

- así como la historia. Un comisariado activista está también en el aula, en la vida cotidiana, en definitiva, es para hoy como para mañana, compartiendo las muchas historias. Para que este compartir realmente tenga éxito, tenemos que prestar atención a las estrategias propuestas por Reilly, siendo respectivamente el revisionismo, los estudios de área y los estudios relacionales:

Aunque el revisionismo es una estrategia curatorial importante, toma como centro el canon occidental, blanco y masculino y acepta su jerarquía como algo natural. (...) los beneficios de la estrategia revisionista son muchos. Por ejemplo, no sólo abordan las exclusiones críticas, sino que también pueden proporcionar una comprensión más profunda y contextual de temas clave, creando un espacio dentro de las instituciones masculinas y los discursos dominantes que ayude al público a comprender la cultura visual desde una perspectiva completamente diferente. (...) Mientras que el revisionismo implica un enfoque integrador, los estudios de área producen nuevos cánones y complementan el discurso tradicional centrándose en obras basadas en la orientación racial, geográfica, de género o sexual. Sin exposiciones de “estudios de área”, otros artistas seguirán marginados e invisibilizados. El concepto clave aquí es la visibilidad, crucial en términos de prominencia en el mercado y en la historia del arte. (...) Relational Studies: Exhibitions-as-Polylogue (...) Un enfoque relacional del comisariado presenta el arte como un lugar polisémico de posiciones contradictorias y prácticas impugnadas. Este enfoque va más allá de una mera descripción de regiones y culturas discretas; trasciende el enfoque “aditivo”, colapsa el destructivo binario centro-periferia y es esencialmente posmoderno por naturaleza: es textual, dialógico y “escritural” (Reilly, 2018, pp. 23-33)

Observando cada una de las estrategias como si estuvieran en un orden creciente de ruptura con el canon y la narrativa exclusivista, desde el revisionismo hasta los estudios relacionales, podemos pensar en cuál de estas tres categorías encajaría mejor con las exposiciones de arte recientes o con las más antiguas, ya sancionadas por la crítica y el público. Pero, haciendo un breve ejercicio de activismo curatorial, nos damos cuenta de que estas estrategias en la práctica están conectadas: basta pensar en la serie de exposiciones Historias del MASP, que comenzó en el año 2016, teniendo lugar hasta el momento actual - es correcto pensar en la estrategia de las áreas de estudio como la principal utilizada, pero no deja de comunicar con los estudios revisionistas, así como con los estudios relacionales. Todas las estrategias son importantes, pero es indiscutible lo mucho que saltan a la vista los estudios relacionales (despliegue como polílogo). Durante la clase, mientras hablábamos de esta estrategia y del tiempo, una cita llamó mucho la atención de todos los participantes, suscitando excelentes reflexiones:

Del mismo modo, ¿qué pasaría si el propio tiempo se entendiera como algo amplio o caleidoscópico en lugar de lineal? ¿Y si las obras de arte y la literatura se presentaran de forma ahistórica, ignorando las fronteras nacionales

o las categorías periódicas, u ordenadas temáticamente o sin una tesis coherente? ¿O si aboliéramos los cánones históricos, defendiendo que todo arte tiene significado (incluidos los artefactos culturales), tanto occidentales como no occidentales? ¿O si se dismantelaran las oposiciones y jerarquías? ¿Cómo afectarían estas redefiniciones radicales del campo y las transformaciones en la percepción al mundo del arte global contemporáneo? (Reilly, 2018, p. 30)

El fragmento anterior formó parte de un momento crucial de la clase, pues nos parece, como bien apuntó el profesor Roberto Céspedes (UP, Argentina), que resume todo aquello de lo que nos hacemos eco a través de estas páginas, que aún no han llegado a su fin. Reilly nos apunta a otra o incluso a una no relación con el tiempo mismo, sustituyendo de forma radical la linealidad unísona actual por multivocalidades caleidoscópicas, futuras y ancestrales. La autora en su libro nos ofrece, además de la teorización de importantes estrategias, ricos análisis de importantes exposiciones en el contexto del arte contemporáneo global, como *Global Feminisms: new directions in contemporary art* (Nueva York, 2007), *Magiciens de la terre* (París, 1989), *Great American Lesbian Art Show (GALAS)* [1980], entre muchas otras, que nos inspiraron, en un ejercicio de activismo curatorial, para realizar la exposición de vídeo *Mundos caleidoscópicos* durante la clase y también a lo largo de estas páginas. Estos análisis realizados por Reilly, además de sus apuntes sobre la realidad capitalista contemporánea en relación al Arte, nos hicieron reflexionar sobre toda la cadena de producción y fruición del arte occidental, sus problemas y demandas.

