Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina
ISBN: 978-85-7205-159-0

O ápice e a diluição da videoarte: A mudança de foco em festivais de vídeo na América Latina

Thamara Venâncio de Almeida
Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design - UFJF
thamaravenancio@live.com

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Mestre e Doutora em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas
Professora do B.I. em Artes e Design e do PPG-ACL do Instituto de Artes e Design – UFJF
renatamaiazago@gmail.com

Resumo

Nossa proposta neste estudo é trabalhar com os principais festivais e mostras que foram criados nas décadas de 1980 e 1990 em países da América Latina, a fim de apontar a diluição da videoarte em alguns desses eventos, além do desaparecimento de outros festivais que se dedicavam exclusivamente ao vídeo, no momento em que, com o surgimento de novas tecnologias digitais, esses espaços se abrem a outras mídias eletrônicas. Elegemos aqui as principais mostras para indicar essa mudança de foco da videoarte para outras artes eletrônicas. O *Festival Videobrasil*, que acontece desde 1983, foi um dos primeiros espaços que foi criado para exibir, legitimar e discutir a produção em vídeo no Brasil. Em 1994, em sua décima edição, ele incorpora a expressão "arte eletrônica" ao nome do evento. No Chile, a primeira *Bienal de Video Arte* acontece em 1993, e permanece com esse nome apenas até a segunda edição, em 1995. Rapidamente modifica o nome para *Bienal de Video y Artes Electrónicas* em 1997, retirando também o foco apenas no vídeo. A exemplo de festivais importantes que desapareceram ao longo da década de 1990, está o *Festival Franco-Latino-Americano de Vídeo Arte*, que aconteceu pela última vez em 1996.

Palavras-Chave: América Latina; Videoarte; Festivais.

Resúmen

Nuestra propuesta en este estudio es trabajar con los principales festivales y exposiciones que se crearon en los años 1980 y 1990 en América Latina, con el fin de señalar la dilución del videoarte en algunos de estos eventos, y la desaparición de otros festivales que se destinan exclusivamente el vídeo, en el momento, con la aparición de las nuevas tecnologías digitales, estos espacios están abiertos a otros medios electrónicos. Elegimos aquí los principales exposiciones para indicar este cambio de enfoque desde el vídeoarte a otro equipo electrónico. O Festival Videobrasil, celebrado desde 1983, fue una de las primeras áreas que se creó para mostrar, legitimar y discutir la producción de vídeo en Brasil. En 1994, en su décima edición, incorpora la expresión "arte electrónico" al nombre del evento. En Chile, la primera Bienal de Arte de vídeo se lleva a cabo en el año 1993, y se mantiene con esta denominación hasta la segunda edición en 1995. Rápidamente cambiar el nombre a Bienal de Video y Artes Electrónicas en 1997, teniendo también el foco sólo en vídeo. El ejemplo de festivales importantes que desaparecieron

ISBN: 978-85-7205-159-0

durante la década de 1990, es el Festival de Video Arte franco-América Latina, celebrada por última vez en 1996.

Palabras clave: América Latina; Videoarte; Festivales.

Introdução

Experimentações artísticas utilizando o vídeo como suporte têm início na América Latina a partir da década de 1970, em países como Brasil, Argentina, Porto Rico, México, Chile, Colômbia e Peru. Devido ao crescimento nas produções de videoarte e a precariedade de espaços para exposições desse tipo de "media", a partir dos anos 1980, vimos surgir mostras e festivais para dar espaço e legitimar esse novo campo da arte. A construção de circuitos próprios para dar voz a esse novo modo de criação, que contou com um grupo distinto de críticos e curadores a favor dessa nova linguagem, foi crucial para fomentar a produção de videoarte nesses países e em outros latino americanos.

Na Argentina, a videoarte floresce ao redor do Centro de Arte y Comunicación (CAYC), juntamente com os artistas associados a ele. Dirigido por Jorge Glusberg, o Centro contava com equipes de produção de vídeo e dava apoio a produções eletrônicas. O mais importante para o intercâmbio e a troca com outros países foram os "*Encuentros Internacionales de vídeo*" promovidos pelo CAYC, entre 1974 e 1978[1], que passaram por vários países e em algumas edições contaram com a presença de artistas brasileiros que já haviam trabalhado com o vídeo na época. Embora essas exposições tenham tido vida curta mostraram-se importantes e foram frequentemente retomadas na década seguinte, com o intuito de aglutinar as produções em vídeo de vários países (ALONSO, 2008).

Dessa maneira, será durante a década de 1980 que veremos surgir uma gama de festivais e mostras especializadas na exibição de vídeo. Por meio delas destacamos a grande quantidade de produção de obras em vídeo durante a época, que se evidenciava como uma tendência, tanto para artistas quanto para profissionais de outras áreas. Além disso, pretendemos mostrar de que maneira os grandes espaços destinados a exibição, premiação e fomentação desse tipo de arte se abrem para as artes eletrônicas a partir da expansão de novas tecnologias, deslocando o foco exclusivamente do vídeo, que teve grande efervescência na década de 1980, para outras mídias eletrônicas.

