

El arte del vídeo en Brasil

Arlindo Machado

Es muy difícil decir cuándo comienza la historia del vídeo en Brasil, por lo menos el vídeo en cuanto fenómeno cultural y forma de expresión artística. Tenemos noticia de que en 1971 Antonio Dias realizó en Italia el vídeo *The Illustration of Art (Music Piece)*, que parece definitivamente perdido. Christine Mello¹ menciona algunos artistas, como Wesley Duke Lee y Artur Barrio, que, respectivamente en los años sesenta y comienzo de los setenta, utilizaron el aparato de televisión como objeto significativo en el espacio de instalaciones. Pero si también pudiéramos incluir en la historia del vídeo algunos trabajos viscerales hechos para la televisión en los años cincuenta, entonces la historia del medio electrónico sería aún más antigua de lo que suponemos. Eduardo Kac², por ejemplo, propone que consideremos las intervenciones de Flávio de Carvalho en programas de televisión de los años cincuenta como las primeras experiencias brasileñas en el terreno del videoarte. Nos falta, en todo caso, una investigación arqueológica para recomponer la prehistoria de nuestro vídeo y rescatar otros títulos que pueden estar perdidos o ser ignorados. Lo cierto es que, hasta que aparezca una prueba o interpretación que lo desmienta, la cinta de vídeo más antigua admitida como perteneciente a la historia de nuestro vídeo, conservada y accesible para su exposición hasta hoy, es *M 3x3*, una coreografía para vídeo concebida por la bailarina Analívia Cordeiro para un festival en Edimburgo y grabada por la TV Cultura de Sao Paulo en 1973.

El vídeo llegó relativamente pronto a Brasil y rápidamente se convirtió en uno de los principales medios de expresión de las generaciones de la segunda mitad del siglo XX. Ya al final de la década de 1960, apenas dos o tres años después de su lanzamiento comercial en el exterior, los primeros modelos portátiles de vídeo comenzaron a aparecer en Brasil. Este equipo había sido puesto en el mercado por la industria electrónica japonesa para su uso privado en las empresas, de cara al entrenamiento de funcionarios, pero nada pudo impedir que en determinadas circunstancias las expectativas industriales se vieran superadas. La simple disponibilidad de este equipo

¹ Christine Mello, "El Videoarte en Brasil y Otras Experiencias Latinoamericanas" en Berta Sichel (comp.), *Primera Generación. Arte e Imagen en Movimiento (1963-1986)*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 159.

² Eduardo Kac, *Luz & Letra. Ensaio de Arte, Literatura e Comunicação*, Contracapa, Rio de Janeiro, 2004, p. 396.

posibilitó el surgimiento de aquello que René Berger³ llamó *microtelevisión*, una televisión radical, producida y difundida en un circuito cerrado, independiente de los modelos económicos y culturales de la televisión *broadcasting* convencional.

Los relatos referentes a las primeras experiencias con el vídeo en Brasil son oscuros y contradictorios. Concretamente, sabemos que el primer brasileño que expuso públicamente obras de videoarte fue posiblemente Antônio Dias, pero eso sucedió en el contexto italiano, donde él vivía. Entre los críticos hay un consenso de que, exceptuando la intervención aislada de Analívia Cordeiro, el vídeo, como medio de expresión estética, surge oficialmente en Brasil en 1974⁴, cuando una primera generación de artistas, invitada a participar en una muestra de videoarte en la ciudad norteamericana de Filadelfia⁵ realizó aquí las primeras cintas de vídeo, parte de las cuales sobrevive actualmente. Aunque la invitación fue extensiva a artistas brasileños en general, en aquella época los cariocas ya habían conseguido viabilizar la producción gracias a la intermediación de Jom Tob Azulay, que acababa de traer un equipo *Portapack* de los Estados Unidos y que lo puso a disposición de algunos artistas de Río de Janeiro (Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Ana Bella Geiger e Ivens Machado). A ese grupo se sumó todavía Antônio Dias, que produjo con los medios a los que consiguió acceder en Milán. A continuación otros artistas vinieron a engrosar la primera generación de realizadores: Paulo Herkenhoff, Letícia Parente y Mirian Danowski, todos todavía vinculados al contexto carioca.

