor Film Festival (EUA, 2011) e no International Film Festival Rotterdam (Holanda, 2011), e exibiu obras em festivais e mostras na Suíça, EUA, Holanda, Índia, Alemanha, Tailândia, Áustria, Canadá, Itália, Escócia, Alemanha e França.

“Minha formação em antropologia e sociologia me ajuda a entender como as sociedades capitalistas funcionam e a perceber que preciso fazer trabalhos que sejam políticos, e não simplesmente entretenimento.” “Faço um trabalho experimental e não linear; é uma forma de arte que requer esforço do público. Em termos de conteúdo, meus filmes rompem com formas tradicionais e avançam fronteiras. O cinema *mainstream* anestesiou nossa estética; quero que meu trabalho

desafie esse anestesiamento. Quero que as pessoas vejam meus filmes e façam suas próprias associações, que decodifiquem o experimento. Não quero aquele barulho manso de gente comendo pipoca no escuro.”

“Como *Jan Villa* se baseia em uma experiência coletiva, a consequência torna-se onipresente, e o pessoal torna-se universal. A revelação de uma história pessoal é irrelevante para a compreensão do filme.” “Sou, antes e acima de tudo, cineasta. Ser homossexual, feminista e mulher faz parte da minha identidade, mas não necessariamente impacta minha sensibilidade sobre nada em particular.” “Acho que há uma voz nascente, porém forte, no cinema independente experimental indiano, e acho que ela deveria ser estimulada. As histórias da periferia são difíceis de localizar no centro, mas isso não significa que elas não existam.”

PALAVRAS-CHAVE >>

pessoal > universal > pós-colonial > questões de gênero > urbanismo > memórias > planejamento > colagem > crítica > núcleos familiares > homossexualidade

CONTEXTO As monções são ventos que impõem um regime de chuvas torrenciais ao sudeste asiático anualmente, entre junho e agosto. Em 2005, uma temporada especialmente severa matou mais de 5 mil pessoas em Mumbai (Índia), que ficou submersa. O episódio ficaria conhecido como as enchentes de Maharashtra. Premiado em diversos festivais internacionais, *Jan Villa* foi realizado como parte da tese de mestrado em cinema e vídeo que Natasha Mendonca defendeu no Instituto de Artes da Califórnia. O título se refere à casa em que a artista cresceu, em Borivali, na ilha de Mumbai, e que desapareceu nas inundações de 2005.

REFERÊNCIAS Um ensaio feito de imagens acumuladas e associadas, *Jan Villa* inspira-se no conceito de montagem dialética do cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), que revolucionou o cinema no início do século 20 ao desafiar a linearidade da narrativa convencional com planos orquestrados pelo princípio do conflito.

PROCESSO Para realizar *Jan Villa*, Natasha Mendonca retornou a sua cidade natal em 2009, no período das chuvas. Seu interesse era investigar como esse tipo de catástrofe afeta a vida de cada pessoa e da coletividade, e o ponto onde essas duas esferas se tocam.

Para Natasha, a enchente é a metáfora da destruição, da decadência e da negligência. A obra tem como centro a casa da família e a estrutura familiar, mas trata de uma experiência real que atingiu milhares de pessoas. Nesse contexto, as consequências são, simultaneamente, pessoais e universais. Colagem de imagens que mesclam memórias e narrativas pessoais, a obra examina o espaço de uma metrópole pós-colonial na Índia e critica o núcleo familiar heterossexual.

PESQUISA Graduada em sociologia, Natasha Mendonca acredita no potencial político da arte. Em seu trabalho, busca formas de enfatizar suas ideias e meios para transformar as realidades ao seu redor. Comprometida com o experimentalismo e a não linearidade, sua obra requer do espectador acostumado com o cinema comercial um esforço extra de apreensão

da imagem e da narrativa. As questões de gênero também têm ênfase na obra da artista, que vem se destacando como importante pesquisadora do tema, tendo participado de júris e comissões em Berlim e Zagreb.