[1] Os Encontros Internacionais de Vídeo aconteceram nos seguintes países: Instituto de Arte Contemporânea, Londres, 1974; Espaço Cardin, Paris, 1975; Palazzo Diamanti, Ferrara, 1975; CAYC, Buenos Aires, 1975; Centro Internacional de Cultura, Amberes, 1976; Museu de Arte Contemporânea, Caracas, 1976; Fundação Joan Miró, Barcelona, 1977; Galeria Continental, Lima, 1977; Museu Carrillo Gil, México, 1977; e Sogetsu Kaikan, Tóquio, 1978.

ISBN: 978-85-7205-159-0

Ademais, demonstraremos que a modificação desses espaços específicos para legitimação do vídeo se deu principalmente a partir da absorção desse tipo de arte por instituições tradicionais – museus, bienais, galerias, etc -, culminando com o surgimento de novas mídias digitais.

Serão abordados de maneira geral os principais espaços criados para promover a linguagem do vídeo na América Latina, no entanto, manteremos o enfoque da análise nas produções de videoarte no Brasil, mais especificamente no Festival Videobrasil, surgido em 1983, utilizado para exemplificar esse acontecimento que ocorreu em diversos locais.

Dos primórdios da videoarte aos precursores do Festival Videobrasil

Nos primeiros anos, a videoarte no Brasil caminhou lentamente na sua expansão, encontrando dificuldades, seja na produção, pelo obstáculo de compra do equipamento, seja na exibição, pela falta de espaços expositivos ou até mesmo pela censura sofrida pela ditadura civil-militar vigente no país. O historiador, crítico de arte e curador Walter Zanini (1978), considerava importante para a motivação e expansão da prática no Brasil a 13ª Bienal de São Paulo (1975), que é marcada por uma presença significativa de artistas norte-americanos da videoarte. Em outubro do mesmo ano, na VIII Jovem Arte Contemporânea (JAC), no MAC-USP, aconteceu o primeiro programa de videoarte visto em museu no país, em que foram apresentados vídeos dos artistas: Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Sônia Andrade, Ângelo de Aquino, entre outros.

No ano seguinte, sob empenho de Walter Zanini, artistas brasileiros participam da mostra internacional *VideoArt*, realizada no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, na Filadélfia. Zanini recebera o convite para coordenar uma representação brasileira na exposição, vários artistas prepararam projetos, porém devido a inúmeras dificuldades de continuidade do trabalho - que envolvia em alguns casos a não obtenção de um aparelho de vídeo - muitos não conseguiram entregar a tempo suas obras. Foi então, o grupo de artistas do Rio de Janeiro – Anna Bella Geiger, Ângelo de Aquino, Sônia Andrade, Ivens Machado e Fernando Cocchiarale – que tive seus trabalhos enviados pelo correio por Walter Zanini, graças a Jom Tob Azulay, que havia adquirido uma câmera *Portapack* nos EUA, colocando-a à disposição desses artistas, propiciando suas produções. Sobre esse período de consolidação, mas também de muitas dificuldades da videoarte, Walter Zanini relata a respeito:

> (...) quando entrou aqui a nossa videoarte na década de 1970, nos anos de 1974 e 1975, já era um momento assim de desenvoltura, de consolidação do videoarte. Mas o vídeo teve inícios solitários, digamos. (...). Não se tinha melhor informação aqui ou um apoio crítico.

ISBN: 978-85-7205-159-0

> A crítica muitas vezes ia contra esse tipo de arte, não levava a sério. Foi muito difícil. E, além disso, o equipamento de filmagem era caro, de difícil aquisição, difícil de ser utilizado. No caso do aparelho *Sony Portapack*, nós começamos a comprá-lo em 1975 e somente em 1976 conseguimos de fato. Não era fácil conseguir isso na USP, era tudo muito demorado e o aparelho era importado, a verba era da reitoria e era a ditadura, isso também complicava (...). (FREIRE, 2013, p. 90)

O ano de 1976 foi crucial para o contexto da videoarte, pois foi o ano em que o MAC-USP criou o Setor de Vídeo, e adquiriu a câmera *Portapack*. Esse ano contou com a presença de Antoni Muntadas[2] no Brasil, que realizou performances, debates e mostrou vídeos no MAC-USP. No ano seguinte, o museu promoveu várias mostras com trabalhos em vídeo, dedicando a primeira delas, "7 artistas do vídeo", a Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Miriam Danowski, Paulo Herkenhoff e Sônia Andrade. O museu ofereceu paralelamente um curso técnico especializado a vários interessados. Outras exposições em sequência foram "Vídeo no MAC", a "*Video Post*" e a "*Videomac*".