El mercado y el universo del arte están, en Occidente, íntimamente ligados al capitalismo y a su lógica perversa. Podemos constatar este hecho desde el Renacimiento cultural europeo, donde las obras artísticas, financiadas por mecenas como la familia Médicis y biografiadas por Giorgio Vasari, definieron y crearon los conceptos, procesos y temas a los que se atribuía -y se sigue atribuyendo- calidad, genialidad y autoría individual. La belleza y propulsión de las técnicas artísticas que encontramos en Giotto, Alberti, Brunelleschi, Leonardo y tantos otros es innegable, pero es imprescindible reflexionar que las mismas bases que sustentan el capitalismo también dialogan -de forma tangible e intangible- con lo que convencionalmente, desde hace cinco siglos, llamamos Arte. Si en la teoría de Maura Reilly vemos que alcanzar la paridad con los cánones quizás no debería ser nuestro último y principal objetivo, así como subvertir la lógica de la palabra calidad que divide y separa dentro de las opciones curatoriales y de marketing de museos y colecciones privadas, podemos ver en el libro *Pluriverso: un diccionario del postdesarrollo* (2022), que tal vez la consecución de lo que se nos ha vendido como ultimátum de la vida -el desarrollo- no sea una posibilidad al alcance de todos y, por tanto, las soluciones y estrategias que se extraigan de este objetivo, sí pueden ser importantes y signific/ativas a la par (siempre en relación a), pero la realidad es que es necesario, tanto en el ámbito del arte como en el de la sociedad, que encontremos otros mundos nuevos, que coexistan entre sí. Sólo lograremos instituciones más democráticas si hacemos una política de exposiciones y colecciones que tenga en cuenta la práctica del activismo curatorial, con intenciones verdaderamente plurales e inclusivas.

Vemos aquí el vídeo, en sus diversas formas y sufijos, como una tecnología singular, soporte y lenguaje para enfrentarnos a lo que se nos ha presentado como un proyecto universal. A través de él podemos reunirnos en torno a objetivos colectivos, como la lucha contra el fascismo y la reconstrucción de la democracia en países como Brasil, el lanzamiento y la puesta en común de trabajos tan pertinentes como los encuentros de Comisariado Activista con Maura Reilly y participantes, así como el encuentro de lanzamiento del libro *Pluriverso: un diccionario postdesarrollo* (2022), de Editora Elefante. Además, las videoartes y su historia dentro y fuera del contexto brasileño nos cuentan otras historias, provenientes de otros paradigmas dentro del Arte, así como en conexión con las luchas y movimientos por la igualdad, la diversidad y los derechos.

Historias en vídeo en Brasil : videoarte, caleidoscopio, cuerpo, tiempo y espacio

Desde que el videoarte surgió como lenguaje artístico, en contra de la hegemonía de los medios de comunicación como la TV, el video ha participado activamente en las luchas y debates políticos y culturales de grupos de personas invisibilizadas y marginadas por el sistema artístico hegemónico euronortecentrista. En diferentes partes del mundo, ahora globalizado e hiperconectado, el videoarte nació dentro de los debates heredados de la contracultura y es la hermana rebelde del cine, en la estela de lo experimental, pero nunca ha dejado de ser una herramienta de expresión y comunicación del arte comprometido, la política y la madre del activismo digital.

La introducción de la cámara de vídeo Portapak por Sony a finales de los años 60, en Estados Unidos, propició la aparición de un movimiento de masas compuesto por la expresión independiente de hippies estadounidenses, artistas de vanguardia, estudiantes-intelectuales, feministas, negros militantes y periodistas que salieron a la calle para dar voz al pueblo y demarcar un nuevo territorio para la televisión, fuera del circuito comercial, la televisión alternativa que se conoció como Guerilla TV. Poco a poco, dos grupos de artistas emergentes ganaron protagonismo y desempeñaron un papel central entre los pioneros del activismo tecnológico, los videoartistas y los videodocumentalistas (Boyle, 1985).