+++ Natasha Mendonca é fundadora do Larzish, um dos primeiros festivais indianos de cinema e vídeo voltados às questões de sexualidade e gênero. As chamadas públicas podem ser acompanhadas pelo site www.sacw.net/new/larzishfestCall092003.html. Para saber mais sobre a artista, visite o site www.natashamendonca.com/

PAULO NIMER PJOTA

BRASIL SP, 1988

1º PRÊMIO ATELIÊ ABERTO VIDEOBRASIL

(ÍNDICE 1, CONTIGUIDADE NÃO IMEDIATA) | 2011 |

ACRÍLICA, CARVÃO, LÁPIS, CANETA, FITA-CREPE E PAPEL VEGETAL

SOBRE TELA, TRÍPTICO, 200 X 465 CM O trabalho integra pesquisa

sobre a cidade e a relação inusitada que ela promove entre imagens

prosaicas e referenciais da história da arte. A tela é pensada como

espaço de inserção contínua e de registro de processos de criação

e convívio. Em diálogo com manifestações que despem desenho

e pintura de seu caráter artístico – pichações, inscrições em

banheiros públicos –, o artista convidou amigos e artistas para

colaborar na obra, inserindo nela “ruídos”.





Bacharel em artes visuais pelo Centro Universitário Belas-Artes de São Paulo. Começou a participar de exposições, algumas delas no Brasil e outras em Londres, Suíça e EUA, em 2007 e, no mesmo ano, recebeu a premiação máxima no Salão de Artes de São José do Rio Preto e no Salão de Artes de Piracicaba. Em 2009 realizou sua primeira exposição individual fora do Brasil, na galeria Anno Domini, em San José, Califórnia, EUA.

“Comecei minha relação com a pintura na cidade e caminho muito por aí. Pichava e fazia grafite com doze anos. Isso me deu a oportunidade de entender que o que me interessava não era o grafite nem a pichação, mas a cidade em si, o que a cidade discutia de pintura, o que a cidade discutia de desenho, de colagem, de assemblage.” “Penso na forma como se dá a pintura da cidade, que são essas manchas, esses rabiscos de banheiro ou de ponto de ônibus,

essas cores que às vezes se apagam. Também me refiro a elementos de construção. A ideia principal é juntar elementos que aparentemente não têm nada a ver, que remetam a construção: uma arma, que constrói e desconstrói; um trator. Parecem não estar em relação, mas podem apresentar um ponto de junção.” “Tento dar ao trabalho esse caráter de aceitar novos elementos, aceitar anotações, aceitar campos de agregação de elementos que conversam mais, que conversam menos, usando tinta, lápis, caneta, spray, tudo isso. Essa diversidade vem um pouco das minhas referências na cidade, que é a partir de onde eu consigo entender um pouco como essa composição é possível.” “Não me encaixo nessa produção de pintura que aborda apenas uma temática na tela. O que me interessa não é discutir apenas um assunto. Essa é a maneira como eu componho uma obra – bidimensional, no caso: discutindo vários assuntos que me inquietam, tanto de arte quanto de vida, de momentos políticos, por exemplo.” “Há algumas coisas que me interessam: as armas, que falam de uma certa violência, os desenhos que parecem desenhos de cadeia, essa sobreposição de assuntos que não parecem da arte. Não sei se as pessoas entendem, mas busco na construção dessas imagens uma associação conceitual e visual que proponha direcionamentos.”

Excerto de entrevista concedida à crítica de arte e pesquisadora Galciani Neves durante residência na Casa Tomada, 2011

PALAVRAS-CHAVE >>

construção > história da arte > espaço urbano > arte de rua > desenho > pintura > cidade > registro > intervenção urbana > camadas > processo

CONTEXTO Paulo Nimer PJota começou a fazer arte de rua aos doze anos. Mais tarde, usaria a pintura para registrar suas impressões do mundo, das cidades e da história da arte. Suas obras são compostas por camadas que se sobrepõem e materiais diversos. Grafismos e manchas dividem a tela com elementos figurativos detalhados, que buscam representar realidades plásticas e sociais.