Em 1977, na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, a videoarte ganhou um lugar específico entre os sete temas propostos para o evento[3]. No ano seguinte, 1978, Walter Zanini deixará a direção do MAC-USP, sendo o Setor de Vídeo do museu desativado após sua saída. No mesmo ano, o Museu da Imagem e do Som (MIS) realizou o "I Encontro Internacional de Vídeo Arte de São Paulo", onde foram apresentados alguns dos trabalhos realizados no MAC-USP nos anos anteriores.

Com iniciativa de Roberto Sandoval, criou-se em 1978, em São Paulo, a escola de Artes Visuais (Áster), juntamente com seus sócios Walter Zanini, Julio Plaza, Donato Ferrari e Regina Silveira. Além dos ateliês, uma sala era alugada por Roberto Sandoval e Renata Padovan como sede de uma produtora de vídeo que funcionava também como um ateliê-escola, onde Sandoval disponibilizava para os artistas apoio técnico para experimentarem essa linguagem, além de organizar seções de videoarte onde apresentava trabalhos lá realizados ou advindos do exterior. A Áster foi importante para o campo das artes visuais, por promover produções e exibições, e abranger a discussão crítica da videoarte. O instituto

[2] Videoartista espanhol reconhecido internacionalmente, contém obras nos principais museus do mundo, vive e trabalha em Nova York desde os anos 1960, começou a produzir vídeos em 1971. Possui mais de cem obras, incluindo videoperformances e videoinstalações. É um dos pioneiros da videoarte na Espanha. Em: VALDELLÓS, Ana Sedeño. *Historia y estética del videoarte em España*. Comunicación social: ediciones y publicaciones, 2011.

[3] A XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977), sofreu, de acordo com o então presidente Oscar P. Landmann, alterações radicais, sendo pela primeira vez programada por um Conselho de Arte e Cultura. O conselho criou novas regras, e uma delas, seguia a exigência de que as representações nacionais deveriam seguir os temas propostos pela Bienal para a seleção de artistas, modelo inspirado novamente na Bienal de Veneza. Definiram três capítulos para a exposição: Exposições Antológicas (que substituía as salas especiais), Grandes Confrontos e Proposições Contemporâneas. A última era composta de sete temas[3], um dedicado em específico a videoarte. O setor destinado as proposições em videoarte contou com doze obras ao todo, de seis artistas canadenses, dois brasileiros, uma espanhola, dois suecos e um colombiano. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIV Bienal Internacional de São Paulo*: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1977. 381 p.

ISBN: 978-85-7205-159-0

teve vida curta por apresentar problemas com a Prefeitura de São Paulo, sendo multado por operar em área residencial. (COSTA, 2007)

Em 1979, sob a presidência de Figueiredo, foi sancionada uma lei que concedia anistia aos cassados e exilados pela ditadura. Muitos artistas e intelectuais puderam voltar para o Brasil desde então. A década de 1980 continua amplamente estabelecendo diálogos com a década anterior, tanto nas produções, quanto nos esforços de ampliação da prática que começam a ver seus resultados nesse período. Embora se estabeleça um diálogo, houve na década de 80, grandes mudanças de protagonistas advindos de formações e orientações diversas, muito contrárias à dos pioneiros, cuja produção videográfica refletia sua visão plástica.

As discussões em torno da linguagem videográfica são ampliadas durante toda a década de 1980. Enquanto a geração anterior estabelece resistência a TV de massa com um embate crítico, a geração que surge nos anos 1980 busca acrescentar a perspectiva crítica estratégias de gerar novas estéticas alternativas para se relacionar com essa mídia. Foram inúmeras as contribuições nesse período para se firmar a consolidação do campo da videoarte, e será nesse momento que veremos surgir grupos de criações coletivas, festivais, produtoras, e claro, uma maior abertura de venda de equipamentos portáteis e a disseminação do videocassete. (MELLO, 2008)

Na 16ª Bienal de São Paulo (1981), Zanini é convidado por Luiz Villares, para ocupar o cargo de curador geral – primeira vez na história da Bienal de São Paulo que se incluiu tal função -, onde propõe a ação inédita de organização por analogias de linguagens, e não mais por países de origem. As propostas de renovação da Bienal de 1981 foram aperfeiçoadas na edição seguinte, de 1983, onde foram criados setores dedicados a tecnologias eletrônicas.

Em 1982, são lançados no mercado brasileiro pela Sharp, os primeiros videocassetes domésticos fabricados no Brasil, em VHS, de ½ polegada. A distribuidora lançou também as primeiras câmeras VHS de vídeo, que passou a substituir "processos caseiros de captação e edição de imagens em super-8 pela captação e edição de imagens em vídeo" (MELLO, 2008, p. 96).