En Brasil, las primeras experiencias estéticas con el vídeo se produjeron a mediados de la década de 1960, con la llegada de Portapak al país. El pionerismo conceptual de las décadas de 1960 y 1970 y las obras de artistas como Letícia Parente en Marca Registrada (Figura 7), así como Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee, Antônio Dias y Sônia Andrade, entre otros, marcaron el surgimiento del videoarte brasileño. En el libro *Extremidades do Vídeo* (2008), la investigadora Christine Mello presenta una historia del cuerpo en el vídeo brasileño. Mello parte de las relaciones entre el contexto social y político del país y las producciones artísticas de la época para discutir cuestiones como la temporalidad de las performances y las experiencias estéticas colectivas que surgen con el body art y el arte conceptual a mediados de las décadas de 1960 y 1970 y señala caminos para entender una concepción ampliada del videoarte desde 2008. (Sarzi-Ribeiro, 2016).



Figura 7 - Leticia Parente, fotograma del videoarte *Marca Registrada*, formato original porta-pack ½ pulgada, Acervo Instituto Itaú Cultural 1975.

Si bien la década de 1980 puede considerarse como la del fortalecimiento del papel social del videoarte en el país, según Sarzi-Ribeiro

La ironía, la crítica y la intervención política marcaron el compromiso y la acción de los videoartistas de la generación de 1980 que se habrían dado cuenta del valor de sus producciones satíricas al introducirlas en la televisión cotidiana. El activismo audiovisual nació en Brasil en diálogo con el arte contemporáneo, cuya intervención en los sistemas de comunicación y medios, fue mucho más que una presencia, sino arte comprometido (Sarzi-Ribeiro, 2019, p.556).

Considerando las obras videográficas de la primera generación del audiovisual brasileño, Arlindo Machado (1997) describe la generación de los pioneros como marcada por la mediación estratégica entre crítica y política, cuyo choque entre máquina (videocámara) y cuerpo (performance) se presenta como elemento estructural constructor de lenguaje. Lenguaje entendido más allá de los mecanismos de grabación de sonido e imagen, para ser reconocido como sinónimo de producción mediática que expande las experiencias sensibles con el cuerpo. La segunda generación del audiovisual brasileño tiene lugar entre las décadas de 1970 y 1980 y estuvo marcada por la crítica a los medios de comunicación de masas, especialmente la televisión, y por inserciones de experimentación artística en este medio, habiendo explorado muy poco las cuestiones relacionadas con el cuerpo (Sarzi-Ribeiro, 2016).

El arte del siglo XX estará marcado por una de sus características más fuertes: la aparición del arte conceptual. Y en la estela de lo conceptual surge el cuestionamiento de la pintura como lugar privilegiado de representación (RUSH, 2006), especialmente en lo que respecta a la materialidad de la obra. Los artistas promovieron la ruptura con la tradición pictórica para construir definitivamente el arte como concepto y realización de ideas, dando

origen a lo que se denomina arte conceptual, a partir de las décadas de 1950 y 1960, con fuerte adhesión al uso del cuerpo del artista. Después de eso, fue sólo cuestión de tiempo para que las aproximaciones y fusiones con los nuevos medios se hicieran realidad (Sarzi-Ribeiro, 2016). De hecho, el tiempo fue uno de los elementos estructurales destacados por las obras de arte conceptual y por la relación establecida entre las artes y la comunicación a través de los nuevos medios. A partir de la década de 2000, incluso en un contexto muy diferente al de los años 70, resurgen manifestaciones performáticas como las observadas en la primera generación del audiovisual brasileño, en la que las intersecciones entre arte y política eran el lema de las prácticas performáticas. Hoy en día, con el advenimiento del video vertical y la avalancha de dispositivos móviles, observamos el vídeo y el videoarte como reafirmación de las identidades, donde vemos el resurgimiento de estéticas del pasado, así como un uso innegable del metalenguaje y el *sample*.

Cuando pensamos en el vídeo a través del filtro de la temporalidad - pasado, presente y futuro, podemos pensar en cómo esta tecnología nos conecta con las diversas líneas de tiempos e historias existentes de las artes. En el libro *Comunicación, medios y temporalidades* (2017), Lúcia Santaella y Daniel Ribeiro abordan la complejidad de las múltiples coreografías espacio-temporales en la contemporaneidad y destacan la emergencia, en la década de 1980, de la cultura mediática que trajo como cambio la concepción del tiempo y la ruptura de la linealidad temporal resultante de la enorme producción y circulación de signos, textos, imágenes, sonidos - fruto de la cultura digital y de la movilidad, siendo el vídeo o el videolenguaje uno de los elementos clave para la comprensión de la imagen en la actualidad (Santaella y Ribeiro, 2017).