REFERÊNCIAS O artista menciona como influências a anatomia renascentista, o trabalho da feminista alemã Kiki Smith (1954-), as pinturas de larga escala do americano Cy Twombly (1928-2011) e a

obra de Jean-Michel Basquiat (1960-1988), que ficou conhecido como grafiteiro antes de tornar-se um artista-chave da década de 1980.

A obra remete ainda, e imediatamente, à arte de rua; mas também se serve de formas menos consideradas de expressão urbana, como desenhos, rabiscos e dizeres registrados em banheiros públicos, elevadores e paredes de cadeia. Para PJ, são manifestações de caráter político que afirmam a livre expressão.

PESQUISA Por meio do desenho, da pintura e da instalação, PJ cria imagens que sobrepõem a produção gráfica e pictórica

dos grandes centros urbanos às suas referências pessoais e artísticas. Longo, o processo de realização é parte integrante da obra. Interessa ao artista o acúmulo de camadas de material e de referências – que podem não manter nenhuma relação formal ou temática aparente.

Utilizando tinta, lápis, caneta, spray, fita-crepe e outros materiais, PJ cria trabalhos que têm como pretensão desafiar o olhar e a percepção do espectador, seja pelo acúmulo de referências, seja pelos vestígios que restam, na obra, do processo de realização.

PROCESSO A observação constante dos rabiscos, manchas e escritos feitos por pessoas comuns nas ruas da cidade – e das camadas geradas assim – inspira este trabalho, que utiliza acrílica, carvão, lápis, caneta, fita-crepe e papel vegetal sobre a tela. Ao convidar amigos e outros artistas

para interferir em sua pintura, PJ quis criar uma situação semelhante ao que acontece nas ruas, quando uma intervenção visual – desenho, pintura, grafite, rabisco – é complementada por outros, em uma ação anônima e corriqueira.

+++ Para ver outras obras de Paulo Nimer PJota, visite www.humanpyramids.net/artists/pjota/pjota.html

REGINA PARRA

BRASIL SP, 1981

1º PRÊMIO ATELIÊ ABERTO VIDEOBRASIL

AS PÉROLAS, COMO TE ESCREVI | 2011 | VIDEOINSTALAÇÃO,

QUATRO CANAIS Imigrantes que entraram clandestinamente no país e hoje vivem em São Paulo, provenientes da Bolívia, Peru, Colômbia, Argentina, Congo e Guiné, são convidados a ler trechos da carta *Mundus Novus*, de Américo Vespúcio. Escrito entre 1503 e 1504, esse relato é tido como o discurso inaugural sobre o Novo Mundo, diante de uma Europa que ainda não o conhece. Do peculiar sotaque e entonação de cada imigrante, nasce uma polifonia que questiona a condição do estrangeiro e discute o significado de viver entre duas fronteiras, assim como as contradições, as relações de poder e a violência cultural que uma língua estranha é capaz de impor.





Mestranda em artes visuais na Faculdade Santa Marcelina (FASM) e graduada em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Regina Parra já fez exposições individuais em Recife, na Fundação Joaquim Nabuco, e em São Paulo, no Paço das Artes e na Galeria Leme. Também participou de coletivas como *This Is Not a Gateway*, Hanbury Hall, Londres, Inglaterra, 2010; *Paralela*, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 2010; e *2000 e Oito*, SESC Pinheiros, São Paulo, 2008; além de ter sido artista selecionada pela Bolsa Iberê Camargo em 2009.