La mayoría de los trabajos realizados por la primera generación de creadores de vídeo consistía básicamente en el registro del gesto performático del artista. De esta manera, se consolida el dispositivo más básico del vídeo: el enfrentamiento de la cámara con el cuerpo del artista. En uno de los trabajos más perturbadores del primer período (*Marca Registrada*, 1975) la artista Letícia Parente bordó con aguja e hilo las palabras "Made in Brasil" sobre la propia planta de sus pies, apuntando directamente con la cámara en un *big close up* [primerísimo primer plano]. Esta obra iniciaría claramente un camino de radicalidad sin concesiones y marcaría para siempre la historia del vídeo brasileño. Experimentos como este de Letícia Parente, que fueron emblemáticos del primer período, se correspondían con un sector del vídeo

³ René Berger, "Video and the Restructuring of Myth", en Douglas Davis y Allison Simmons (eds.), *The New Television*, The MIT Press, Cambridge, 1977, 206-221.

⁴ Walter Zanini, "Primeiros Tempos da Arte/Tecnologia no Brasil", em Diana Domingues (comp.), *A Arte no Século XXI*, UNESP, Sao Paulo, 1997, pág. 239.

⁵ Suzanne Delehanty (ed.), *Video Art*, Institute of Contemporary art of the University of Pennsylvania, Philadelphia, 1975.

norteamericano de la misma época, representado por personas como Vito Acconci, Joan Jonas y Peter Campus, cuya obra consistió –como observó en la época Rosalind Krauss⁶— en colocar el cuerpo del artista entre dos máquinas (la cámara y el monitor) de cara a producir una imagen instantánea, como la de un Narciso mirándose en el espejo.

En el primer período del vídeo brasileño se realizaron algunos trabajos viscerales en esa línea. Sônia Andrade, por ejemplo, realizó casi una decena de experimentos de corta duración que pueden incluirse entre los más maduros de su generación. En ellos, el rostro de la artista es totalmente deformado por hilos de nylon, hasta transformarse en un monstruo; o la artista se impone pequeñas mutilaciones, cortándose el vello corporal con unas tijeras; o bien ella pega su mano a una mesa con clavos e hilos. Son trabajos de una autoviolencia latente, medio real y medio ficticia, a través de los cuales Andrade discurre sobre los tenues límites entre la lucidez y la locura que caracterizan el acto creativo.

Es preciso considerar que en los años setenta los recursos técnicos que disponían los artistas brasileños para trabajar con el vídeo eran mínimos. Entre otras cosas, no existía la posibilidad de editar: se editaba directamente en la cámara durante la grabación o con cuchilla de afeitar y cinta adhesiva posteriormente, o bien se concebía el trabajo en un único plano continuo, tomado en tiempo real, para que no hubiese necesidad de editar. Mientras que en los Estados Unidos autores como Nam June Paik o Ed Emshwiller trabajaban como artistas residentes en laboratorios electrónicos de instituciones universitarias o de redes públicas de televisión, contando con la ayuda de ingenieros y especialistas en tecnología, en Brasil los pioneros del vídeo no podían contar más que con un equipo de cámara y monitor de vídeo. Esta situación condicionaba en cierto modo el dispositivo básico del vídeo brasileño a la situación mínima de una performance delante de la cámara tomada en tiempo real en un único plano por una cámara fija.

Pero coincidía que el mínimo también era lo máximo. Ya que la brillantez del trabajo no podía residir en la sofisticación de los recursos expresivos o técnicos, todo el esfuerzo creativo se volvía hacia la performance del cuerpo que se ofrecía ante la cámara. A ello se asociaba el hecho de que el país se encontraba en aquel momento viviendo la fase más violenta de la dictadura militar, con la sociedad amedrentada o enmudecida y unas perspectivas de futuro absolutamente sombrías, con lo que esa performance nunca era agradable o edificante, sino que tendía de manera resuelta

⁶ Rosalind Krauss, "Video: the Aesthetics of Narcissism", en Gregory Battcock (ed.), *New Artists Video*, Dutton, Nueva York, 1978, 43-64.

hacia una autoinmolación transgresora (como el eslogan “Made in Brasil” transformado en sesión de tortura en el ya citado *Marca Registrada*) o consistía en un repertorio de ofensas y obscenidades de cara a agredir al público (como en *A Arte de Desenhar*[*El arte de dibujar*], 1980, de Regina Silveira).