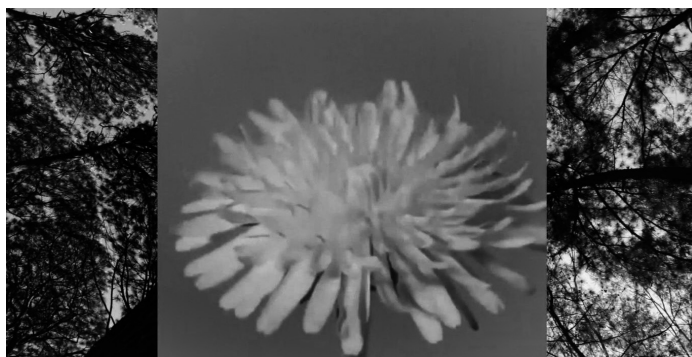


Figura 8 - Iriane Du Aguiar Leme, Maria Letícia Cãnovas Borges y Yasmin Zena Bacchi con la participación de Karina Valentin, fotograma de TARAXACUM, videoarte, 2019.

Para relacionar todos los conceptos que hemos visto a lo largo de este artículo, se presentará la obra de vídeo *Taraxacum*, de las artistas Maria Letícia Cãnovas, Iriane Leme y Yasmin Bacchi, dentro de lo que llamamos una exposición de vídeo - *Mundos Caleidoscópicos*. La geometría y la propuesta de esta flor nos hacen pensar junto con la naturaleza

en la multiplicidad de los mundos, ya que al soplar ese círculo perfecto, varias partículas se desprenden y vuelan por el aire. Este es el planeta: un conjunto de mundos en uno. La obra de vídeo, de 7:20 minutos de duración y disponible en YouTube¹, gravita en torno a una delicada y cuidadosa observación e investigación de los artistas hacia la naturaleza y sus movimientos, así como hacia la música y la danza, que desempeñaron un papel fundamental y significativo en todo el proceso creativo, de edición y finalización de la obra. Los círculos y otras geometrías presentes en las formas, patrones, ciclos y encajes de los ambientes retratados, en su mayoría rurales (en el campo del estado de São Paulo, Brasil), reflejan el encuentro de las investigaciones y subjetividades de las autoras, siempre muy conectadas con el tema femenino, la circularidad y la espiritualidad.



Figura 9 - Iriane Du Aguiar Leme, Maria Letícia Cânovas Borges y Yasmin Zena Bacchi con la participación de Karina Valentin, fotograma de TARAXACUM, videoarte, 2019.

Durante el proceso de concepción y creación de la obra, en el año 2019, nos llamaron la atención dos vídeos en internet: uno que retrataba un experimento con placas de Chladni con producción de sonidos y formas circulares a través de estímulos de resonancia en placas con granos de arena, y otro un timelapse de un diente de león floreciendo y cerrándose, que había sido encontrado por Yasmin y nos había mostrado. El primer vídeo nos llegó como referencia a través de Maria Letícia. Ambos vídeos despertaron nuestro interés por retomar precisamente el tema del círculo para nuestra investigación, que estuvo presente en varios momentos de la concepción del trabajo. La inserción de estos vídeos como una segunda y más estrecha capa teniendo como fondo nuestra filmación (Figura 8 y 9), nos fue revelando la creación de un lenguaje entre-tiempos y entre-tecnológico en el videoarte, ya que aún siendo un trabajo completamente autoral, habíamos sampleado, cortado y pegado fragmentos de otros vídeos para componer el caleidoscopio nuestro.

La música era muy importante para nosotros, como elemento aglutinador que unía el paso de los paisajes del día a los de la noche, aportando al vídeo una dimensión etérea, cargada de simbolismo y capas. Para los minutos iniciales del videoarte, elegimos la canción La-

goa, de Hermeto Pascoal, cuyo vídeo también fue insertado/sampleado en nuestro trabajo, ya para un segundo momento, contamos con Freakz (2014), del grupo musical Pedra Branca. La música y el vídeo elegidos de Hermeto Pascoal, de 1985, fueron fragmentos de la película “Sinfonia do Alto Ribeira”, de Ricardo Lua. En cuanto a la danza, tuvimos el honor de filmar y ver a la profesora de danza y bailarina de danza del vientre Karina Valentin (Foto 10), que nos recibió calurosa y prontamente en su antigua escuela de danza. Karina fue la profesora de danza de Iriane durante años, una gran referencia para la autora, una verdadera maestra, que transmitió enseñanzas sobre Danza, Música, interpretación y Artes, además de tantos momentos importantes, rodeada de cariño, gratitud y mucho aprendizaje. TARAXACUM también encarna esta relación de amor, intercambio, admiración y amistad de Karina e Iriane, que, siempre que se encuentran, tienen muchas historias para contar.



Figura 10 - Karina Valentin, Social Bauru, 2013.