“Falo desse tema por muitos motivos. O primeiro é que a imigração é realmente um problema sério e urgente. Por mais que o discurso seja de abertura de fronteiras e globalização, há muita intolerância e cada vez mais pessoas refugiadas, emigradas, precisam ser recebidas. Mas acho também que, de alguma maneira, todos nós somos imigrantes, somos estranhos, diferentes, sofremos violência, somos tolhidos. Fui a uma Bienal de Veneza, há uns anos, cujo tema era: ‘Não existem estrangeiros na arte’. Mas

acho que deveria ser o contrário: ‘Somos todos estrangeiros, e conseguimos viver juntos apesar das diferenças’. É sempre muito difícil se abrir ao outro. ” “Meu trabalho se relaciona com a tarefa do tradutor e com a ideia de tradução como um processo de transformação e criação. Realmente penso nesse deslocamento de um texto que vai passando de pessoa para pessoa e absorvendo camadas. Quando proponho um texto de 1500 para o imigrante ler, espero que essa leitura não seja neutra. Estou tentando provocá-los para saber a opinião deles, o que acham do texto e do Brasil. Assim, acredito que a leitura deles também pode ser considerada uma tradução. A leitura pode ressignificar o texto. ” “Gosto muito da ideia de ponte: aquilo que nos separa é também o que nos une. Mesmo conseguindo a cidadania, o imigrante nunca se torna cidadão de verdade. Eles podem falar português fluentemente; só que a língua materna os separa, coloca-os nesse lugar entre aqui e lá. A língua é o território também. Tomo o que o Derrida fala: a língua é a primeira violência. Quando o estrangeiro chega a outro país, ele é obrigado a falar outra língua, mesmo que para pedir socorro. Essa é a primeira violência, é a primeira imposição. O estrangeiro não consegue fazer absolutamente nada sem falar a outra língua. ”

Excerto de entrevista concedida à crítica de arte e pesquisadora Galciani Neves durante residência na Casa Tomada, 2011

PALAVRAS-CHAVE >>

tradução > comunicação > criação > imigrantes > língua > violência

CONTEXTO O fio condutor do trabalho é a carta *Mundus Novus*, atribuída a Américo Vespúcio (1454-1512). No texto, o navegador italiano descreve suas visões do Brasil para os europeus. No trabalho, três projeções simultâneas mostram imigrantes – que entraram clandestinamente no Brasil e vivem há anos em São Paulo – lendo a carta, com os ritmos próprios de seus sotaques e acentos.

REFERÊNCIAS Em seu trabalho, Regina aproxima as reflexões do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) sobre hospitalidade da realidade do imigrante. “O estrangeiro é, antes de tudo,

estranho à língua do direito na qual está formulado o dever da hospitalidade. Deve pedir hospitalidade numa língua que, por definição, não é a sua, mas imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai etc. Estes lhe impõem a tradução e sua própria língua, e esta é a primeira violência”, afirma o filósofo em *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar sobre hospitalidade* (2003). A ideia de que as traduções são o campo para muitas modificações de sentido, do filósofo alemão Walter Benjamin (1882-1940), também norteia o trabalho, que cria uma tensão entre a paisagem paradisíaca descrita por Vespúcio e a vida de seus

personagens. Para Benjamin, o tradutor, assim como o estrangeiro, vive entre duas fronteiras de pertencimento. Nesse sentido, o texto passa a ser um lugar de convivência entre as diferenças.

PESQUISA Para Regina Parra, duas realidades inerentes à condição do imigrante tornam o tema de seu trabalho pertinente. A primeira é a estranheza de viver numa cultura diversa e desconhecida; a segunda, a intolerância com a qual algumas culturas respondem à presença do imigrante.

PROCESSO Para fazer *As pérolas, como te escrevi*, a artista promoveu encontros semanais com seus personagens para pesquisar suas impressões sobre o Brasil. A partir das conversas sobre as experiências dos imigrantes, buscou construir leituras que permitissem a cada um impregnar o texto com suas vivências e interpretações.