En Sao Paulo los primeros trabajos comienzan a aparecer en 1976, cuando el museo de Arte Contemporáneo, dirigido por un entusiasta del videoarte (Walter Zanini), adquiere un equipo *Portapack* y lo pone a disposición de los artistas de la ciudad. Regina Silveira, Julio Plaza, Carmela Gross, Donato Ferrari, Gabriel Borba, Marcelo Nitsche, Gastão de Magalhães y Geraldo Anhaia Mello son los primeros en experimentar esta nueva tecnología en Sao Paulo, pero es preciso también tener en cuenta los casos aislados de José Roberto Aguilar, que trajo de Japón su propio equipo, y de Andrea Tonacci, que trabajó con los medios que consiguió en Francia.

Realmente no se podía todavía clasificar a tales autores como *videomakers* con el mismo sentido en que hoy en día empleamos este término. Ellos eran, en su mayoría, artistas plásticos preocupados en buscar nuevos soportes para la producción. Como es sabido, a mediados de la década de 1960 muchos artistas intentaron romper con los esquemas estéticos y de mercado de la pintura de caballete, buscando materiales más dinámicos para dar forma a sus ideas plásticas. Entre los que se aventuraron fuera de los espacios tradicionales del arte, hubo quienes fueron a buscar los materiales para crear experiencias estéticas innovadoras en las tecnologías generadoras de imágenes industriales, como es el caso de la fotografía, del cine y sobre todo del vídeo. En los años setenta, Hélio Oiticica introdujo la idea fertilísima del *quase-cinema* [*casi-cine*]⁷ para designar un campo de experiencias transgresoras dentro del universo de los media o de la imagen y sonido producido técnicamente.

En cierto sentido, es imposible comprender la primera obra de videoarte fuera de ese movimiento de expansión de las artes plásticas o de reapropiación de los procesos industriales que anteriormente ya había acumulado experiencias en el terreno audiovisual (proyección de diapositivas) y del cine de 16mm o Super8 (Antônio Dias, Barrio, Iole de Freitas, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Agrippino de Paula, Arthur Omar, Antônio Manuel y el propio Oiticica). En realidad, el vídeo fue una tecnología particularmente privilegiada en ese momento, como consecuencia de su bajo coste de producción, de su absoluta independencia en relación a los laboratorios de revelado o de sonorización (que funcionaban como centros de vigilancia de la producción en la época de la dictadura militar) y, sobre todo, por las características lábiles y

⁷ Lúgia Canongia, *Quase Cinema: Cinema de Artista no Brasil, 1970/80*, Funarte, Rio de Janeiro, 1981.

anamórficas de la imagen electrónica, más adecuadas para un tratamiento plástico. De cualquier manera, el vídeo nació integrado al proyecto de expansión de las artes plásticas, como un medio entre otros, pero en el proceso creativo del artista nunca llegó a ser confrontado con exclusividad. A veces, era hasta difícil comprender los trabajos de videoarte fuera del conjunto de la obra del autor. Además, la mayoría de los primeros realizadores desistió pronto del vídeo y partió hacia otras experiencias plásticas. Pocos fueron los que se mantuvieron fieles a sus principios básicos y dieron continuidad a lo largo de las siguientes décadas a la tradición de los vídeos directos, de simplicidad formal, de uso moderado de la tecnología, de inserción “narcisista” del propio realizador en la imagen y de autoexposición pública.

Entre los que dieron continuidad al proyecto estético de los pioneros, el nombre más importante fue, sin duda, el de Rafael França. Este artista ocupa un lugar mediocre dentro de la historia del videoarte brasileño o, mejor dicho: una posición *de paso*. Por un lado, él era un artista desubicado en relación al movimiento brasileño del videoarte, pues surgió fuera del eje Río-Sao Paulo (él era gaúcho de Porto Alegre), donde se concentraban las producciones, y realizó buena parte de su obra videográfica en Chicago, donde inicialmente había ido a estudiar y después a impartir clases. Además, fue contemporáneo de la segunda generación del vídeo brasileño, conocida más genéricamente como generación del *vídeo independiente*, que tenía entre sus metas principales el conquistar un espacio en la televisión. Al contrario que esta otra tendencia, França se mantuvo fiel a su visión crítica de la televisión y pensaba, al igual que toda la generación de los pioneros, que el vídeo era una cosa muy distinta a la televisión, algo así como una operación de radicalidad y densidad significativa que jamás podría penetrar sin concesiones en la pequeña pantalla.