Todos los elementos de TARAXACUM nos remiten a la circularidad y organicidad de la naturaleza, su sabiduría presente en cada forma, curva, movimiento sinuoso e interacción de sonidos. Terminamos la obra con bellas escenas de amanecer en medio de la naturaleza, con la inserción de audios en sincronía donde recitamos el texto de Thorwald Dethlefsen, de 1984:

La ley del mundo es el movimiento, la ley del centro es la quietud. Vivir en el mundo es movimiento, actividad, danza. Nuestra vida es una danza constante en torno al centro, un giro incesante en torno a Aquel que es invisible y al que nosotros, como el círculo, debemos nuestra existencia. Venimos del punto central -aunque no podamos percibirlo- y lo echamos de menos. El círculo no puede olvidar su origen: nosotros también echamos de menos el paraíso. Hacemos todo lo que hacemos porque buscamos el centro, nuestro centro, el centro. (DETHLEFSEN, 1984)

Así finalizamos nuestra primera obra de vídeo, en la que el tema del círculo desempeñó un papel decisivo en nuestro proceso creativo, impregnando todo el vídeo. TARAXACUM fue una suma de visiones y conocimientos por parte de los autores, donde en cada fotograma se puede ver la creación de este mundo aparte, orgánico, fluido y circular, rodeado de la investigación que estamos continuamente [todavía] haciendo. En cada fotograma también se retrata la asociación y la amistad de los autores, porque cada minuto del vídeo está impregnado de la mirada atenta y delicada que nos dedicamos mutuamente. Después del videoarte, tuvimos en nuestra clase el privilegio de conocer más de cerca el trabajo de Renata Bazzo, licenciada en Historia (UNESP-Assis), miembro del Comité Local de Acción Cultural de Assis-SP, y artesana. Su trabajo en los campos de la historia, la cultura y las artes también pretende afinar nuestra idea de los mundos caleidoscópicos. El resultado de sus investigaciones como auto-historiadora confluye en lo que es (siempre siendo) Kaya Mandalas. Organismo vivo. Cíclico. Caleidoscópico. Pluriversal. La artista busca reconocer la idea patriarcal de productividad y, en su propio proceso creativo, confrontar la imposición de la lógica capitalista de valorización de la racionalidad, a través de la producción manual, lenta e intuitiva. Su principal inspiración en su trabajo es la naturaleza y los ciclos naturales, en una atención constante a todo lo que nace, se expande y vuelve a sí mismo, al vacío. Todo lo que viene de la tierra, y a la tierra vuelve. Según Jung (1964, p. 225), “el mandala sirve a un propósito conservador, es decir, restablece un orden preexistente; pero también sirve al propósito creativo de dar forma y expresión a algo que aún no existe, algo nuevo y único”.

Somos seres cíclicos, circulares. El círculo no tiene ni principio ni fin. Representa el orden vida-muerte-vida, el ciclo de la naturaleza que se repite en todo lo que tiene fuerza vital. Los diseños circulares simbolizan la idea de que la vida nunca termina y que todo está conectado. El mandala simboliza el universo y el viaje de cada uno de nosotros, en interdependencia. Cada punto es esencial para la formación de un todo múltiple y diverso. Para Jung, estas figuras son reflejos del inconsciente y, al hablar del inconsciente, nos referimos naturalmente a la pluriversalidad humana:

La contemplación de un mandala debe producir paz interior, la sensación de que la vida ha vuelto a encontrar su orden y su sentido. El mandala también produce este sentimiento cuando aparece, espontáneamente, en los sueños del hombre moderno, que no está influido por ninguna tradición religiosa de este tipo y no sabe nada de ella. Quizás el efecto positivo sea aún mayor en estos casos, ya que el conocimiento y la tradición a veces confunden o incluso bloquean la experiencia espontánea (...) La forma redonda (el motivo del mandala) casi siempre simboliza una totalidad natural, mientras que la forma cuadrada representa la conciencia de esta totalidad. De hecho, cada vez que el ser humano se vuelve honestamente hacia su mundo interior y trata de conocerse a sí mismo -no dándole vueltas a pensamientos y sentimientos subjetivos, sino siguiendo las expresiones de su propia naturaleza objetiva, como los sueños y las fantasías genuinas-, tarde o temprano emerge el yo. (...) Un síntoma característico de este estado es, pues, encontrar una fuerza interior en la que están contenidas todas las posibilidades de renovación. (Jung, 1964, p. 208-209)

Por lo tanto, pensar en formas caleidoscópicas de mirar y entender la historia es también pensar en nuevas posibilidades de verse a sí mismo, el propio cuerpo, la propia subjetividad y la propia narrativa que también están atravesadas por estigmas coloniales. Pensar en nuevas narrativas históricas y recordar a sus sujetos silenciados es también la posibilidad de renovar la propia historia personal y familiar, entendiendo a través de lo personal qué narrativas han sido silenciadas y dominadas por herencias coloniales en lo colectivo.