+++ Na carta *Mundus Novus*, Américo Vespúcio teria escrito sobre o Brasil: “E se no mundo existe algum paraíso terrestre, sem dúvida não deve estar muito longe destes lugares”. Leia artigo que analisa a carta em www.direitogv.com.br/subportais/publica%C3%A7%C3%B5e/RDGV_02_p229_246.pdf



SEBASTIAN DIAZ MORALES

ARGENTINA - HOLANDA, 1975

MENÇÃO HONROSA

ORACLE | 2009 | DOIS CANAIS A videoinstalação alterna imagens aparentemente aleatórias e sem relação, que compõem um mosaico em construção. O título alude à tradição do oráculo grego como fonte de sabedoria e profecia, capaz de oferecer respostas e visões do futuro, ainda que enigmáticas, por meio da combinação de elementos presentes. Em Oracle, o vaticínio é a própria capacidade do espectador de atribuir sentido a uma teia complexa de símbolos.



Com uma obra que explora as possibilidades do vídeo a partir de uma perspectiva situada entre o documentário e a reinterpretação da realidade, Morales expõe sua produção há cerca de uma década. Apresentou mostras individuais na École de Beaux Arts (Rouen, França, 2008), Carlier Gebauer (Berlim, Alemanha, 2007), Fundación Miró (Barcelona, Espanha, 2006), galeria Attitudes (Genebra, Suíça, 2005), Le Plateau (Paris, França, 2005), Kunst Werke (Berlim, 2004) e Tate Modern, (Londres, Inglaterra, 2004), entre outras. Foi contemplado com residência pelo Guggenheim Fellowship (Nova York, EUA, 2009), Le Fresnoy Studio des Arts Contemporains (Tourcoing, França, 2004) e Mondriaan Foundation (Amsterdã, Holanda, 2001).

“ Há já algum tempo eu vinha dando voltas em torno da ideia de fazer algo com meus registros de vários anos. Esse material é uma espécie de memória, tanto pessoal como do meu entorno, dos anos 1990 até agora. Sempre quis fazer um filme com isso. Usar imagens ilhadas umas das outras no tempo e no espaço, condensando-as em um mesmo ponto. Trabalhar com a ideia de que todos esses tempos e espaços sincronizam-se em um mesmo momento e lugar. ” “ Quería falar tanto do presente como do futuro, e *Oracle* simplificou minha vida. O vídeo faz uma síntese das imagens que acredito serem as mais

simples e simbólicas entre as muitas que registrei, com câmeras diversas, em diferentes países da América do Sul, América Central, Europa, Ásia e África do Sul. São imagens que retratam um momento, um presente convulsivo e imprescindível. ” “ A obra funciona como uma instalação, com duas telas em ângulo. Em frente a elas, um banco. As imagens se repetem nas telas; às vezes adquirem formas, às vezes estendem uma paisagem ou um movimento. A simplicidade das imagens se potencializa não apenas por seu conteúdo simbólico, mas também pela dualidade. ” “ Acho que meu trabalho, em geral, reflete necessidades do lugar onde é produzido. Encontro fendas pelas quais posso criar pontes, pela ficção, o simbolismo ou a mera representação. Os choques, as contradições e as relações são mais fortes em locais onde as sociedades e a natureza continuam sua busca. Não me interessa a imagem de uma paisagem de bosque prístino, do ecossistema em equilíbrio. Interessa-me a imagem do deserto, do choque das forças da natureza. O mesmo com as sociedades ou paisagens urbanas. A corda arrebenta do lado mais fraco; é desse lado que gosto de estar. Isso cria sempre mais emoção, mais narrativa, mais sentido, mais absurdo. ” “ As fendas são menos radicais na Europa, mais formais e, ainda que presentes, menos visíveis. Essa neutralidade faz com que a realidade pareça menos real. Lamentavelmente a neutralidade na forma e nos rituais diários se transformou em denominador comum para a maioria dos países europeus. Há uma pobreza nessa realidade da qual o meu trabalho não pode se alimentar. ”