Si, por un lado, França dará continuidad en los años ochenta al proyecto estético de los pioneros, en términos de postura existencial, radicalidad de la empresa y rechazo a la subordinación a los valores del mercado; por otro lado, también será uno de los primeros en romper con ese proyecto en lo que éste tiene de diferencia semiótica, aversión a cuestiones relativas a la retórica del medio y una cierta concepción meramente instrumental del vídeo (el vídeo como simple dispositivo de registro). De hecho, França será uno de los primeros videastas brasileños que se dedique seriamente a la investigación de los medios expresivos del vídeo y a señalar caminos creativos para la organización de las ideas plásticas y acústicas en términos de adecuación al medio. Esa preocupación jamás fue marginal en su obra, aunque los

aspectos semánticos, tan fuertes e implosivos, salten a primer plano con mayor énfasis, oscureciendo las innovaciones en el plano sintáctico.

En el período de transición del vídeo brasileño, es necesario citar aún la intervención distinguida de Artur Matuck, que también desarrolló parte de su obra en los Estados Unidos. En su totalidad, el trabajo de Matuck comprende poco más de una decena de vídeos, de los cuales una parte significativa tiene una inspiración ecológica. En 1981 Matuck hizo *Ataris Vort in the Planet Megga* (primera versión; pues habría aún una segunda, preparada para la Bienal de Sao Paulo en 1983), una trama experimental de ciencia ficción, donde el autor usa profusamente los efectos electrónicos a los que tenía acceso en la Universidad de San Diego. Este vídeo daría inicio a una serie de experimentos que proliferarían durante toda la década de 1980 comienzo de los noventa, comprendiendo una extraña especie de ciencia ficción videográfica, con exploración de recursos electrónicos inéditos hasta aquel entonces.

A comienzo de los años ochenta una nueva ola de realizadores va a reorientar la trayectoria del vídeo brasileño. Se trata de la generación del *vídeo independiente*, constituida en general por jóvenes recién salidos de las universidades que buscaban explorar las posibilidades de la televisión como sistema expresivo y transformar la imagen electrónica en un hecho de la cultura de nuestro tiempo. El horizonte de esa generación es ahora la televisión y ya no el circuito sofisticado de museos y galerías de arte. Muy sintomáticamente, esta otra ola se opone al videoarte de los pioneros por su tendencia hacia el documental y hacia la temática social. Con su estrepitosa entrada en escena, el vídeo comienza a salir del gueto especializado y conquista su primer público. Surgen los festivales de vídeo (comenzando por el más importante de todos, Videobrasil, dirigido por Solange Oliveira Farcas y que sigue en activo tras más de veinte años), aparecen las primeras salas de exposición de vídeo y se comienzan a esbozar estrategias para romper el feudo de las redes comerciales de televisión.

Si fuera posible contar todos los grupos y talentos individuales que surgieron en la onda del vídeo independiente es posible que sumasen alrededor de un centenar. Uno de los más importantes fue un grupo estrechamente ligado a los medios vanguardistas de la ciudad de Sao Paulo y que destacó al inicio de los años ochenta con propuestas renovadoras de indiscutible impacto. Conocido por el inventivo nombre de TVDO (que se lee "TV Tudo" [Todo Televisión]), este grupo (constituido por los videastas Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Paulo Priolli y Pedro Vieira) quizá haya sido la mejor traducción en el medio electrónico del espíritu demoledor y anárquico de

Glauber Rocha. TVDO es también responsable de los experimentos más radicales desde el punto de vista de la invención formal y de la renovación de los recursos expresivos del vídeo. Pero la familiaridad del grupo con la televisión y con las formas en general de la cultura de masas, su resuelta decisión de operar en la frontera entre la cultura popular y la erudita, así como su voluntad de intervenir críticamente en la realidad del país, acabó contribuyendo a volver más “accesibles” y generalizables las conquistas formales y temáticas que se daban en la vanguardia de la invención estética, sin incurrir, todavía, en su disolución.