Mundos caleidoscópicos, consideraciones finales

Todo empezó en un punto. Una experiencia artístico-videográfica. Una clase que dio lugar a una forma circular de pensar, mirar y crear. El tiempo es círculo. El vídeo es tiempo. Video-vedere, ver, ver al otro. Pensar en las posibilidades que existen en contradicción con lo establecido por las academias y las normas técnicas. Pensar en el tiempo, en el otro, en el intercambio y la creatividad desde una perspectiva alternativa, cíclica, natural. Sin predefiniciones. Sin *scripts*. No hay necesidad de establecer constantemente nociones lineales, racionales y burocráticas, que apuntan al progreso por encima de todo y refuerzan las ideas coloniales sobre uno mismo y el otro. La vida es dinámica, múltiple y se construye a partir de un constante devenir, de múltiples narrativas y dualidades. Una clase que atravesó y resignificó la mirada sobre el cuerpo, sobre la condición de ser latina, sobre el contacto con lo diferente, sobre el conocimiento institucional pero, sobre todo, sobre nuestra propia subjetividad.

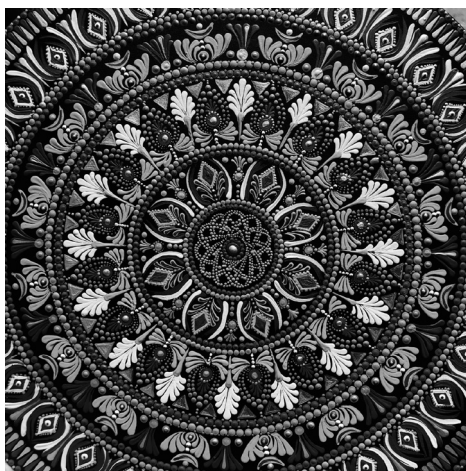


Figura 11 - Renata Bazzo (Kaya Mandalas), Mandala Tierra, 2021.

Todas las cuestiones abordadas en este artículo aportan nuevas posibilidades de perspectivas críticas y descoloniales, que vienen creciendo y debatiéndose en muchas áreas del conocimiento. Sin embargo, para que esta Nueva Historia (y esta nueva mirada) sea interiorizada y puesta en práctica, es necesario sobre todo que comprendamos cómo el arraigo de esta colonialidad en todas las esferas sociales interfiere en nuestra subjetividad personal. A partir de una constante investigación del yo y de la apertura al conocimiento de nuevas narrativas y referencias personales, múltiples y diversas (así como historias), es posible mirar, pensar y sentir de forma caleidoscópica y decolonial la política, la sociedad, el arte, el conocimiento que va más allá del eje europeo y todas las formas de ser y estar en el mundo. Terminamos esta clase-artículo de la misma manera que la empezamos: a través de un mandala, otro mundo caleidoscópico que pudimos descubrir y que también nos descubre. La Tierra (Figura 11): muchos mundos en uno.

Referencias bibliográficas

- Acosta, A., Demaria, F., Escobar, A., Kothari, A., Salleh, A. (2022). *Pluriverso - Un diccionario del postdesarrollo*. São Paulo: Elefante Editora.
- Adichie, C. (2010) *Chimamanda Adichie: el peligro de una historia única*. Disponible en: <<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>>
- Agamben, G. (2009). *¿Qué es lo contemporáneo? y otros ensayos*. Santa Catarina: Argos.
- Almeida, A. C. M. de. (2021). *Distancias cortas: entre Richard Long y los aborígenes australianos*. Palíndromo, 13(29), 188 - 198. <https://doi.org/10.5965/2175234613292021188>
- Araújo, A. (2013). *Karina Valentim presenta dos festivales de danza este fin de semana*. Disponible en: <<https://www.socialbauru.com.br/2013/11/08/karina-valentim-apresenta-dois-festivais-de-danca-neste-final-de-semana/>>.
- Boyle, D. (1985). *Subject to Change: Guerilha Television Revisited*. In: Art Journal. Video: The Reflexive Medium. Vol. 45. No.3. p.228-232.
- Dubois, Philippe (2004). *Cine, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, p. 69-97.
- Federeci, Silvia (2017). *Calibán y la bruja: mujer, cuerpo y acumulación primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: editorial Elefante.
- Hollanda, Heloísa Buarque de. (org.). (2020). *El pensamiento feminista hoy: perspectivas decoloniales*. Río de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Jung, C. G. (1964), *El hombre y sus símbolos*. Río de Janeiro: Nova Fronteira.
- KARINA VALENTIN MANTOVANI. Disponible en: <<https://prosas.com.br/empreendedores/18811>>. Consultado el 30 de octubre de 2022.
- Krenak, A. (2020). *La vida no es útil (1ª ed)* - São Paulo: Companhia das Letras.
- Krenak, A. *Grupo Companhia das Letras*. Disponible en: <<https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=01412>>.
- Leme, I. D. A. (2021). *Mujeres, cerámica y saberes: la artbiografía de Grouze y Priscila Leonel*. Universidad del Estado Paulista (Unesp). Disponible en: <<http://hdl.handle.net/11449/215042>>.