Excerto de entrevista concedida ao curador Marcio Harum para a publicação on-line FF>>Dossier, 2011. A íntegra está em www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier052

PALAVRAS-CHAVE >>

passado > presente > futuro > imagem > signo >
oráculo > projeção > interpretação > sentido

CONTEXTO De acordo com o crítico J. G. Ballard, *Oracle* faz uma leitura randômica de imagens que, como signos, falam do futuro como uma extensão contínua do presente, sem interpretá-las. Aos olhos do espectador, as imagens sobrepostas pelo artista evidenciam a tensão entre passado e futuro, no presente da apreciação da obra.

No vídeo, um homem de costas, parado, contempla o mar. A imagem dá lugar a uma rápida sucessão de outras, aparentemente desconexas: dois peixes dourados nadando, uma sacola plástica que se move pela rua, nuvens que parecem explodir e se dissolver.

Todo o tempo, percebe-se a recorrência de formas arredondadas e movimentos centrífugos, em cenas bastante diferentes. O trabalho de Sebastian Diaz Morales toca a questão da interpretação das imagens e da consequente atribuição de sentidos, coisas que dependem da capacidade e da vontade do espectador. Diante da obra, ele atua como uma pitonisa, que vê no futuro uma extensão do presente.

REFERÊNCIAS A obra remete ao Oráculo de Delfos, fonte de sabedoria e profecias na antiguidade clássica. O oráculo grego foi citado por inúmeros artistas e escritores, que destacaram

suas capacidades de oferecer respostas e visões enigmáticas de futuro a partir de combinações de elementos que compunham as visões das pitonisas, sacerdotisas capazes de interpretar os sinais dos deuses.

PESQUISA Sebastian Diaz Morales explora em seus trabalhos os limites entre documentário e interpretação da realidade. Suas narrativas são irônicas e céticas. Sua pesquisa envolve os recursos da linguagem do vídeo e seus usos na abordagem de aspectos do cotidiano ao seu redor. Em suas atmosferas e cenários, de caráter predominantemente poético, evidenciam-se a sensação de inquietação e um certo clima de ficção científica. Histórias ou situações triviais são frequentemente o disparador de narrativas simbólicas que desafiam a

forma como nos deparamos com a arte contemporânea.

Em sua produção, é recorrente o recurso de reunir imagens que parecem desconexas por meio de um denominador comum: um certo tipo de movimento de câmera, formas assemelhadas.

+++ Para conhecer outros trabalhos de Sebastian Diaz Morales, visite o site <http://channel.tate.org.uk/media/29703022001>



SALA DE PROJEÇÃO

**ITINERÂNCIA VIDEOBRASIL 2012-2013
PANORAMAS DO SUL
17º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE
CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEOBRASIL**

Direção e curadoria geral | Solange O. Farkas

Assistente | Chico Daviña

Direção executiva | Ana Pato

Assistente | Alita Mariah

Coordenação de produção | Adriano A. Campos

Assistente | Tetê Tavares

Curadoria educativa | Valquíria Prates

Comunicação | Marcio Junji Sono

Textos | Tetê Martinho

Projeto arquitetônico | Ricardo Amado

Direção de arte e design | Carla Castilho,
Lia Assumpção (janela estúdio)

Projeto de iluminação | Ricardo Heder

Website | arteninja.com.br

PUBLICAÇÃO

Edição | Tetê Martinho

Design | Carla Castilho, Lia Assumpção
(janela estúdio)

Estagiária de arte | Julia Mota

Entrevistas | Galciani Neves, Marcio Harum,
Tetê Martinho

Motivações criativas | Valquíria Prates

Fotos | Everton Ballardín, exceto pág. 28, (c) Agop
Kanledjian, e págs. 40, 70, 76, 82, 94, 100 e 106,
cedidas pelos artistas