Otro grupo importante surgido en los ochenta y que, en cierto sentido, caminó en una dirección bastante diferente a la de TVDO fue Olhar Eletrónico [Mirada electrónica], cuya configuración fue variando a lo largo del tiempo, pero su núcleo central estaba básicamente constituido por Marcelo Machado, Fernando Meirelles, Renato Barbieri, Paulo Morelli y Marcelo Tas. Como TVDO, Olhar fue uno de los grupos que más ayudaron a sacudir la caspa del medio electrónico, experimentando soluciones osadas y jamás encontradas anteriormente en la rutina televisiva. El grupo comenzó realizando vídeos brevísimos, de tres o cuatro minutos de duración, en los cuales experimentaba con un lenguaje de concentración extrema y exploraba de forma inventiva aquello que los americanos denominan *machine-gun cut* [corte ametralladora}. Realmente la técnica del montaje acelerado, con planos bastante breves y cortados en ritmos sincopados, había sido introducida en Brasil por un pionero del videoarte, Roberto Sandoval; lo que hizo Olhar fue darle continuidad como forma poética. Pero fue en los documentales de corte social en donde ese grupo mostró su contribución más importante, como veremos a continuación.

La tercera generación de videastas brasileños no representa propiamente un giro radical de estilo, forma y contenido en relación a las otras dos fases ya vividas por el vídeo. Ciertamente esta nueva generación que despunta públicamente en los años noventa saca provecho de toda la experiencia acumulada, hace síntesis de las otras dos generaciones y parte hacia un trabajo más maduro, de solidificación de las conquistas anteriores. La mayoría de los representantes de esa nueva generación procede del ciclo del vídeo independiente. Muchos habían formado parte del movimiento e integrado grupos en ese período, habiendo preferido optar, a partir de los años noventa, por un trabajo más personal, más de autor, menos militante o socialmente comprometido, retomando por tanto ciertas directrices de la generación de los pioneros. Se percibe también en esta tercera generación un cierto relajamiento en las preocupaciones locales, la fijación en temáticas de interés universal y un vínculo

más directo con la producción videográfica internacional. Algunos realizadores (como es el caso de Sandra Kogut) pasan a producir fuera de Brasil para poder tener acceso a mayores recursos financieros y técnicos, mientras que otros (como Eder Santos) utilizan indistintamente materiales grabados en Brasil y fuera del país. Nombres como Sandra Kogut y Eder Santos acaban consagrándose internacionalmente, mientras que otros, como Lucila Meirelles, Walter Silveira, Lucas Bambozzi y Carlos Nader, a pesar de ser menos conocidos en el exterior, resultan ser muy respetados en el panorama cultural brasileño. El único compromiso que une a todos los representantes de esta última generación es la investigación de las formas expresivas del vídeo y la exploración de recursos estilísticos afinados con la sensibilidad de los hombres y mujeres del cambio de siglo.

Eder Santos quizá sea el más conocido y difundido de los actuales realizadores de vídeo brasileños, además de haber sido también el “padre” de otras cuantas generaciones de realizadores, que encontraron en él un estímulo y un modelo expresivo. Este hecho llega a ser sorprendente porque tal vez no exista actualmente en Brasil una obra audiovisual más difícil y desafiante que la de Santos. Ciertamente, los vídeos de este realizador de Minas Gerais se pueden caracterizar como las experiencias más radicales y más exentas de concesiones de toda la producción videográfica brasileña. Tanto en lo que dice respecto a los demás implicados como en cuanto a los recursos estilísticos que invoca, la obra de Santos es de una originalidad a toda prueba y desafía continuamente nuestros modelos convencionales de lectura.

Otra es la perspectiva del trabajo de Sandra Kogut, que parece concentrar y expresar las tendencias más decisivamente innovadoras del arte del vídeo, al mismo tiempo que radicaliza el proceso de electrificación de la imagen y de desintegración de toda unidad u homogeneidad discursiva iniciado por Nam June Paik. La técnica de la escritura múltiple que marca el trabajo de Kogut, en el que texto, voces, ruidos e imágenes simultáneas se combinan y entrecrocán para componer un tejido de extraña complejidad, constituye la propia prueba estructural de aquello que nosotros convencionalmente llamamos estética de la *saturación*, del *exceso* (la concentración de información máxima en un espacio-tiempo mínimo) y también de la *inestabilidad* (ausencia prácticamente absoluta de cualquier integridad estructural o de cualquier sistematización temática o estilística).