- Machado, A. (1993). El vídeo y su lenguaje. *Revista Dossiê*, USP, p. 9-17.
- Machado, A. (1995). *El arte del vídeo*. Editora Brasiliense.
- Machado, A. (2007). *Made in Brasil: tres décadas de vídeo brasileño*. Itaú Cultural.
- Mandala, Petra Mística. Disponible en: <<http://petrapavlak.blogspot.com/2014/06/mandala.html>>.
- Montuori, B. F., & Nicoletti, V. M. (2021). *Perspectivas decoloniales para un diseño pluriversal*. PosFAUUSP, 28(52), e176954. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.psrevprogramapsgradarquitarbanfauusp.2021.176954>
- Njeri, Aza. (6/9/2019). *EDUCACIÓN PLURIVERSAL | REFLEXIÓN*. [<https://www.youtube.com/watch?v=RpyUz5CiuAo&t=354s>].
- Noguera, Renato. (2012). Denigrar la educación: Un ensayo filosófico para una pedagogía de la pluriversalidad. *Revista sudamericana de filosofía y educación*. Número 18, p.62-73.
- Oliveira, P. (2018). *REASCIMENTO(S): REVISIONES HISTORIOGRÁFICAS*, v. 5. *Anales del V Congreso de Enseñanza, Investigación y Extensión de la Universidad Estatal de Goiás* (CEPE/UEG): Ciencia para la reducción de las desigualdades.
- Oliveira, P. R. M. (2016). *Amor publicizado: consumo e exposição em sites de namoro*. (Tesis Doctoral). Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, RJ, 2016.
- Pedrosa, A., Rjeille, I., Bryan-Wilson, J., Schwarcz, L. M. y Leme, Mariana. (2019). *Historia de las mujeres, historias feministas*. MASP.
- Profesor Mogobe Ramose. Disponible en: <<https://www.up.ac.za/jurisprudence/article/2963848/professor-mogobe-bernard-ramose>>.
- Ramos, C. M. A. “MAGICIENS DE LA TERRE”, VEINTICINCO AÑOS DESPUÉS DE “INTENSE PROXIMITÉ”. *25° Encuentro ANPAP 2016 - Arte: sus espacios y/en nuestro tiempo*. Santa Maria-SP, Simposio 2, p. 2284-2298.
- Ramose, M. B. (2011). *Sobre la legitimidad y el estudio de la filosofía africana*. Ensayos filosóficos, volumen IV.
- Reilly, M. (2018). *Activismo curatorial: Hacia una ética del comisariado*. Londres: Thames & Hudson Ltd.
- Renata Bazzo [@kaya.atelie]. (s.f.) *Publicaciones* [perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 09 de marzo de 2023, de <https://www.instagram.com/kaya.atelie/reels/>
- Rios, F., & Lima, M. (Orgs.). (2020). *Por um feminismo afro latino americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Río de Janeiro: Zahar.
- Rush, M. (2006). *New media in contemporary art / Michael Rush, trad.* Cássia Maria Nasser. São Paulo, Martins Fontes.
- Santos, Milton (2001). *Por otra globalización: del pensamiento único a la conciencia universal / Milton Santos*. - 6ª ed. - Río de Janeiro: Record.
- Santaella, L; Ribeiro, D. M. (2017). Arqueología benjaminiana para iluminar el presente mediático. En: *Comunicación, medios y temporalidades*. Christina Ferraz Musse, Herom Vargas y Marcos Nicolau (orgs). Salvador: Edufba, p.59-79.
- Sarzi-Ribeiro, R. A. (2013). *Por una Historia del Arte del Vídeo Brasileño: Diálogos Estéticos y Aproximaciones Tangenciales (Informe Final Postdoctoral)*. Programa de Posgrado en Artes, Instituto de Artes de la UNESP/São Paulo.
- Sarzi-Ribeiro, R. A. (2016). *Cuerpo y videoarte en Brasil: deseos de parte y presencias de todo / Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro*. - Bauru, SP: Canal 6.