Revisão | Regina Stocklen

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

Presidente e curadora | Solange O. Farkas

Diretora de projetos | Ana Pato

Conselho de programação | Eduardo de Jesus,
Marcos Moraes, Tetê Martinho

Coordenação de produção | Adriano Alves Pinto

Coordenação de comunicação | Marcio Junji Sono

Coordenação de ações educativas | Valquíria Prates

Coordenação editorial | Tetê Martinho

Assistente de curadoria | Carolina Sá

Assistente de projetos | Alita Mariah

Assistente de coordenação | Tetê Tavares

Assistente de ações educativas | Juliana Cappi

Assistente de produção | Leandro Carvalho Coelho

Núcleo de pesquisa e acervo

Coordenação | Tatiana Ferraz

Pesquisadores | Adriana Maiolini Mesquita,
Isabela Gatti

Videoteca | Chico Daviña

Editor de imagens | Samuel Castro

Suporte técnico banco de dados | Bruno Favaretto

Web | Sílvia Oliveira

Administrativo | Jô Lacerda

Assistente administrativo | Juliana Costa

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional | Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional | Danilo
Santos de Miranda

Superintendentes | **Técnico Social** Joel Naimayer
Padula | **Comunicação Social** Ivan Paulo Giannini |
Administração Luiz Deoclécio Massaro Galina
| **Assessoria Técnica e de Planejamento** Sérgio
José Battistelli

Gerentes | **Ação Cultural** Rosana Paulo da
Cunha | **Adjunta** Flávia Carvalho | **Estudos e
Desenvolvimento** Marta Colabone | **Adjunta**
Andréa Nogueira | **Artes Gráficas** Hélcio
Magalhães | **Adjunta** Karina Musumeci |
Campinas Evandro M. Ceneviva | **Adjunta** Vilma
A. De Marchi | **São José do Rio Preto** Sebastião
E.C. Martins | **Adjunta** Renata C. Salvador | **Santos**
Luiz Ernesto Figueiredo | **Adjunto** Sergio Pinto

**ITINERÂNCIA 17º FESTIVAL INTERNACIONAL DE
ARTE CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEOBRASIL**
Coordenação | Juliana Braga e Nilva Luz
Programação e produção nas Unidades | Denise
Mariano da Silva, Patrícia Piazzo, Fabiola Gaspar
das Dores, Vanessa Helena G. Machado, Luiz
Fernando S. Silva, Juliana Okuda Campaneli

**ITINERÂNCIA VIDEOBRASIL 2012-2013 | PANORAMAS DO SUL
17º FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEOBRASIL**

SESC CAMPINAS | DE 10.05 A 24.06, 2012

Abertura: 20h | Visitação: de terça a sexta, das 9h30 às 21h; sábados, domingos e feriados, das 9h30 às 18h
Rua Dom José I, 270/333 | CEP 13070-741 | Tel.: (19) 3737 1500
email@campinas.sescsp.org.br | Campinas, SP

SESC RIO PRETO | DE 07.08 A 07.10, 2012

Visitação: de terça a sexta, das 13h30 às 21h30; sábados, domingos e feriados, das 10h às 18h30
Av. Francisco das Chagas Oliveira, 1333 | CEP 15090-190 | Tel.: (17) 3216 9300
email@riopreto.sescsp.org.br | São José do Rio Preto, SP

SESC SANTOS | DE 09.11.2012 A 27.01.2013

Visitação: de terça a sexta, das 10h às 21h; sábados, domingos e feriados, das 10h às 18h30
Rua Conselheiro Ribas, 136 | CEP 11040-900 | Tel.: (13) 3278 9800
email@santos.sescsp.org.br | Santos, SP

A Itinerância passa ainda pelas seguintes cidades: Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Salvador, Santa Cruz de La Sierra (Bolívia) e Quito (Equador).

REALIZAÇÃO

SESC