Entre los realizadores de la tercera generación es necesario destacar también el nombre de Lucila Meirelles, que ya antes había sido colaboradora de Aguilar, en aquellos años setenta, y que después se convirtió en una de las más activas divulgadoras y productoras de acontecimientos relacionados con la historia del videoarte brasileño. El trabajo creativo de Meirelles es *sui generis* y no tiene

comparación en nuestra videografía. Antes que nada, se trata de una investigación sobre la transferencia de la mirada, en un intento de experimentar otro punto de vista sobre el mundo, un punto de vista “interno” a ciertos grupos humanos “atípicos” como el de los niños autistas (*Crianças Autistas [Niños autistas]*, 1989), o de los niños problemáticos y confinados en prisiones disfrazadas de internados (*Pivete [Pícaro]*, 1987), o incluso de los vaqueros ciegos por la luz del páramo (*Histórias Luminosas do Sertão [Historias luminosas del páramo]*, 1997). Dando continuidad a un estudio que se quedó estancado en la década de 1980, con la disolución de Olhar Eletrônico y TVDO, Meirelles busca de manera no exacta construir un discurso sociológico o antropológico sobre el otro, pero también crear algunos dispositivos semióticos que nos permitan, bajo ciertas condiciones, “asumir” el punto de vista y escucha de aquél en que centra su mirada, situándonos en “su” mundo. Tarea difícil, sin duda, y que Meirelles dirige sin ninguna ingenuidad, conociendo bien todas las encerronas, pero cuyos desafíos ella ha enfrentado con una brillantez y con una dignidad que encuentra pocos ejemplos parecidos en el arte brasileño más reciente.

Nuevos nombres despuntan lentamente. En lo respectivo a la novísima generación, es imposible no mencionar por lo menos dos nombres: Carlos Nader y Lucas Bambozzi. El primero se ha destacado dentro de la esta generación de realizadores por la búsqueda de nuevos formatos videográficos o de nuevas estructuras narrativas menos comprometidas con las prácticas ya consagradas en el cine o en la televisión. Su *O Beijoqueiro [El besucón]* (1992), por ejemplo, es un semi-documental sobre uno de los personajes más extravagantes de la vida brasileña, un tal José Alves de Moura, que recibió el apodo de “Beijoqueiro” [“Besucón”] a causa de su obsesión (harto documentada por la prensa) de besar a personalidades de la vida política y del mundo del espectáculo, como una forma de convertirse en noticia a cualquier precio. Decimos “semi-documental” porque el vídeo utiliza tanto imágenes “reales”, extraídas de telediarios y de archivos de televisión, como también en escenas “fingidas” con la complicidad del propio protagonista, quien a partir de cierto momento comienza a actuar como actor de una narrativa de ficción. Se trata de un retrato implacable de la locura brasileña a través de la perspectiva individual de un psicópata que se convirtió en héroe nacional.

Cuando todos parecían profetizar un cierto agotamiento del vídeo y un *impasse* creativo de las imágenes electrónicas, surge en el panorama nacional la obra de un joven realizador que propone repensar las formas expresivas de los nuevos medios, al mismo tiempo que señala un universo de posibilidades insospechado. La obra de

Lucas Bambozzi ha venido generando un indiscutible impacto y muy probablemente deberá marcar los cambios de la novísima generación de realizadores. En ella salta a la vista una sensibilidad muy particular para lidiar con las imágenes electrónicas (y también un talento nada común para explorar el acompañamiento sonoro, lo cual es raro en el panorama nacional, a excepción de los casos de Artur Omar y Eder Santos).

Con la actual explosión del vídeo nuevos nombres están siendo continuamente añadidos a la galería de creadores, algunos de ellos (como Adriana Varela, Patrícia Moran, Cesar Menegheti, Marcondes Dourado, Marcelo Mazagão, Betty Leiner, Cao Guimarães, Simone Michelin, Kiko Goifman e Jurandir Muller) ya con una obra amplia y consistente, mientras que otros (como Neide Jallageas, Carlos Magno, Eduardo de Jesus, Inês Cardoso, Marcus Nascimento y los grupos Feitoamãos y Mosquito) con una obra en proceso de consolidarse.

Arlindo Machado, enero de 2008

Video en Latinoamérica. Una historia crítica,

Laura Baigorri (ed.) [Brumaria n.10](#), AECID, Madrid, 2008

<http://www.videoarde.org>