- Sarzi-Ribeiro, R. A. (2019). Videoarte en Brasil: orígenes del activismo electrónico, entre arte y TV en la década de 1980, En: *ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 28, Orígens, 2019, Cidade de Goiás. Anales [...] Goiânia: Universidad Federal de Goiás. p. 554-571.
- Simonetti, M. C. L. (2012). LA GEOGRAFÍA DE LOS MOVIMIENTOS SOCIALES EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN: EL MST Y EL ZAPATISMO. *REVISTA NERA*, (11), 122-130. <https://doi.org/10.47946/rnera.v0i11.1412>
- Schwarz, L. Varejão, A. (2014). *Perla imperfeita: a história e as histórias na obra de Adriana Varejão*. São Paulo: Cobogó/Companhia das Letras.
- Tornich, C. Campos (2012), *Los mandalas en las artes plásticas*. Campinas.
- Tukano, D. (2016), Expresión indígena. *Brasiliana - Revista de estudios brasileños*. Vol. 5, n. ISSN 2245-4373, p. 542-546.
- Varejao, A. (23/7/2019). Por una retórica caníbal | *Conversación con artista, comisario e invitados*. Museo de arte moderno de Bahía (MAM BA). [https://www.youtube.com/watch?v=4DURO5IJq4k&ab_channel=AutomaticaProdutora].

Abstract: This article seeks to address, through the concept of curatorial activism, coined by the curator and PhD in Art History from the University of New York, Maura Reilly, plural ways of teaching, learning and sharing Arts Histories, passing through and focusing on the Video Histories in Brazil, through the theory and research of Prof. Dr. Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro, in the book *Body and video art in Brazil: desires of the part and presence of the whole* (2016), stimulating transdisciplinary reflections on avant-garde theories of the Global South, such as those contained in the recently launched *Pluriverse: A Post-development Dictionary* (2022), organized by Ashish Kothari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demaria and Alberto Acosta, to what has literally been the state of contemporary art, its discussions and reassessments. The video art *TARAXACUM* (2019), produced by visual artists Iriane Du Aguiar Leme, Yasmin Zena Bacchi and Maria Letícia Cánovas Borges and the handcrafted mandalas by Renata Bazzo Francisco, founder of *Kaya Mandalas*, are exposed, referenced and discussed throughout the text, in an exercise of activist curatorship. Through the analysis of the concepts of modernity and modernism, both unique narratives of a world that is not universal but pluriversal, the interrelations between political, social and economic issues and the Arts are explored.

Key words: curatorial activism - Arts Histories - video arts - kaleidoscope - pluriverse

Resumo: O presente artigo busca abordar, através do conceito de ativismo curatorial, cunhado pela curadora e Doutora em História da Arte pela Universidade de Nova York, Maura Reilly, formas plurais de ensino, aprendizado e compartilhamento das Histórias das Artes, perpassando e focando o olhar nas Histórias do Vídeo no Brasil, através da

teoria e pesquisa da Profa Dra Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro, no livro *Corpo e videoarte no Brasil: desejos da parte e presenças do todo* (2016), estimulando à reflexões transdisciplinares sobre as teorias de vanguarda do Sul Global, como as contidas no recém-lançado *Pluriverso: um dicionário do pós-desenvolvimento* (2022) organizado por Ashish Kothari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demaria e Alberto Acosta, ao que tem sido, literalmente, o estado da arte contemporânea, suas discussões e reavaliações. São expostas, referenciadas e discutidas ao longo do texto, num exercício de curadoria ativista, a videoarte *TARAXACUM* (2019), produzida pelas artistas visuais Iriane Du Aguiar Leme, Yasmin Zena Bacchi e Maria Letícia Cânovas Borges e as mandalas artesanais de Renata Bazzo Francisco, idealizadora da *Kaya Mandalas*. Através da análise dos conceitos de modernidade e modernismo, ambas narrativas únicas de um mundo que não é universal e sim pluriversal, são exploradas as inter relações entre questões políticas, sociais e econômicas e as Artes.

Palavras-chave: ativismo curatorial - Histórias das Artes - artes do vídeo - caleidoscópio - pluriverso

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