Com a chegada de equipamentos portáteis semiprofissionais no Brasil, começaram a aparecer grupos coletivos de exploração da linguagem audiovisual, que logo despontaram na criação das primeiras produtoras independentes de vídeo. Dentre as pioneiras, estavam as paulistas TVDO (lê-se tvtudo) e a

ISBN: 978-85-7205-159-0

Olhar Eletrônico. A TVDO foi criada em meio acadêmico no ano de 1979[4]. Já a Olhar Eletrônico aparece em 1981, constituída por arquitetos recém-formados[5] da FAU-USP. Ambas encerram suas atividades no final da década de 1980. Christine Mello constata que "o importante nesse período era abrir o espaço das práticas midiáticas para a diversidade de opiniões e visões divergentes" (2008, p. 104).

Nesse contexto de abertura democrática, seja no acesso, na produção ou na veiculação da informação, surgem uma dezena de pequenos festivais e mostras de vídeo no país. Os nomes dos festivais que aqui surgiram, desaparecendo ainda nas primeiras edições, podem ser visualizados na tabela abaixo, com os respectivos anos de criação.

Tabela 01 - Festivais e Mostras de Vídeo no Brasil que não perduraram[6]

Ano de criação	Descrição
1982	• 1ª Mostra Nacional de Vídeo (MASP - SP, nov.)
1983	• 1º Vídeo Rio (Centro Cultural Cândido Mendes, RJ - Jan.) • 1ª Mostra de Vídeo de Curitiba (Fundação Cultural de Curitiba, PR - Jun.) • 1ª Mostra de Vídeo de Santo André (Auditório do Centro Cívico, Sto. André - SP - Mar.) • 1ª Mostra de Vídeo Florianópolis (Fundação Cultural, Florianópolis - SC - Abr.) • 1º Vídeo Santos (Clube XV, Santos - SP - Jun.) • 1º Festival Nacional de Vídeo (Sem mais informações)
1984	• 1ª Mostra de Vídeo (Cuiabá - MT) • 1ª Mostra de Vídeo Araraquara (Araraquara - SP)
1985	• 1ª Semana do Vídeo Independente (UERJ, Rio de Janeiro - RJ)

O Festival Videobrasil e outros casos na América Latina

[4] Dentro da Escola de Comunicações e Artes da USP por Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes e Paulo Priolli. In: MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

[5] Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli e Beto Salatini.

[6] De acordo com pesquisa realizada pela autora em catálogos do Festival Videobrasil e pela presença das produtoras citadas nesses festivais.

ISBN: 978-85-7205-159-0

O Videobrasil, um dos primeiros festivais brasileiros de vídeo, surge em 1983 para organizar, expor e legitimar o campo da videoarte – entre outras artes eletrônicas. Concebido por Solange Farkas, por quem é dirigido e curado até a atualidade, tem desde os primórdios a capacidade de exibir, premiar, debater e intercambiar trabalhos de arte eletrônica nacional e internacional, tendo aparecido em um momento em que o vídeo ainda procurava um lugar de exibição para sua linguagem. Sobre o festival, Solange Farkas pontua:

> Esse festival nasceu em 1983 para aglutinar esse campo intelectual em torno de um espaço de exibição, premiação e intercâmbio entre os setores da produção audiovisual que o vídeo questiona. Funcionou como espaço da articulação espontânea da produção local e promoveu sua conexão com a arte internacional, especialmente a partir de 1985. Mas, na dialética desse processo de internacionalização, o Videobrasil sempre esteve preocupado com a procura e a determinação da nossa identidade audiovisual como latino-americanos e, mais amplamente, como produtores do Hemisfério Sul. (FARKAS, 2007, p. 219-220)

A primeira edição do Festival Videobrasil aconteceu sob o apoio de grandes empresas, como a *MAC* (fabricante de fitas magnéticas de áudio e vídeo cassete), a *SHARP* (fabricante de televisores a cores e gravadores vídeo cassete), a *Polyvox* (fabricante de consoles e cartuchos para videogames) e a *Sony* (fabricante de videocassetes). O Festival premiava os ganhadores com videogames e videocassetes, além de contemplá-los com assinaturas das revistas Video News (lançada em 1982), Som 3 (lançada em 1979) e Novidades Fotoptica (lançada em 1970 por Thomaz Farkas, um dos principais financiadores do festival desde sua origem). O festival aconteceu até a sua oitava edição no Museu da Imagem e do Som (MIS), de São Paulo, transferindo-se depois para o SESC Pompéia. Dentre a programação da primeira edição, além dos tapes em concurso, houve exibições de tapes fora de concurso e mesas de debates. Na segunda edição do Festival Videobrasil, foi criado o Vídeo Mercado, devido à necessidade dos realizadores independentes no ano anterior de comercializar os seus tapes. O Vídeo Mercado foi a primeira tentativa organizada que tentou estabelecer uma ponte entre os produtores de videotapes e interessados em comprar o produto.

O festival amadurece em sua terceira edição, dando início a criação de uma Videoteca no Museu da Imagem e do Som. Além de guardar e preservar trabalhos de membros que circulavam, o festival busca a iniciativa de restaurar e mapear tapes dos pioneiros, a fim de preservar suas experiências. Com a ajuda da Sony do Brasil e patrocinado pela Secretaria de Estado da Cultura e o MIS, foi realizado um rigoroso trabalho de levantamento de acervo, garimpo e arqueologia eletrônica, em que se buscou tais obras, dispersas entre São Paulo e Rio de Janeiro, sendo encontradas guardadas em péssimas condições de conservação, em que a maioria estavam deterioradas.

ISBN: 978-85-7205-159-0

Ainda nessa terceira edição, de 1985, o Festival passa a excluir obras da mostra competitiva que já haviam sido exibidas pela televisão, e com intenção de atender a uma produção diversificada, opta por criar novas categorias como clipe, documentário, ficção e experimental. No mais, ainda temos a importante presença da Secretaria de Estado da Cultura no evento, que anuncia a criação de um prêmio, caro para fomentar a produção de vídeo.

Farkas constata que o Festival se consolida como um espaço fundamental de exibição de vídeo em 1986, na sua quarta edição. Devido ao grande número de inscritos - ver tabela 02 abaixo -, essa edição realizou uma seleção mais cuidadosa que a anterior. O quarto Festival Videobrasil realizou em parceria com o *Video Data Bank* de Chicago a mostra norte-americana de vídeo contemporâneo, flertando com a internacionalização. Muitos artistas puderam presenciar nesse ano a euforia de ver finalmente sancionada a lei de incentivo à cultura, pelo Presidente José Sarney.

Tabela 02 – Festival Videobrasil / Mostra Competitiva[7]

Edição do Festival/ano	Nº de obras inscritas	Nº de obras selecionadas
1º Festival Videobrasil/1983	78	36
2º Festival Videobrasil/1984	120	60
3º Festival Videobrasil/1985	96	50
4º Festival Videobrasil/1986	192	40
5º Festival Videobrasil/1987	223	50
6º Festival Videobrasil/1988	174	35
7º Festival Videobrasil/1989	160	41
8º Festival Videobrasil/1990	200	32
9º Festival Videobrasil/1992	304	45
10º Festival Videobrasil/1994	239	37
11º Festival Videobrasil/1996	438	69
12º Festival Videobrasil/1998	400	70
13º Festival Videobrasil/2001	644	135

[7] Tabela criada de acordo com os dados fornecidos pela Associação Cultural Videobrasil. Em: ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL; SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO SESC SP.. **VIDEOBRASIL:** Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2015.

ISBN: 978-85-7205-159-0

14º Festival Videobrasil/2003	765	97
15º Festival Videobrasil/2005	652	130
16º Festival Videobrasil/2007	791	66
17º Festival Videobrasil/2011	1295	101
18º Festival Videobrasil/2013	1957	107

Dentre os festivais Videobrasil que se seguem, surge uma ampla gama de acontecimentos e mudanças que irão nortear as produções de videoartistas, passando a estabelecer um maior contato internacional com outros circuitos e agentes. Na edição de 1987, o Festival aposta fortemente na internacionalização, convidando um dos artistas inventores da videoarte para a mostra, o nova-iorquino Ira Schneider[8].

Na edição seguinte, a sexta, a mostra evolui para uma nova fase, não tendo mais, apenas, a intenção de dar força a jovens produtores, mas sim, a de estimular a profissionalização deles. Até então, essa mostra foi a mais recheada de convidados internacionais, o que fez com que os realizadores brasileiros entrassem em contato direto com a produção de fora. E é dessa política de contato com a produção global, oferecendo aos artistas brasileiros do vídeo oportunidades de aprendizado e troca fora do país, que o Festival Videobrasil se palparia cada vez mais, a cada edição.

O Festival Videobrasil incorpora em sua sétima edição (1989) um programa de residências artísticas, com o intuito de estimular um diálogo profícuo entre artista e instituição. A primeira contemplada no programa, pelo videoclip "Manuel" (1989), foi a videoartista Sandra Kogut, ganhando o prêmio especial *Montbéliard* por sua trajetória artística. Realizou sua residência em 1990 no CICV (*Centre Internacional de Création Vidéo Montbéliard*, França), a respeito da experiência concedida relata:

> O convite inesperado, abriu todo um horizonte de possibilidades. A ideia de passar meses num lugar, tendo acesso a uma tecnologia até ali completamente inacessível, para desenvolver minhas ideias, criar, fazer o que eu quisesse, parecia um sonho. (...). Foi uma época muito rica, de muita liberdade. Fazíamos os projetos quase num gesto de loucura, sem muita ideia de como viabilizá-los. Eles eram fruto de muita teimosia. (ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL; SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO SESC SP, 2013, p.37)

[8] Ira Schneider começou a produzir vídeo em 1969 com o advento de equipamentos de vídeo portáteis. O Consulado Geral dos Estados Unidos cedeu cinco trabalhos do artista para a mostra.

ISBN: 978-85-7205-159-0

Na sua oitava edição, em 1990, o Festival adquire caráter internacional, incorporado ao nome do evento. Com a sua política cultural de implementar produções que aconteciam fora do circuito principal da arte e do vídeo, o festival abre espaço de sua mostra competitiva para realizadores da América do Sul, Austrália, África e Sudeste Asiático.

Após a oitava edição, o festival voltaria apenas em 1992, com significativas transformações. Nesse ínterim de dois anos, é criada a Associação Cultural Videobrasil que insere o evento no centro de um programa de fomento e pesquisa da produção do Sul geopolítico. O festival muda a periodicidade anual para bienal, com foco em vídeos de caráter artístico e experimental. Passa a ser realizado no Sesc Pompeia e firma parceria com o Serviço Social do Comércio de São Paulo. Nessa edição, em 1992, o festival comissiona sua primeira obra, *The Desert in My Mind*, de Eder Santos. Em 1994, há novamente uma mudança no nome do festival, que incorpora a expressão "arte eletrônica", sendo chamado de 10º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica.

Na edição de 1996, o festival aprimora a ocupação do espaço e recebe um público de trinta mil pessoas, fruto do árduo trabalho curatorial dos anos anteriores, que concretizou nessa mostra. Trazem a São Paulo 83 convidados de quinze países, expandindo o Sul geopolítico para acomodar o Oriente Médio. O número de inscritos cresce de forma significativa nessa mostra, assim como o número de obras selecionadas - ver novamente tabela 02. A próxima edição, de 1998, como anunciado em catálogo da mostra, marca um momento de expansão do projeto. Estende sua presença geográfica e amplifica sua programação para um público ainda mais diversificado e numericamente maior. Divide-se entre a três sedes do Sesc de São Paulo, ampliando para três semanas de apresentação no Sesc Pompeia, Sesc Ipiranga e Sesc Vila Mariana.

Passados três anos após a última edição em 1998, é realizado em 2001 o 13º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica. Dentre esse hiato de tempo a Associação Cultural Videobrasil em parceria com o Sesc São Paulo realizou a Mostra Africana de Arte Contemporânea no ano 2000. Com a disseminação de novas tecnologias, a décima terceira mostra se revela cheia de possibilidades, dividindo-se em duas categorias: vídeos e novas mídias. Houve um aumento de 61% de inscritos na mostra competitiva em relação à anterior, sendo a categoria de competição de vídeos aberta apenas aos países em desenvolvimento e aos de língua portuguesa. Na sua edição de vinte anos (2003), marcado pelo contexto político global pós-11 de setembro, a mostra competitiva pautada pelo tema *Deslocamentos*, é definida ao afirmar seu caráter curatorial priorizando obras de forte teor crítico.

ISBN: 978-85-7205-159-0

Passando a ser eleito por temas, o assunto que rege o eixo curatorial da décima quinta edição (2005) é a performance. A história da performance permeia toda a mostra, sendo temas de workshop e da primeira edição do Caderno Sesc_Videobrasil, lançado a partir deste ano em todas as edições. A mostra competitiva passa a ser nomeada de *Panoramas do Sul*, dividindo-se em três propostas temáticas: Estado da Arte, Investigações Contemporâneas e Novos Vetores.

O décimo sexto Festival (2007) se apropria das aproximações existentes entre cinema, vídeo e artes visuais homenageando o filme *Limite* (1931), de Mário Peixoto, que se torna tema da edição. Nesse ano há uma grande expansão no Programa de Residências do Festival, oferecendo a competidores oito prêmios de residência em três continentes – detalhe para os prêmios em dinheiro, que também crescem em número e valor.

Após a última edição citada, o Festival faz uma pausa durante quatro anos, retornando, em 2011, com a abertura da mostra competitiva *Panoramas do Sul* a todas as manifestações artísticas. A exposição é composta por vídeos *single channel*, pinturas, esculturas, instalações, objetos e performances. A programação educativa do festival é marcada por extensas discussões nos seminários que foi visto por trezentos mil visitantes. Na edição de trinta anos, o Festival tem como tema a sua própria história, presente principalmente da instalação *30 anos*, em que evoca obras, artistas e encontros que marcaram três décadas de Festival. A Videoteca disponibiliza ao público mais de mil obras, entre clássicos internacionais e trabalhos que participaram das primeiras mostras competitivas.

As mudanças ocorridas em cada edição do Festival foram de encontro a realizar seu principal objetivo, que é dar espaço e voz aos produtores do Sul Global. Cumprindo o projeto de intercambiar trabalhos de artistas fora do eixo, dando-os oportunidade de expor e entrar em contato com artistas renomados, o Festival oferece subsídio e fomenta a produção em videoarte e outras mídias eletrônicas. Os debates oferecidos pelo mesmo são igualmente importantes, não só para aprimorar a prática artística, mas também para enriquecer a pesquisa crítica sobre o tema.

No entanto, a partir da descrição detalhada das mudanças nessas edições podemos perceber a constante abertura do Festival, retirando a mudança de foco em obras de vídeo. Embora a soma do nome "artes eletrônicas" acrescentada ao nome do evento tenha acontecido na edição de 1994, a mostra competitiva, que ainda tinha foco em vídeo, de acordo com a tabela apresentava, não apresentou um crescimento significativo de inscritos, principalmente pelo fato de que a partir da edição de 1990 foi aberta a vários países do Hemisfério. O aumento nas inscrições não aumentou de forma significativa em

ISBN: 978-85-7205-159-0

relação a tal internacionalização, sendo que antes eram relevantes os números de inscritos só por brasileiros. Na edição de 1998, o Festival passa a receber pela primeira vez obras em CD-ROM, e em 2001, dos 644 inscritos na mostra competitiva, 488 foram em vídeo e 156 em CD-ROM e Webart. À medida em que novos formatos de mídia foram surgindo, vimos diminuir o número de inscrições em obras de vídeo nesses festivais. Tais fatores estão ligados ao surgimento de mídias digitais, que nesse período, chamaram a atenção, principalmente daqueles que antes utilizavam o vídeo. Como já elucidamos anteriormente, o vídeo não vai deixar de ser utilizado. O interesse por novas mídias eletrônicas vem de encontro às transformações globalizantes que vem ocorrendo pelo mundo inteiro, e depois dos festivais terem cumprido o seu papel, institucionalizando o vídeo, ele se abre a outras mídias que ainda precisavam de um espaço para exibição. Rodrigo Alonso, historiador e crítico de arte argentino, pontuou bem essas transformações:

> Durante los 80, el video arte quedó nítidamente definido como investigación experimental con la imagen electrónica. Esta tendencia experimental se separó de otros usos del video y construyó su propio circuito de exposiciones y festivales. Algunos artistas se convirtieron en referentes y un diferenciado grupo de críticos y comisarios apoyaron la autonomía del nuevo medio.
> Pero en los últimos años sobran motivos para decir que el video arte está en un proceso de des-definición. Por un lado, la tecnología digital ha ensanchado su foco para confrontarlo con las nuevas formas digitales. El video tiene que competir ahora con el net.art y los streaming media, la animación digital y los CDs interactivos. La mayor parte de los festivales de video se han convertido en muestras de media art, ofreciendo al video como una más de sus atracciones. Y en las universidades la investigación en arte y tecnología también se ha mudado al campo de lo digital. Por otra parte, el video ha florecido entre las artes visuales, pero su aproximación a menudo ignora la especificidad y la historia del video arte. Muchos artistas visuales se mueven con soltura en el circuito de bienales y galerías, donde las video instalaciones se prefieren a las piezas monocanal, mientras los video artistas tradicionales tienen dificultades para mover sus piezas. Finalmente, la introducción del video en la industria del cine ha seducido a algunos video artistas a probar suerte en ese mundo. (ALONSO, 2005)

Dos acontecimentos citados acima, do surgimento, desaparecimento ou mudança de foco desses circuitos de exposições e festivais de vídeo, podemos percebê-los também em outros países do mundo, elucidaremos alguns casos desses circuitos que envolvem países latino-americanos, de forma breve. Nos anos 1980, com o objetivo de apoiar e promover a linguagem do vídeo em território chileno, que na época era governado pela ditadura de Pinochet, o Ministério da Cultura e Relações Exteriores da França instaurou um programa de difusão do vídeo francês no Chile, promovendo o intercâmbio entre videoastas chilenos e franceses. O projeto consistia da realização de um encontro de vídeo que fora chamado de "*Festival Franco Chileno de Video Arte*", que apresentava obras de artistas dos dois países. O festival foi criado em 1981, e em 1992, se converteu no "Festival Franco-Latino de Videoarte", incluindo no seu

ISBN: 978-85-7205-159-0

programa a Argentina e o Brasil. Em 1996, o Festival se transformaria novamente na "*Muestra Euroamericana de Video y Arte Digital*".

Ainda no Chile, através da influência do "*Festival Franco Chileno de Video Arte*", se cria, em 1993, uma Corporação Chilena de Vídeo, que dá iniciativa e cria no mesmo ano a "*Bienal de Video de Santiago*". Ainda na segunda edição, em 1995, modifica o nome do evento para "*Bienal de Video y Artes Electrónicas*", sendo alterado novamente, em fins dos anos 1990, para "*Bienal de Video y Nuevos Medios*". A 9ª e 10ª edição se chamaram de "*Bienal de Video y Artes Mediales*", fixando na 11ª edição (2013) o nome "*Bienal de Artes Mediales*", em que desaparece a nomenclatura do vídeo por completo. Um grande festival de vídeo que desaparece, segundo Rodrigo Alonso (2005), é o "*Festival Internacional de Video del Cono Sur*", que não encontramos mais informações sobre. No entanto, tais fatores elucidados, como já dizemos antes, se dá por artistas do vídeo, que frequentaram tais festivais e ganharam destaque através deles, terem sido absorvidos pelo mercado. Rodrigo Alonso nos fornece alguns grandes exemplos:

> Simultáneamente, un creciente número de artistas latinoamericanos están exhibiendo video en exposiciones individuales y colectivas en galerías y museos. Algunos de esos artistas han tenido una presencia sobresaliente en festivales, como Eder Santos y Lucas Bambozzi (Brasil), Gabriela Golder, Marcello Mercado y Charly Nijensohn (Argentina) o Manolo Arriola y Ximena Cuevas (Mexico), por mencionar sólo a unos pocos. Otros han oscilado entre festivales de video y exposiciones de artes visuales, como José-Alejandro Restrepo (Colombia), Carlos Trilnick (Argentina), Rosangela Renno (Brasil), José Antonio Hernández-Diez (Venezuela) o Lotty Rosenfeld (Chile). (ALONSO, 2005)

Os exemplos de artistas acima são essenciais para elucidar a importância desses festivais para a incorporação da videoarte nos circuitos tradicionais de arte contemporânea. No entanto, constatamos que a diluição desse meio seja algo positivo, embora muitos poucos artistas do vídeo consigam alcançar uma certa notoriedade, assim como ocorre em todas as esferas. Apesar disso, muitos desses espaços ainda continuam na atualidade dando voz a artistas recentes dentro do campo, que buscam, primeiramente, se legitimar através deles.

Considerações Finais

O trabalho é ainda um estudo inicial que tenta mapear tais festivais e mostras que foram criados para legitimar trabalhos em vídeo, demonstrando, através de suas edições a mudança de foco e a expansão para novas mídias, uma vez que a videoarte é incorporada pelos espaços institucionais tradicionais, não sendo mais considerada um tipo de arte marginal. A reflexão em torno da linguagem do vídeo perde força e se converte em torno de uma reflexão sobre as artes eletrônicas no geral. A escolha pelo Festival

ISBN: 978-85-7205-159-0

Videobrasil se dá pelo fácil acesso por se tratar de um festival brasileiro e por ser o festival de mais larga trajetória do continente, ao contrário dos outros festivais citados que ainda estão em fase de exploração.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Rodrigo. *Hacia una des-definición del video arte*. 2005. Disponível em: <http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php>. Data de Acesso: 20/08/2016

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL; SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO SESC SP. *Em residência:* Rotas para pesquisa artística em 30 anos de Videobrasil. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2013.

_____. *Videobrasil:* Três décadas de vídeo, arte, encontros e transformações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: Videobrasil, 2015.

BAIGORRI, Laura (Org). *Video em Latinoamérica*: Una historia crítica. Madrid: Brumaria, 2008.

COSTA, Cacilda Teixeira da. Videoarte no MAC. In: *Made in Brasil*: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 69-73

FARKAS, Solange. *O Videobrasil e o vídeo no Brasil:* Uma trajetória paralela. Em: Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

FREIRE, Cristina (Org.). *Walter Zanini:* Escrituras críticas. São Paulo: Ed. Annablume/MAC-USP, 2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIV Bienal Internacional de São Paulo*: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/dezembro, 1977. 381 p.

MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil:* Três décadas de vídeo no Brasil. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo.* São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2008.

ZANINI, Walter. Vídeo-arte: uma poética aberta. In: *MUSEU DA IMAGEM E DO SOM*. Encontro Internacional de Videoarte, São Paulo, 1.: 13 a 20 de dezembro de 1978. São Paulo: Catálogo, 1978. pp. 1-13

Catálogos

1º Festival de Vídeo Brasil, 1983.

2º Festival Fotoptica - MIS de Vídeo Brasil, 1984.

3º Vídeobrasil, 1985.

4º Videobrasil, 1986.

5º Festival Fotoptica Videobrasil, 1987.

6º Festival Fotoptica Videobrasil, 1988.

7º Festival Fotoptica Videobrasil, 1989.

ISBN: 978-85-7205-159-0

8º Fotoptica International Video Festival, 1990.

9º Festival Internacional Videobrasil, 1992.

10º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, 1994.

11º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, 1996.

12º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, 1998.

13º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica, 2001.

14º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica - Deslocamentos, 2003.

15º Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica – Performance, 2005.

16º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC_Videobrasil. – São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007. 256 p.

17º. Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil / SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil; curadoria geral de Solange O. Farkas. – São Paulo: Edições SESC SP, 2011 –. 256 p.: il. fotografias; edição bilíngue (português/inglês).

18º. Festival Internacional de Arte Contemporânea SESC_Videobrasil / SESC São Paulo; Associação Cultural Videobrasil; curadoria geral de Solange O. Farkas. – São Paulo: Edições SESC SP, 2013 –. 256 p.

Sites Consultados

http://videobrasil.org.br/ consultado em 03/12/2015

http://www.roalonso.net/es/videoarte/videoarte.php consultado em 25/08/2016

http://continentevideo.com.ar/ consultado em 25/08/2016

http://www.bienaldeartesmediales.cl/ consultado em 25/08/2016